

Q O R P U S

ISSN 2237-0617 VOLUME 10 NÚMERO 1 MAR 2020



UFSC/PGET

Qorpus é um periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina

Editores-chefes

Aurora Bernardini (USP)
Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)
Sérgio Medeiros (UFSC)
Vássia Silveira (UFSC)

Conselho editorial

Alai Garcia Diniz (UFSC/UNILA)
Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (UFMG/USP)
Cláudio Cruz (UFSC)
Clélia Mello (UFSC)
Donaldo Schuler (UFRS)
Emilie Sugai (dançarina-performer)
Fábio de Souza Andrade (USP)
Lúcia Sá (University of Manchester)
Luci Collin (UFPR)
Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)
Maria Aparecida Barbosa (UFSC)
Piotr Kilanowski (UFPR)
Odile Cisneros (University of Alberta)
Vitor Alevato do Amaral (UFF)

Revisão geral

Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)
Vássia Silveira (UFSC)

Publicação e editoração eletrônica

Vássia Silveira (UFSC)

Projeto gráfico

Vássia Silveira (UFSC)

Imagem da capa

Sérgio Medeiros

<http://qorpuspget.paginas.ufsc.br>
www.facebook.com/revistaqorpus

SUMÁRIO

Apresentação	09
--------------------	----

Ensaaios

Tashlikh on the Liffey: Merging Homer's Odyssey, Judaism, and Catholicism on the O'Connell Bridge	13
Dylan Emerick-Brown	

First letter - Primeira carta - Prima lettera: an imaginary letter exchange between Paulo Freire and Lorenzo Milani	25
Simone Maria Gugliotta	

O papel do tradutor de tratados internacionais	43
Adriane Moura e Silva, José Lambert e Walter Carlos Costa	

Deflagrações. Anotações sobre a exposição de arte Die jungen Jahre der Alten Meister	51
Claudia Peterlini	

O "efeito de autenticação" no espetáculo Erarítjaritjaka, de Heiner Goebbels	64
Maíra Castilhos Coelho	

Medeia entre meios: um estudo intermedial da viagem do mito de Medeia através dos tempos	73
Fabrcio Leal Cogo	

O traduzir em imagens	87
Alison Silveira Morais et al.	

Traduções

Quatro poemas de Ingeborg Bachmann	109
Tradução de Claudia Cavalcanti	

Poemas de Wisława Szymborska	113
Tradução de Eneida Favre	

Coragem – os poemas femininos de Anna Świrszczyńska	130
Tradução e apresentação de Piotr Kilanowski	

"Porque afinal precisa deixar algum rastro/Aquele mundo completamente calcinado" Poemas de Irit Amiel	137
Tradução e apresentação de Piotr Kilanowski	

"...entre aquilo que é semelhante e aquilo que em nós é diferente...": sobre a poesia de Krystyna Dąbrowska	141
Apresentação e tradução de Piotr Kilanowski	

O coroinha, de Julia de Asensi	149
Tradução e introdução de Andréa Cesco e Mara Gonzalez Bezerra	

A Princesa quase brilhante, de Maria Edgeworth	163
Tradução e apresentação de Davi Silva Gonçalves e Willian dos Santos	

<i>O esqueleto de férias, de Leonora Carrington</i>	177
Tradução e apresentação de Vássia Silveira. Revisão da tradução por André Leite	
<i>O público, de Federico García Lorca</i>	182
Tradução e introdução de Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva e Rafaela Marques Rafael	
<i>A cantora de rua, de José Echegaray</i>	222
Tradução de Rodrigo Conçole Lage	
<i>Escuta-me com teu corpo inteiro: antiocularcentrismo, crise da palavra e sinestesia em Clarice Lispector, por Renata Pontes</i>	244
Tradução de Myrian Oyarzabal e Rosangela Fernandes Eleutério	

Resenhas

CARRINGTON, Leonora. <i>Historias de ensueño: Leonora Carrington para niños</i>	265
Ciudad de México: Secretaria de Cultura/Colección Biblioteca Infantil, 2017, 112 p. Vássia Silveira	

Entrevistas

Entrevista com Marília Librandi, especialista em Clarice Lispector	271
Andréia Guerini, Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros	
Entrevista com o Coletivo Sycorax	278
Alison Silveira Morais	
Conversando com Odile Cisneros	290
Ana Carolina de Freitas, Brenda Bressan Thomé e Mwewa Lumbwe	
O caos, sempre positivo, da interpretação: entrevista com Patrícia Lino	297
Mary Anne Warken S. Sobottka	
O cinema de Carlos Sorín	305
Clélia Mello e Marcio Markendorf	

Textos criativos

Memórias do boi	313
Raquel Wandelli	
O homem e o corpo	319
Ivi Fuentealba Villar	
Notas de uma não-escrita: ou quando a morte alcança as mãos	322
Vássia Silveira	
Viva México!	324
Diego Francisco Tomazzoni Venuto, Nataly Oliveira, Daniela Saavedra Rodriguez e Emanuel Quartiero	
Ianomâmi morto	341
Lourenço Lombardi	

APRESENTAÇÃO



Este primeiro número da revista *Qorpus* em 2020 reúne textos que evidenciam o trabalho de poetas, pesquisadoras, tradutoras... Nesse sentido, destacam-se as entrevistas com Marília Librandi, especialista na obra de Clarice Lispector; Odile Cisneros, tradutora de poesia hispano-americana e brasileira para o inglês; e uma com o Coletivo Sycorax, grupo de tradutoras que assume a tradução como uma ferramenta de militância política e cujo trabalho ganhou projeção pelas traduções ao português do Brasil de duas importantes obras de Silvia Federici: *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017) e *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2019).

Na seção dedicada à tradução, a revista oferece poemas da escritora austríaca Ingeborg Bachmann, traduzidos por Claudia Cavalcanti; versos feministas da poeta polonesa Anna Świrszczyńska, em tradução de Piotr Kilanowski; um conto da espanhola Julia Asensi, traduzido para o português por Andréa Cesco e Mara Gonzales Bezerra; um conto da inglesa Leonora Carrington, vertido para o português por Vássia Silveira, além de outros textos ficcionais ou não em tradução para a língua portuguesa.

Entre os textos criativos, Raquel Wandelli discorre sobre a simbologia do boi num poema em prosa.

Na seção de ensaios, entre outros textos, Simone Maria Gugliota desenvolve um diálogo entre dois grandes educadores: o brasileiro Paulo Freire e o italiano Lorenzo Milani; Adriana Moura e Silva e Walter Carlos Costa comentam o papel dos tradutores de tratados internacionais; Maíra Castilho fala sobre o “efeito de autenticação” no teatro; e Dylan Emerick-Brown discorre sobre Judaísmo e Catolicismo em *Ulisses*.

Boa leitura!

Aurora Bernardini
Dirce Waltrick do Amarante
Sérgio Medeiros
Vássia Silveira

ENSAIOS



Tashlikh on the Liffey: Merging Homer's Odyssey, Judaism, and Catholicism on the O'Connell Bridge

Dylan Emerick-Brown¹

James Joyce's *Ulysses* follows the journey of Leopold Bloom as he wanders through the streets of Dublin on a warm June 16th in 1904. Bloom is a mysterious character to both his fellow Dubliners as well as readers. He is often mistaken for a freemason throughout the novel. People question his nationality as an Irishman. And most often he is perceived as being Jewish, along with all of the stereotypes associated with it. However, as Cormac Ó Gráda explains in *Jewish Ireland in the Age of Joyce: A Socioeconomic History*, "by strictly confessional criteria, of course, Leopold Bloom was not a Jew. His mother was a Gentile; his father was an apostate; their son was neither circumcised nor bar mitzvah'd; he married out, going through the motions of conversion to Catholicism in the process [twice]; he flouted the Jewish dietary laws; and he proclaimed himself an atheist" (2006, p. 205). The complexity surrounding Leopold Bloom in regard to his family's background merges in one particular scene with another vital plot point in the novel: the guilt he feels over the death of his son, Rudy, and its impact on his strained marriage with his wife, Molly. It is in this scene that Joyce reveals an almost subconscious amalgam of Bloom's Catholic and Jewish selves, revealing the depth of his loss not only as a father and husband, but also as someone with each foot in a different Dublin – belonging nowhere and yet somehow fitting in perfectly.

The scene we will investigate blends the Catholicism and Judaism of Bloom's complex life in an intricate, yet decodable, way. It makes sense not only because of Bloom's cultural and historical background, but also because of Joyce's own views on Judaism. As Erwin Steinberg writes in "James Joyce and the Critics Notwithstanding, Leopold Bloom Is Not Jewish", "There is even some question whether Joyce considered

¹ Dylan Emerick-Brown is an English teacher at Deltona High School in Deltona, Florida where he enjoys teaching James Joyce's works to his engaging students. He has presented on Joyce internationally and has numerous articles on his favorite author published. For more information on his work with James Joyce in secondary education, please visit <https://www.teachingjoyce.com/>. E-mail: dylaneb@live.com.

Christ Jewish. Ellmann [Richard Ellmann, Joyce's biographer] says that in his first letter to Martha Fleischmann Joyce wrote that he hoped 'she will not mind...if he suggests that perhaps she is Jewish, though she may not be, for after all Jesus lay in the womb of a Jewish mother'" (1981, p. 35). To complicate matters further, "We also learn from Molly that Bloom has always been an atheist who has tried to convert her by claiming that Jesus was the first socialist (*U* 18.178), that we 'have no soul inside only grey matter' (*U* 18.141-2) and that Buddhism is a greater religion than Christianity or Judaism (*U* 18.1204)" (Lernout 2009, p. 338). So not only is Joyce ethnically Jewish on his father's side, Christian on his mother's side, Catholic by choice in a Catholic-dominant country, but he is privately an atheist as well. These complexities and their impact on Bloom's subconscious in how he struggles with fear and guilt unavoidably spill out in *Ulysses*.

The hidden significance of the scene in question we will explore from the "Lestrygonians" episode – section eight – lies in the Jewish New Year, known as Rosh Hashanah, and the practice of Tashlikh during this holiday. Joyce even comically refers to this holiday in book II, chapter 3 of *Finnegans Wake* as "roshashanaral" (1959, p. 293), a blending of "Russian general" and "Rosh Hashanah". According to Ira Nadel in *Joyce and the Jews: Culture and Texts*, the story from *Finnegans Wake* from which this quote appears is "of Buckley (Butt) shooting the Russian General (353.15-21), a figure with symbolic roots in Judaism through his association with Rosh Hashanah, the festival of the New Year" (1989, p. 102). On the afternoon of Rosh Hashanah, next to a natural body of flowing water such as a river, the penitent Jew recites the Tashlikh prayer and throws his or her sins into the water, typically symbolized by pieces of bread. The term "Tashlikh" comes from Micah 7:18-20: "You will cast all their sins into the depths of the sea" (esv.org). During the feast of Rosh Hashanah there are two highly symbolic foods: bread and apples. In addition to the sins being cast away, the bread symbolizes the manna, an edible substance, provided by God to the Israelites as they wandered in the desert for forty years. The apple is symbolic of life. Both foods are significant in *Ulysses* as we will see.

Jewish references in Joyce's works are also not confined merely to one ritual or holiday. Yom Kippur and Passover are frequently referenced. And for the self-imposed exile, Joyce wrote quite often with allusions to Exodus in *Finnegans Wake*. Ira Nadel writes, "The purpose of such references is not only to illustrate certain doublings between Judaic and Christian rituals but to demonstrate the centrality of Exodus in

Joyce's world" (1989, p. 31). The image of the wandering Jew is no more pronounced than Leopold Bloom in *Ulysses* as he makes his exodus from home to wander the streets of Dublin. And the doublings of Judaic and Christian rituals embody the complexity of Bloom as a character.

This brings us to the "Lestrygonians" episode of *Ulysses* in which Bloom is crossing over the O'Connell Bridge in Dublin sometime between 1:00 – 2:00 p.m. on his way from the offices of the *Freeman's Journal*, where he works, to the National Library. Bloom stumbles across a woman selling apples and Banbury cakes, buys a couple of the pastries, and feeds the hungry seagulls from the bridge. It is a seemingly passive scene, filled with fragmentary musings, as Bloom makes his way from one place to another. The scene is as follows:

The flow of the language it is. The thoughts. Solemn.

Hamlet, I am thy father's spirit

Doomed for a certain time to walk the earth.

– Two apples a penny! Two for a penny!

His gaze passed over the glazed apples serried on her stand. Australians they must be this time of year. Shiny peels: polishes them up with a rag or a handkerchief.

Wait. Those poor birds.

He halted again and bought from the old applewoman two Banbury cakes for a penny and broke the brittle paste and threw its fragments down into the Liffey. See that? That gulls swooped silently, two, then all from their heights, pouncing on prey. Gone. Every morsel. Aware of their greed and cunning he shook the powdery crumb from his hands. They never expected that. Manna. Live on fish, fishy flesh they have, all seabirds, gulls, seagoose. Swans from Anna Liffey swim down here sometimes to preen themselves. No accounting for tastes. Wonder what kind is swanmeat. Robinson Crusoe had to live on them.

They wheeled flapping weakly. I'm not going to throw any more. Penny quite enough. Lot of thanks I get. Not even a caw. They spread foot and mouth disease too. If you cram a turkey say on chestnutmeal it tastes like that. Eat pig like pig. But then why is it that saltwater fish are not salty? How is that?

His eyes sought answer from the river... (1986, pp. 125-126).

Let us begin our deconstruction of this scene with a Catholic allusion. Bloom comes across an “old applewoman” selling apples in the afternoon, when the ritual of Tashlikh would be performed on Rosh Hashanah. While Genesis of the Old Testament never reveals the precise fruit in the Garden of Eden from which Adam and Eve were forbidden to eat, this fruit has commonly been portrayed as an apple. Hence, the old applewoman selling apples is representative of Eve, tempting Bloom – or Adam – with her wares. It was the tasting of this forbidden fruit, pressured by Satan disguised as a serpent, which brought sin into the world. The bread in Tashlikh is symbolic of sin and guilt and so it is appropriate that the Banbury cakes are sold by the symbolic Eve: the applewoman tempting passersby – in this case, Bloom – with sin. Throughout the day, Bloom is tempted by women such as Martha Clifford in her letters, Gerty MacDowell on the beach, and the prostitutes in Nighttown. Bloom’s guilt, as we will see, is entwined with Molly, his wife, though blame cannot entirely be placed on her. Bloom is a sort of anti-Odysseus in the Homeric scaffolding of the novel, wandering toward a home infiltrated by a potential usurper, encountering various characters and challenges on his journey which culminates in a return home to his wife with a son-like figure in Stephen Dedalus. Bloom is also reflective of an anti-Adam as a man with an absent yet influential father figure (Rudolph, who lingers in Bloom’s thoughts all day, committed suicide), forced out of the paradise of his home to wander as the result of his sinful wife. Bloom is the realistic, everyman version of these archetypal figures. Furthermore, Rosh Hashanah marks the Jewish anniversary of God’s creation of Adam and Eve, blending the Judaic and Catholic elements in this scene.

The Jewish components of this “Lestrygonians” scene also begin to emerge early on. Bloom’s “gaze passed over” (1986, p. 125) the apples. This is subtle a reference to the Jewish holiday of Passover which celebrates the Jewish people’s exodus from their bondage in Egypt. The Banbury cakes Bloom purchased are also commonly known as Eccles cakes. Bloom lives at 7 Eccles Street in Dublin which further binds him to the significance of the pastry. Bloom even considers the fragmentary image of “manna” (1986, p. 126) in his brief musings while feeding the birds the Banbury cake. Manna, as mentioned earlier, was the edible substance provided by God to save the Jews as they wandered in the desert during their exodus from Egypt. This is all highly significant as Passover is the celebration of the Jews fleeing Egypt and manna references their wandering in the desert. Likewise, Bloom is wandering through Dublin in the novel, almost reenacting the wandering of his father’s ancestors. Just as Catholicism and

Judaism are being blurred together in this scene, so are the holidays of Rosh Hashanah and Passover.

We know from Joyce's own notebooks that the Banbury cakes were important for this scene in *Ulysses* because as early as October of 1918, while in Zurich, Joyce wrote in his *Ulysses* notebook the brief mention of "banbury cakes" (N2 [VI.D.7] / u8.2 [Rosenbach]). It is fascinating that in this primary source from which Joyce wrote down various details and notes regarding Dublin for use in his novel, he found Banbury cakes important enough to record. This wasn't simply a last-minute offhand detail, easily replaced by any other food which could have been sold on the street. There was an intentionality and symbolic significance behind it.

Then, in the most revealing portion of the scene, Bloom "broke the brittle paste and threw its fragments down into the Liffey" (1986, p. 125). This is very similar to the practice of Tashlikh in which the penitent's guilt and sins are symbolically cast into the naturally flowing body of water. The "brittle paste" sounds similar to matzoh, the unleavened flatbread eaten by the Jews as they fled bondage in Egypt and wandered through the desert in search of the Promised Land. Again, we have Bloom wandering throughout Dublin – his desert – with his destination being home. Just as Bloom is an anti-Odysseus and anti-Adam, his wandering and homely destination are warped interpretations of the Jewish Exodus reflected in the holiday of Passover. It is also worth considering the significance of "home" to Joyce's novel which is also scaffolded off of *The Odyssey* written by "Homer". While the previous is the destination, the latter is the journey.

The Banbury cakes are used throughout the novel to represent Bloom's guilt. Margaret Church, in "The Play of Imagery: A Critical Approach", writes of the "Circe" episode – section fifteen –, "...Babes and Sucklings cry out: 'Cakes in his pocket for Leo alone', suggesting that Bloom may feed the gulls but not children, very likely indicating Bloom's repressed guilt feelings about the death of Rudy. In connection with guilt, we think of the stale cake Bloom had thrown to the hungry gulls from the deck of the Erin's King. It is the memory of this action which immediately precedes his buying the fresh Banbury cakes for the gulls on the Liffey" (1978, p. 44). Rudy, Bloom's only son, died 11 days after birth and this loss haunts him throughout the novel. It was Rudy's death that was the genesis of his decade-long abstinence from Molly which leads to her infidelity on June 16th with Hugh "Blazes" Boylan. The casting of these Banbury cakes into the River Liffey is a subconscious casting of Bloom's guilt

regarding his son and wife. He reflected on the death of infants earlier in the “Hades” episode – section six – that, “if it’s healthy it’s from the mother. If not from the man” (1986, p. 79). Bloom associates sex with his wife with the death of his son, hence the ten-year abstinence. “Bloom himself seems to place some of the responsibility on Molly who ‘could never like it again after Rudy’ (U p. 168), and she concurs, ‘well I’d never have another our 1st death too it was we were never the same since’ (U p. 778)” (Benstock 1978, p. 175). Bloom can physically engage in sexual acts, as revealed in the “Nausicaa” episode – section thirteen – when he masturbates on the beach and he is emotionally passionate as revealed in his letters to Martha Clifford and his attraction for Molly. However, he cannot seem to shake an association regarding the act of sex with Molly leading to the death of Rudy. And his guilt is certainly felt in his emotional affair with Clifford as he receives another letter from her the same morning Molly’s lover, Boylan, sends her a letter. Sex, death, and guilt are all interwoven in these complicated relationships. And it is during Rosh Hashanah when God writes the names of the righteous in the book of life for another year; according to Jewish belief, Rudy’s name would have not been included in this book which only adds further complexity to Bloom’s sense of guilt on this holiday. It could be suggested that this contributes to his atheistic views concerning God at this point in his life. We cannot know for certain the cause for Bloom’s atheism given his Jewish-Protestant-Catholic background, but it is certainly plausible that experiencing the loss of a child while believing in a Judeo-Christian God who determines such fates would contribute to a loss in faith.

Rudy’s death also factors into the “Lestrygonians” scene with Bloom thinking about Shakespeare’s poetry. He quotes to himself a line from Hamlet in Act I, scene 5 in which the ghost of Hamlet’s father speaks with his son: “*Hamlet, I am thy father’s spirit / Doomed for a certain time to walk the earth*” (1986, p. 125). While Joyce alters the word “term” for “time” and “earth” for “night” as Bloom likely misremembers it, the quote is unmistakable. There is no alteration in syllables with this edit and it could be viewed simply as an error of memory. Bloom commonly misremembers various lines of literature or scripture throughout the novel. However, replacing “Doomed for a certain *term* to walk the *night*” for “Doomed for a certain *time* to walk the *earth*” sounds more appropriate in the context of the Jews wandering the desert (earth) for forty years (time). And Shakespeare’s own son, Hamnet, died when he was only 11-years-old, roughly the same age Rudy would be in the novel if he hadn’t passed away. In the play we have father and son seeking peace from one another beyond the grave, albeit in

opposite orientations from Bloom and Rudy. The ghost of Hamlet's father reaches out to his son to bring his murderer to justice in order to have peace in the afterlife while Bloom seeks solace regarding the death of his son, thinking about him all day and even calling out to him at the end of a hallucination in the "Circe" episode later in the evening.

Significantly, one of the other protagonists of *Ulysses*, Stephen Dedalus from Joyce's previous novel, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, has a theory that he expands upon in the "Scylla and Charybdis" episode – section nine – regarding Shakespeare's relationship with his deceased son and the roles in his play, *Hamlet*. This fits in appropriately to Stephen's own storyline given that the relationship with his father, Simon, is highly strained. According to Colin MacCabe in *James Joyce and the Revolution of the Word*, "For Stephen, *Hamlet* must be read from the position of the ghost, from the character he imagines that Shakespeare acted and from whose situations he constructs the meaning of Shakespeare's life and plays" (2003, p. 119). Just as Stephen Dedalus's relationship with his father is straining, he obsesses over a literary theory revolving around Hamnet and Shakespeare being embodied by Hamlet and his father's ghost, simultaneously reflective of Rudy and Bloom in a novel scaffolded from the epic poem about Telemachus and Odysseus attempting to be reunited and filled with son/father dynamics including that of Adam and God. *Ulysses* can be viewed entirely as a study in consanguineous homogeneity. And it is Bloom's loss of Rudy that resides at the center of his complex guilt and yearning for emotional, if not spiritual, penance.

The storyline of Rudy and Bloom is not entirely one founded in the fictitious imagination. Preceding the completion of *Ulysses*, Joyce and Nora Barnacle, who already had a son, Giorgio, and daughter, Lucia, lost a child in 1908. "...Nora, who was about three months pregnant, suffered a miscarriage on August 4," writes Richard Ellmann. "She did not much mind losing the third child, but Joyce carefully examined the foetus, 'whose truncated existence,' he said to Stanislaus [his brother], 'I am probably the only one to regret'" (1959, pp. 268-269). Just as Molly was able to recover from the death of an infant while Bloom carried the loss more heavily, Nora did not seem as affected by the miscarriage as Joyce. This further binds the emotional complexity of Bloom to that of his creator, Joyce, which helps to explain the depth and realism of the character in this "Lestrygonians" scene.

It is also significant that Bloom thinks of this line from Shakespeare's *Hamlet*, out of all the possibilities he could quote, when considering famished gulls flying over

the Liffey beneath the O'Connell Bridge. As the thought of feeding the gulls enters his mind, the association with fatherhood and Rudy manifests. This connects to the scene in the "Circe" episode mentioned earlier in which there is a connection between the Banbury cakes and Rudy. Hamlet's father, like Bloom, is a wanderer in search of a son. "Bloom, whose knowledge of Torah is minimal, his understanding of the Jewish holidays limited, none the less seeks to recall the dead," (1989, p. 97) according to Ira Nadel. Even the phrase from the "Lestrygonians" scene, "The flow of the language it is" (1986, p. 125) carries with it a river-like quality, like the flow of water, as Bloom looks down on to the Liffey. It is important that Bloom considers his thoughts on language "solemn" (1986, p. 125) given the context.

The River Liffey itself is symbolically significant for this "Lestrygonians" scene as well. It is the naturally flowing body of water which washes away the penitent Jew's sins. Cormac Ó Gráda explains how "in the early 1890s Dublin possessed 'an extensive and well-built system of street drains,' but its house drains were of poor quality, and it still relied on the River Liffey as its main sewage outlet" (2006, p. 43). It wouldn't be until 1906, two years after *Ulysses* takes place, that the newer sewage system, modeled on London's, would become operational. And so, one of the River Liffey's primary purposes in Dublin at this time was to carry away the waste of its citizens. It makes sense that it would also carry away the sins of its citizens as well. Human waste can be viewed as a manifested symbol of the spiritual sin people innately accumulate, feel shame over, and wish to discreetly yet quickly discard. The O'Connell Bridge can thus represent the crossing over from one Dublin to another, from an old life of sin and guilt to a new one of purity and virtue. Though Bloom doesn't exactly follow this moral track, the symbolism of the bridge is appropriate for the purpose of Tashlikh and Rosh Hashanah, welcoming in the new year from the old.

This brings us to the gulls being fed by Bloom's Banbury cakes, his manna. They are described with "their greed and cunning" (1986, p. 125). These would be common anti-Semitic stereotypes associated with Jews. Vincent Cheng writes in *Joyce, Race, and Empire* of the many anti-Semitic comments made about Bloom by other Dubliners throughout the novel. However, "Bloom is – as we have seen – as much a product of the dominant cultural discourse as they are, having also (and inevitably) absorbed the culture's Orientalist discourse and racist terminology" (1995, p. 185). These gulls not only reflect common anti-Semitic stereotypes; they are also not kosher. According to Leviticus 11:13-19, "And these you shall detest among the birds; they

shall not be eaten; they are detestable:...the sea gull..." (evs.org). Fish-eating birds and birds of prey are considered non-kosher. Bloom even comments that the gulls are "pouncing on prey" (1986, p. 125). This, in a sense, combines the fish-eating and bird of prey aspect of the gulls. There is also the homonym of "pray" here as in praying during service such as Tashlikh. Equally non-kosher are the swans and pigs mentioned at the end of the "Lestrygonians" scene.

According to Jeffrey Cohen in *1,001 Questions and Answers on Rosh Hashanah and Yom Kippur*, in regard to Tashlikh, "perhaps the most popular interpretation links *Tashlikh* to the *Midrash* which states that, in order to frustrate Abraham's journey to the *Akedah*, Satan transformed himself into a swollen river, blocking Abraham's way. Abraham walked through it, up to his neck, undaunted, crying out to God to save his life, whereupon God rebuked Satan, and the river dried up" (1997, pp. 271-272). We have a return of Satan from the story of the Garden of Eden, but also a Jew wandering out into the middle of a river and looking to God for help. At the end of the scene on the O'Connell Bridge, as Bloom would have been in the middle of the River Liffey – albeit dry already from standing on the bridge – Joyce writes, "His eyes sought an answer from the river..." (1986, p. 126). This yearning from the river completes Joyce's symbolic Tashlikh nicely before Bloom continues on his way. And Abraham's journey to the *Akedah* was the binding of Isaac, found in Genesis 22, in which complying with God's instructions, Abraham was going to sacrifice his son. Unlike with Rudy and Bloom, however, God's test of Abraham resulted in the sparing of Isaac's life. The sacrifice of a son to a seemingly unjust God is yet another similarity displayed in this scene on the O'Connell Bridge, blending Bloom's Jewish and Catholic background – which both incorporate the Old Testament in their faith – in regard to the death of Rudy.

Bloom is no stranger to experiencing the Jewish heritage of his family's past in his present life and thoughts. "In 'Aeolus', Joyce provides a direct reference and commentary on Exodus through his citation of Passover which ritualises the going forth of the Jews from Egypt," according to Ira Nadel. "Observing the typesetter at work reminds Bloom that Hebrew, like the reversed type, is also read right to left" (1989, p. 29). While in the newspaper offices, where Bloom was just before crossing the O'Connell Bridge, he contemplates the reading of Hebrew from right to left while watching the typesetter. Catholicism, too, enters his thoughts throughout the day. In the "Lotus Eaters" episode – section five – Bloom sits in a church, watching communion, and thinks to himself, "The priest bent down to put it into her mouth...*Corpus*: body.

Corpse...Rum idea: eating bits of a corpse. Why the cannibals cotton to it” (1986, p. 66). Then later, in the “Lestrygonians” episode, Bloom orders lunch at Davy Byrne’s and notices Plummtree’s Potted Meat. He thinks of Patrick Dignam, whose funeral he had just attended that morning and considers, “Dignam’s potted meat. Cannibals would with lemon and rice. White missionary too salty” (1986, p. 140). In the same paragraph, Bloom goes from imagining cannibals eating Christians, an image that first came to him during a Catholic service that morning, to, “Kosher. No meat and milk together. Hygiene that was what they call now. Yom Kippur fast spring cleaning inside” (1986, p. 141). In Homer’s *Odyssey*, the Lestrygonians, for which the eighth section of *Ulysses* is associated, are a race of giant man-eaters who devour Odysseus’s crew. During Catholic mass, the communion symbolizes the eating of Christ’s body (in the form of bread) and the drinking of his blood (in the form of wine) through transubstantiation. These lines from *Ulysses* tie in the Homeric scaffolding for Joyce’s novel with the Jewish use of bread for Tashlikh and the Catholic use of bread for communion through the bridging theme of cannibalism. While Bloom wanders throughout Dublin, his mind quickly wanders from thought to thought regarding his Catholic and Jewish background. The scene on the O’Connell Bridge in which Bloom subconsciously performs Tashlikh, feeding non-Kosher birds manna sold by an Eve-like applewoman in order to dispel the guilt he feels over the death of Rudy and its lasting impact on his marriage is another perfect example of Bloom’s complex worlds colliding.

Leopold Bloom is a fascinating character in the way that he cannot be easily categorized or understood. As Vincent Cheng remarks, “Bloom is able to hold simultaneous perspectives, to imagine being other and thus to transcend the monologic narrowness of a single, cycloptic perspective...” (1995, p. 177). And yet, while Bloom is certainly not Jewish in the religious sense, as Robert Tracy claims in “Leopold Bloom Fourfold: A Hungarian-Hebraic-Hellenic-Hibernian Hero”, “Bloom’s Jewishness is thus a carefully contrived part of *Ulysses* and an essential element in the presentation of him as modern man, the rootless and dispossessed wanderer” (1965, p. 525). Bloom is a wanderer because he is avoiding going home; he is avoiding going home because he knows his wife, Molly, will be having an affair with Hugh “Blazes” Boylan; Molly will be having an affair because Bloom has disengaged from sexual activity regarding his wife for a decade; and Bloom has ceased having sex with Molly because he associates the act with the death of his son, Rudy. As Robert Tracy notes, “He faithfully adheres to Jewish custom by naming his son Rudolph after Rudolph Virag-Bloom, the boy’s

deceased grandfather...” (1965, p. 526-527). Rudolph, Bloom’s father, died by committing suicide which is considered a mortal sin in the Catholic faith. It cannot be lost on Bloom that his son, named after a mortal sinner, was not granted life himself.

However, while Odysseus has a son, Telemachus, searching for him and attempting to rebuke his mother’s suiters, Bloom is without a son to carry on his name. Milly, Bloom’s daughter who is away in Mullingar working at a photo shop, if she ever marries, would take the surname of her husband. In the hyper-realism of Joyce’s writing style, it is believable that the protagonist of *Ulysses* would bear the hyper-convoluted subconscious of Leopold Bloom. One can see how fitting it is for Bloom, on his Homeric exodus leading toward home, to cast his guilt and sin into the River Liffey in this scene on the O’Connell Bridge with elements of his Jewish and Catholic background. It reveals the complexity of this enigmatic character, bridging the divide between the past and present, Judaism and Catholicism, life and death.

WORKS CITED

BENSTOCK, S. The Evasion Principle: A Search for Survivors in 'Ulysses'. *Modern Fiction Studies*, v. 24, n. 2, 1978, p. 159-179.

CHENG, V. *Joyce, Race, and Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

CHURCH, M. The Play of Imagery: A Critical Approach. *Modern Language Studies*, v.8, n.2, 1978, p.40-46. doi: 10.2307/3194519.

COHEN, J. *1,001 Questions and Answers on Rosh Hashanah and Yom Kippur*. Northvale: Jason Aronson Inc, 1997.

ELLMANN, R. *James Joyce: New and Revised Edition*. Oxford: Oxford University Press, 1959.

JOYCE, J. *Finnegans Wake*. New York: The Viking Press, 1959.

_____. *Ulysses*. Hans Walter Gabler (Ed.). New York: Vintage Books, 1986.

_____. *Ulysses Notebooks: N2 (VI.D.7): The Lost Notebook*. Retrieved November 23, 2019. From: <http://www/jjda.ie/main/JJDA/U/FF/unbs/un2all.htm>.

LERNOUT, G. Religion. In John McCourt (Ed.), *James Joyce in Context* (p. 332-342). New York: Cambridge University Press, 2009.

Leviticus 11. (n.d.). Retrieved November 23, 2019. <https://www.esv.org/Leviticus+11/>.

MACCABE, C. *James Joyce and the Revolution of the Word* (2nd ed.). New York: Palgrave MacMillan, 2003.

Micah 7:18-20; 1 John 1:5-10. (n.d.). Retrieved November 23, 2019. From <https://www.esv.org/Micah+7:18%E2%80%9320;1+John+1:5%E2%80%9310/>.

NADEL, I. *Joyce and the Jews: Culture and Texts*. Houndmills: Macmillan Press, 1989.

Ó GRADA, C. *Jewish Ireland in the Age of Joyce: A Socioeconomic History*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

STEINBERG, E. James Joyce and the Critics Notwithstanding, Leopold Bloom Is Not Jewish. *Journal of Modern Literature*, v.9, n.1, p.27-49, 1981. Retrieved November 23, 2019. From www.jstor.org/stable/3831274.

TRACY, R. Leopold Bloom Fourfold: A Hungarian-Hebraic-Hellenic-Hibernian Hero. *The Massachusetts Review*, v. 6, n. 3, 1965, p.523-538. Retrieved November 23, 2019. From www.jstor.org/stable/25087315.

First Letter - Primeira Carta - Prima Lettera: An Imaginary Letter Exchange Between Paulo Freire and Lorenzo Milani

Simone Maria Gugliotta¹
Department of Italian Studies
Department of Spanish & Portuguese
Smith College

Educators Paulo Freire (Brazil, 1921-1997) and Don Lorenzo Milani (Italy, 1923-1967) never met in person. Though contemporaries and both Catholics (Milani was a priest) with shared beliefs about a radical approach to education and schooling, social justice, and inclusive pedagogy, they never had a chance to work together. However, their ideas and their fight for fair schooling systems are still thriving.

In my journey as an educator and researcher, I have been comparing and contrasting their scholarship in order to augment current and future critical literacies, multiliteracies, and multiculturalism research. I do it by re-contextualizing their work, reviewing the research literature about them alongside the research literature by them, and talking to teachers and professors in Brazil and Italy interested in including their philosophy in their education practices.

All this brought me to an irreverent idea: imagining an encounter between them through a fictionalized exchange of letters. The art of letter writing is a genre that helped me to present this critical review, one that is born from my analytical, interpretive, and representational practices.

In this paper, I present my own letter to both educators and two fictional first letters representing an imaginary encounter between them. While my own letter was written only in English without translation, their letters were initially written in Portuguese (Freire) and Italian (Milani) and then translated into English. The translation

¹ Completed a doctorate in the College of Education with a language, literacy and culture concentration at the University of Massachusetts Amherst. As a researcher, her fields of interest are multiculturalism, bilingualism, heritage language studies, second language acquisition, and critical and radical pedagogy related to the works of Paulo Freire and Don Lorenzo Milani. At Smith, she teaches beginner and Intermediate levels of Italian and Portuguese courses, as well as a course about the teaching of Romance languages. E-mail: sgugliot@smith.edu.

work added one more layer of analysis because it involved imagining their letter-writing technique, and also finding a suitable expression of their thoughts in three languages.

I have been influenced by ideas from a field called performance ethnography, in which the letters are a way of recreating and re-writing the biographic past and making the past a part of the present recognizing the representation of politics-educational collaboration. According to Norman Denzin (2003), this means producing texts that are grounded in different styles, rhythms, idioms, languages and personal identities from different cultures and places (p. 123).

It is also a project that brings a different role of the biography that can help scholars, students, and readers to think about the process of becoming agents for a more inclusive interpretive community (Moreira, 2013, p. 2). My attempt is to revitalize Freire's and Milani's words and pedagogical philosophy filtered through my own experiences living in between cultures and someone who learns and teaches with the awareness that no social practice is politically neutral.

The critical performance pedagogy presented in this paper is fortified through the relevance of a literature review. Giroux (2012) has already proposed this type of work to connect to a wider notion of cultural politics intended for further racial, economic and politic democracy. Thus, the combination of primary and secondary sources emerges as an interdisciplinary project in which practical and performative views of pedagogy, politics and cultural studies are united through literature review and letter writing and analysis.

First letters as brief biographies

In order to contextualize and understand a little about Freire and Milani's lives and contemporary historical happenings, I present their letters as an introduction to each other but also a form of brief biographies.

I start with my own letter to both educators in which I recount how I met each of them. The next letters between concern their lives—their different backgrounds growing up and their similar “calling” to dedicate their lives to education, as well the processes of becoming teachers who see consciousness raising as the key to lift many people out of oppression and free them from manipulation.

Promoting a fictional encounter of both educators after they are long gone seems to me a both inspiring and challenging manner of developing my research, but also somewhat audacious. Other people have published their similarities and contrasts, but

only by indirect speech, without giving them a direct voice. The letter exchange, that never happened, though, was a new one and here I am presenting it. The genre has also a historical and religious significance particularly talking about Freire and Milani. Both were Christian inspired (Mayo, 2007). Writing letters, articles, communicating their literacy, promoting literacy were the main ways that both had to prove that the exile could not silence them. This formula somehow resembles Saint Paul epistolary practices in which writing letters had a missionary purpose.

Sources for the letters:

My main source of information for writing Milani's first letter was his biography presented in the website "Fondazione Don Lorenzo Milani", whose president is Michele Gesualdi, one of Milani's students and his protégée, who, like his brother Francesco, was adopted by the priest. I also consulted Milani's biographies in the books written by Fallaci (1974) and Lancisi (2007).

In order to write Freire's letter, I used mostly Gadotti's (1994) and Kyrilo's (2011) books, besides my notes from a presentation of Ira Shor in November 2012, at the Marks Meadow School of Amherst, MA, which is a building today is part of College of Education at University of Massachusetts Amherst. The title of Shor's talk was "Occupy/Freire: Democracy-in-Progress, Democracy Attacked, 1964 and 2011." I also used the São Paulo Teachers' Union magazine online, which is called *Revista Giz*, and Freire's own stories in his book *Letters to Cristina* (2000). Mayo (2007) and Streck (2008) were also important sources for bringing both Freire's and Milani's biographies together in their studies.

My letter to Freire and Milani:

Dear Paulo Freire and Don Milani,

With some faith still left in my heart, against all rational thought, I still hold out hope that this letter somehow arrives to both of you. I also hope it is seen by others, who like me want to keep alive your philosophies and raise consciousness and transformative learning around the world.

Neither of you know me but I have learned about, researched, and spoken about you every day for the past decade and I feel your thoughts and ideas are so similar that they can easily be assimilated into a single pedagogy.

I was immediately saddened when I learned that you have never met, but this feeling was transformed into an optimistic sense of raising consciousness through education, a purpose that both of you have transferred to many educators. I have visited many places and spoken with many others about your philosophies. I have observed your thoughts and absorbed, reflected, interpreted and presented some of these thoughts and actions in this thesis. I want to share it with as many others as possible, not only as an educator, but as a citizen of world.

Both of you have fought the same battle to make education accessible to more people and how to use critical literacy through questioning and looking beyond what is written. Both of you realize the importance of words, using them carefully and recommending your students to do the same, even treating words like characters rather than objects.

Living in exile was a perfect example to illustrate the importance of making excellent use of words. Exile did not silence you, it made you both stronger. Professor Freire's ideas quickly expanded around the globe, while Don Milani's ideas spread throughout Italy and are still expanding today. Your philosophies are needed now as much as ever because we are still hoping for better days for humanity through thoughtful schooling. This ongoing struggle is the same in many schools and in countries in the world, and fortunately your ideas include important reminders to never give up. Combined, they can be even more effective as we can see when tracing your legacies around the world connecting people.

Fortunately, I was able to bring together two of your students – Ira Shor and Edoardo Martinelli - for meetings and exchanging of ideas. Neither of you have heard about social media or the internet, but through this modern communication method, I can see that both of these students are still in touch with each other. They are brothers in pedagogy, fighting together, as Martinelli said in 2018, in an open social media post.

Interestingly, I was introduced to both of you at different times of my life. I met Professor Freire first during high school in 1988. My teachers from my Escola Normal, the secondary school that prepared students to be elementary teachers, would often bring your ideas and books to class. The military dictatorship had finished just three years earlier and we were freely studying you and soon after, in 1989, Brazilians would finally have the right to vote again after 20 years. At the young age of 16, I could even vote at that time. Because of Freire's books and from this period in high school, I learned that I should never profess that "I don't talk about politics" because politics is part of life, and part of every choice that I make.

My meeting with you, Don Milani, happened also in connection with Professor Freire. I was presenting Freire's ideas to some friends in Italy and they mentioned that I may as well be talking about Lorenzo Milani. The most beautiful moments, though, were when I met personally your former students, Mileno, Nevio and Edoardo along with one of your collaborators, Nanni Banchi, the ex-carpenter of your school, and now president of one of the research associations that bearing your name. They explained to me that you

were known by your students as “il Priore” because you were a priest, and a good one, but also a priest who responded to the call of teaching.

Both of you teach to fight not with arms but with words because you knew that “in Africa, in Asia, in Latin America, in the South of Italy, in the mountains, in the fields, and even in the big cities, millions of young people are waiting to be considered equal” (School of Barbiana, 1994, p. 80). More than 50 years went by since this passage was written in Letter to a Teacher and we are still waiting for all people to be given equal consideration, but we also know that only education will help people to thrive, create and critique.

In summary, I hope that this connection between your ideas and my project helps find some answers and inspirations to carry them forward to others. I finish this letter by asking both of you: how can your theories and practices about language, critical literacy, and multimodal pedagogies help us to help the world today? How can we adapt your pedagogies to difficult current times and issues?

Yours truly and still with some faith,

Simone Maria Gugliotta

Imagining Milani’s letter to Freire (see Italian version in the Appendix section):

Dear Professor Freire,

This letter, if everything goes well, will be the first of many others. It is in Italian with a Brazilian Portuguese intonation, borrowed from our colleague and spokesperson in this project, Simone Maria Gugliotta. She is a person interested in critical pedagogies and, because of it, curious about our lives, work, and legacy.

Education was not my first vocational choice, but at the same time, it was. I will explain myself better to you: since I was little, I understood that I wanted to be near to Christianity, even growing up in a non-religious family environment. I converted to Catholicism practically when I was 20 years old. But at the age of 10, I was baptized. In this way my family would avoid being persecuted by the fascists.

Well, done with initial considerations, I will introduce myself: I am Don Milani, born Lorenzo Carlo Domenico Milani Comparetti, in Florence, 27th of May 1923. I prefer to tell you right away that I left life in this earth on the 26th of June 1967, at the age of 44, due to Hodgkin’s lymphoma, a type of cancer. I want you to know straightway because, I knew, throughout our researcher-spokesperson, that the 1960s were also very difficult years for you having had to move to Chile due to the military coup in Brazil, the so-called Years of Lead.

I was born in a cultured and bourgeois family. My father’s name was Albano Milani, and my mother’s, Alice Weiss. She had Jewish origins. As you can imagine, my

family could also have been exiled or even eliminated due to fascist intolerance, influenced by the Nazism, towards Jewish population in the 1940s. In order to protect my two siblings and me from the fascist rage, my parents got married in a Catholic church and baptized all three of us in the same religion (Lancisi, 2013, chapter 1). Until 1930, we lived in Florence where we were among the first families to own an automobile and we could live from family proceeds but, in that year, after the 1929 crisis, the great depression, my father had to start working and found a job as manager in a company in Milan. We moved there and in 1941 and I gained my high school diploma in classic studies. I refused to go to college for my parents' chagrin and I applied for a painting school at the Academia of Brera. In 1943, we moved back to Florence after a bomb attack on Milan. In Florence I gave continuity to my painting studies with Hans J. Staude. The religious aspects from the paintings at this time of my life sparked my vocation (School of Barbiana, 1994).

Regarding religions, we did not grow up with any of them. It was up to me, at 20 years old, the decision of convert to Catholicism. This conversion guided me to the dedication to education. I tried to dedicate my life to painting after the school years, but it was the interest in sacred painting that inspired me to know more about the gospel. A year later I had my first encounter with my spiritual father, Don Raffaele Bensi, I joined the Seminar Maggiore of Florence and became a priest in 1947.

My first mission as a priest was at San Donato di Calenzano, near Florence, where I stayed until 1954. There I developed the catechism lessons through a historical outlook: one would learn about the Jewish population, about Jesus life and about the history of the Christian formation instead of the dogmatic formulas from the Church. I have also founded an evening popular school for the young workers and peasantry from the parish. My project for the evening school was organized after being recognized by the school council. The courses were held during the week and on Fridays we would have conferences on diverse themes. Some friends and master Betti would help me.

The youngsters were obsessed with the disciplines such as technical design, arithmetic, stenography, and geometry, all helpful for applying for work in the railway system. I used to focus on language learning because the word is the magic key that opens any door, because only language can make as equal. Equal is someone who knows how to express her or himself and understand when the other expresses him/herself. Rich or poor, this does not matter. The important issue is to speak (School of Barbiana, 1994).

I used to teach the language, but also the celestial nebulae, sheet music, people's geography, geometric perspective in the drawings. No argument was a taboo, not even sexual education, when I explained the chromosome and the genetic transmission to the young students, between 12 and 13 years old. The achievements of the popular school arrived despite and thanks to many quarrels. I used to go around the town by bicycle to take the students to school. I always believed that the "poverty of the poor people cannot be measured by the bread, the house, the heat, but by the level of culture

and the social function.” It was in the San Donato parish where I started to write my first book *Esperienze Pastorali* (Pastoral Experiences), published in 1958, but we can talk about it in a future letter (Fallaci, 1974).

The 1950s were hard years in Italy due to political confrontations and social drama in the country. My political rationale to vote for the Democratic Christian Party, while giving preference to unionists and laic representatives was too uncomfortable for the Tuscan Curia. Thus, on September 12, 1954, after Don Daniele Pugi, the priest and protector whom I worked with, passed away, I was sent in exile, like you, Professor Freire. My exile was inside Italy, in Barbiana, a small isolated location in Tuscany. They thought they would make me quiet but instead they gave me the possibility to spread my work even more in the field of education as a form of awareness or *conscientização*, a word that you like to use. However, I will relate this story later in a future letter.

I hope to have soon the pleasure of receiving your letter.

Warm greetings, yours

Lorenzo Milani

Imagining a Freire’s letter to Milani
(see Portuguese version in the Appendix section):

Dear Don Milani,

It was with immense joy that I received your letter. It arrives through our curious researcher who is taking up the role of interpreter of our lives. I will start presenting myself talking about my family that, in contrast with yours, did not have many economic and cultural resources. I was born Paulo Régis Neves Freire, in September 19, 1921, in the city of Recife, State of Pernambuco, in the Northeast of Brazil. My farewell from this life happened in May 2, 1997, due to a heart attack.

The same exercise that we are practicing here, throughout our research, through letters, is a similar exercise of memories and reconstruction of life stories; it was already possible many times in my life. It happened throughout interviews and books, in particular, a book called *Letters to Cristina*, in which I wrote letters to satisfy my niece’s curiosity telling about my life journey until becoming the educator that I was in life, in books, and in memories. That was her initial question: how I became the educator that I was.

My first readings of the world happened in the backyard of our first house, where under the shadows of fruit trees and in playing with my pets. In this way, my mother taught me to read and write writing in the dirt with little wooden sticks, then breaking the words in syllables, and finally reading the written words on the ground. I was the youngest of a family of four children.

Life was not so bad at the first years of my life. My mother was a housewife and seamstress. My father was a police officer, who became captain during his tenure. However, due to arterial sclerosis, he had to retire early and, at the same time, provide our bread and butter; he worked sometimes as a carpenter doing woodwork that he would rarely sell. He also tried to resell goods that he would bring from the interior of the State of Pernambuco, but he wasn't successful. Nevertheless, these difficulties allowed my father to be very close to us. We would have long conversations about important themes related to Brazilian politics and history.

My father, as your parents, was not a religious man, but he believed in God. My mother instead was very Catholic, and, for that reason, I grew up in the religion that influenced my life's perspective, my pedagogical theories and my activism. My first experience with formal education was at six years old in a private school with my teacher Eunice. She used to tell me to write the words that I knew and then write sentences. She showed me that my main goal was not to memorize grammar concepts but develop my oral and written skills (Kyrilo, 2011). She was important in my life and because of her that I liked school.

Meanwhile, the financial situation at home kept getting worse. The 1920 crash also affected us drastically. The Brazilian economy depended on coffee export and, with the stock market crash, the price of the product dropped very much, changing the life of many Brazilians. Food was getting less available in our house and my bad nutrition was affecting my school accomplishments. I was hungry. Who can memorize and learn when they are hungry? One of my uncles helped us financially for a while, but when he could not anymore, he suggested that we move out of Recife, the capital city of the State of Pernambuco.

Thus, at 10 years old, I went to live with my family in Jaboatão dos Guararapes, about 16 kilometers from Recife. It was a kind of magic decision for my family to see if out of the capital city and away from the coast, life could be better. Yet, it was not. The lack of money and the debts were still here. When I was about 18 or 19 years old, I was still a high school student and I was helping at home. My two brothers were working regularly, doing many sacrifices. My sister was in the last year of primary school teacher training and, for me, the only way that I could help was teaching (Revista Giz Sindicato dos Professores de São Paulo, 1991). In this way, life took me to my education journey.

The other reason that took me to education was an issue of intellectual interest since it was very early that I noticed that I liked to study grammar and I jumped with joy for myself. I bought books by good Brazilian and Portuguese grammarians that I could buy in secondhand bookstores. These texts helped me to become capable to give lessons even before of having a teaching certificate. While giving lessons to students as poor as me, in Jaboatão, I was becoming a teacher. I used to say that nobody is born a teacher because I had lived that experience.

When I was 13 years old, in 1934, my father died and the financial crisis in my family came to be even worse. I remember my mother was ashamed because she could not pay the bills. The grocer would shout even before she entered the grocery store that he would not sell anything to her until she paid her debt. She would turn back to the street after saying a shy “I am sorry” or “thank you very much”. I would see this scene it without saying word, but these experiences stayed with me. I had great respect for my mother because I knew her pain and did whatever I could to help her throughout her whole life. I know you had also a strong connection with your mother and that you died in her home. I died after my mom. I did not see her for many years because I was in exile. She passed away before I could return to Brazil.

It took me longer than the other students to finish my middle school and high school studies. My mother was able to get a scholarship for me in a private school in Recife because in Jaboatão we had only elementary schools. The president of the Osvaldo Cruz School, an ex-seminarian, gave me the award. At 22 years old, I started my university studies at the College of Law, in Recife.

During my college years, I married Elza Maia Costa Oliveira, who was an elementary teacher. We had five children. I tried to work as a lawyer, but it did not last long: I gave up after my first client, who was a dentist starting his career. I did not charge him for my work. I realized that law was not for me and started to teach at the same high school where studied. Some years later, I accepted the invitation to direct the cultural and educational department of the Social Service of the Industries of Pernambuco (SESI). There, I had my first direct contact with adult literacy that, for me and as well for you, related to workers’ everyday lives. Knowing their own reality, workers can make decisions in a critical way and can participate in the country’s social and political life. In 1964, this work was nationally recognized and, the president at the time, João Goulart, invited me to coordinate the National Literacy Program. However, we had barely started, when the military coup d’état happened. The method that I was using threatened the national order. At this point, dear Father, I became, according to the military, an enemy of God and country. My exile started at this point and it lasted 16 years. I lived in Bolivia, Chile, United States and Switzerland. In 1980, after the Amnesty Law, I could finally go back to Brazil (Kyrilo, 2011).

Once, during a conversation with my friend Frei Betto (Gadotti, 1996), who is a priest like you, I told him that, for me, the exile was profoundly pedagogic. Being away from Brazil, allowed me to understand it better. As it happened for you during your time in Barbiana, Father, they were not able to silence me. During this period, I wrote one of my most known books called *Pedagogy of the Oppressed*, published in 1969, which is 11 years after your well-known book, my dear priest. I know that you avoided direct involvement with political parties, but I did not and I joined the Labor Party in Brazil. During Luiza Erundina’s administration as a mayor of São Paulo, I accepted the charge of education city clerk, from 1989 to 1991.

Well, I will pause for now, but I want to continue the beauty of this letter exchange. I finish my first answer with a question about the books *Pastoral Experiences* and *Letter to a Teacher*. Please, tell me about your first book and how was the experience of coordinating the collective writing of this book. I hope to continue this dialogue with you, Father, talking about the art of teaching, about critical pedagogy and about the pedagogic radicalism of our lives in our future correspondences.

With your blessings,

Paulo Freire

Conclusion

The similarities between Freire's and Milani's works and beliefs and the contemporaneity of their ideas are a powerful tool for helping oppressed populations in any country... developed, undeveloped, rich or poor. These educators theorized above all how important it is to learn to read and write critically, and to have a better use of language in order to follow the fast changes in our knowledge-based society. The knowledge that they were concerned about was not only related to the practice of learning, but also teaching the construction of a curriculum that respects and honors the background and particular stories of each group of students.

Freire and Milani had interesting lives that showed how the most adverse situations can become opportunities. They did it in the school environments where they worked, and they followed it in their own lives. I am talking here about the fact that they knew how to take advantage of the attempt to silence them, and did their work in exile, a great way of contributing to education. However, bell hooks (1994) remembers to avoid the voyeuristic points of view through which students and teachers tend to see Freire, and that could also be applied to Milani. The focus should be on the ideas they speak about and the oppressed groups they talk about. hooks may be right to a certain point, but with this work I tried to show that without knowing about their experiences and life trajectories their principles and teachings would be much less meaningful. Understanding their social role and identities also can bring people closer or push them away from their thoughts on critical literacy.

REFERENCES

BORG, C., CARDONA, M., & CARUANA, S. *Social class, language and power: Letter to a Teacher. Lorenzo Milani's Contribution to Critical Citizenship*. Rotterdam: Sense Publications, 2013.

BORG, C. & MAYO, P. Come bisogna essere per poter far scuola. La testimonianza di Edoardo Martinelli, allievo di don Milani a Barbiana. *Educazione Democratica - Rivista di pedagogia politica* 6. Genova: Quintadicepertina, 2013, p. 115-133.

CECCON, C. Paulo Freire, no exilio, ficou mais brasileiro ainda. *Revista Pasquim*, IX (462). Rio de Janeiro: Desiderata, 1978, p. 7-11.

DEWEY, J. *Democracia e Educação*. Tradução de Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. 4. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

FALLACI, N. *Dalla parte dell'ultimo*. Milano: Milano Libri Edizioni, 1974.

FAIRCLOUGH, N. *Analyzing discourse: Textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.

FAUNDEZ, A. & FREIRE, P. *Learning to Question*. New York: Continuum, 1989.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. *Pedagogy of the Oppressed*. 20th ed. New York: Continuum, 1989.

_____. Educação pela fome. *Caderno VI*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1994, p. 9.

_____. *Professora sim, tia não – cartas a quem ousa ensinar*. São Paulo, Editora olho D'água, 1997.

_____. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

_____. *Cartas a Cristina. Reflexões sobre minha vida e práxis*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

FOFI, G. A Barbiana. *Lo Straniero*, 149, 2012. Retrieved from <http://lostraniero.net/a-barbiana/>

GADOTTI, M. (org.). Paulo Freire, uma Biobibliografia. São Paulo: Cortez Editora, 1996.

_____. *Reading Paulo Freire: His Life and Work*. New York: State University of New York, 1994.

GALEOTTI, C. *Lorenzo Milani. L'obbedienza non è piu una virtù e altri scritti pubblici*. Viterbo: Stampa Alternativa/Altri Equilibri, 1998.

GEE, J. P. *Social Linguistics and Literacies: Ideology in Discourses, Critical Perspectives on Literacy and Education*. London: Falmer Press, 1990.

_____. *An introduction to discourse analysis: Theory and method*. New York: Routledge, 2011.

GIROUX, H. *Education and the Crisis of Public Values*. Peter Laing, New York, 2012.

_____. (2010) Lessons to be learned from Paulo Freire as education is being taken over by the mega rich. *Truthout* [Online] Available from: [Accessed 13 November 2016].

GRAMSCI, A. (1 Maggio 1919). *L'Ordine Nuovo*, Rassegna settimanale di cultura socialista, Anno 1, n.1. Retrieved from www.centrogramsci.it/riviste/riviste.htm.

_____. *Lettere dal carcere*. S. Caprioglio (Ed.). Einaudi, 1975.

HOOKS, B. *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*. New York: Routledge, 1994.

KIRYLO, J. D. *Paulo Freire: The Man from Recife*. New York: Peter Lang Publishing, 2011.

LANCISI, M. *Don Lorenzo Milani: dibattito aperto*. Roma: Borla, 1979.

_____. *Don Milani. La Vita* (Don Milani. The Life), Milan: Piemme, 2007.

MARTINELLI, E. *Don Lorenzo Milani. Dall'motivo occasionale al motivo profondo*. Florence: Società Editrice Fiorentina, 2007.

MAYO, P. Foreword. In C. Borg, M. Cardona e S. Caruana. *Social class, language and power: Letter to a Teacher. Lorenzo Milani's Contribution to Critical Citizenship* (p. ix-xi). Rotterdam: Sense Publications, 2013.

_____. Critical Approaches to Education in the Work of Lorenzo Milani and Paulo Freire. *Studies in Philosophy of Education* 26, 2017, p. 525-544.

MESQUITA, P., ROSSETE, S. & PACHOAL, G. Paulo Freire e Antonio Gramsci: a filosofia da práxis na ação pedagógica e na educação de educadores. *VI Educere*. Paraná: PUC, 2006, p. 2164 – 2171.

MOREIRA, C. (n.d.). "Transgressive body, transgressive scholarship: A fragmented life in so many acts, Unpublished paper.

MILANI, L. *Esperienze Pastorali* (Pastoral Experiences). Florence: Libreria Editrice Fiorentina, 1997.

NEW LONDON GROUP. A pedagogy of multiliteracies: Designing social futures, *Harvard Educational Review*, vol.66, 1996.

ROSSI, N. and COLE, T. *Letter to a Teacher. By the School of Barbiana*. Victoria, Australia: Penguin Books, 1970.

SCUOLA DI BARBIANA, Lettera a Una Professoressa, Florence: Libreria Editrice, Fiorentina, 1996.

STRECK, Danilo R.; Angicos (Freire) e Barbiana (Milani): Leituras de mundo e radicalidade pedagógica. *Revista História da Educação*, 2008, Mayo-Agosto, p.235-256.

Ira Shor talks about *Occupy/Freire: Democracy-in-Progress, Democracy Attacked, 1964 and 2011* (a talk sponsored by Education Radio education-radio.blogspot.com, November 17, 2012 at the old Mark's Meadow Auditorium, Furcolo Hall, UMass-Amherst).

Appendix: Letters in Italian and Portuguese **First Letter Exchange: Introductions**

Egregio Professore Freire,

Non sapevo in quale lingua scrivere questa lettera che, se tutto andrà bene, sarà la prima di una serie di tante altre. Alla fine, mi sono deciso per l'italiano con la cadenza brasiliana, prestata dalla collega e portavoce di questo progetto, Simone Gugliotta, una persona che si interessa della pedagogia critica e perciò curiosa della nostra vita, lavoro e eredità culturali. Chissà quante volte dovrà tradurre questo pezzo, ma eccoci qua a cominciare questa giornata. Anche per me come per Lei, l'educazione non è stata la mia prima vocazione, anche se in qualche modo allo stesso tempo lo è stata.

Mi spiego: sin da piccolo ho capito di voler avvicinarmi al cristianesimo, anche se sono cresciuto in un ambiente familiare non religioso e sono nato da una madre d'origine ebrea. Mi sono convertito al cattolicesimo a 20 anni, ma a 10 sono stato battezzato per evitare che la famiglia fosse perseguitata del fascismo agli ebrei. La vocazione mi ha portato alla passione per l'insegnamento.

Beh, fatte queste prime considerazioni, mi presento: sono Don Milani, nato Lorenzo Carlo Domenico Milani Comparetti, a Firenze, il 27 maggio del 1923. Le dico subito che ho lasciato la vita terrena il 26 giugno del 1967 a 44 anni a causa di una leucemia o linfoma di Hodgkin. Le dico subito questo perché ho saputo, tramite la nostra curiosa ricercatrice, che gli anni 60 sono stati anche molto difficili per Lei che viveva in esilio in Cile, dovuto al colpo militare in Brasile, i cosiddetti anni di piombo.

Sono nato in una famiglia colta e borghese. Mio padre si chiamava Albano Milani e mia madre Alice Weiss. Lei era d'origine ebrea. Come vede, anche la mia famiglia potrebbe essere stata esiliata o addirittura eliminata a causa dell'intolleranza che il fascismo, influenzato dal nazismo, manifestava contro gli ebrei durante gli anni 40. Per proteggerci dall'ira fascista i miei si sono sposati in una chiesa cattolica e hanno battezzato me e miei fratelli. Fino al 1930, abbiamo vissuto a Firenze, dove eravamo una delle prime famiglie a possedere un'automobile e potevamo vivere di reddito, ma l'anno dopo la crisi del 1929 – *the great depression* -, mio padre dovette cominciare a

lavorare e trovò un lavoro come dirigente di un'azienda a Milano. Lì, nel 1941 ottenni la maturità classica, ma rifiutai di andare all'università con gran dispiacere dei miei genitori, mi iscrissi invece all'Accademia di Brera per studiare pittura. Tornati a Firenze, nel 1943 dopo i bombardamenti su Milano, proseguì gli studi di pittura con Hans J. Staude.

Intanto, non crescemmo secondo nessuna religione. Sono stato io che, a 20 anni, ho deciso di convertirmi al cattolicesimo. Questa conversione mi ha portato a dedicarmi quasi integralmente all'educazione. Provai a dedicarmi alla pittura dopo gli anni di studio e l'interesse per l'arte sacra mi portò a voler conoscere ancora di più il vangelo. E dopo un anno accadde l'incontro con il mio padre spirituale, Don Raffaello Bensi. Entrai nel Seminario Maggiore di Firenze e diventai prete nel 1947.

La mia prima missione come prete cappellano fu a San Donato di Calenzano, vicino a Firenze, dove rimasi fino al 1954. A San Donato improntai le lezioni di catechismo sul piano storico: si imparava la storia del popolo ebraico, la vita di Gesù e la storia della formazione del Cristianesimo anziché le formulette dogmatiche della chiesa. Fondai anche una scuola popolare serale per i giovani operai e contadini della parrocchia. Il mio progetto di scuola serale è stato organizzato con il riconoscimento istituzionale del provveditorato. Le lezioni si tenevano durante la settimana e i venerdì si tenevano conferenze su temi diversi. Alcuni amici e il maestro Betti mi davano una mano. I ragazzi erano fissati con le materie che ritenevano utili per prendere il diploma come il disegno tecnico, l'aritmetica, la stenografia e la geometria per fare i concorsi indetti dalle ferrovie. Io puntavo sull'insegnamento della lingua perché la parola è la chiave fatata che apre ogni porta, "perché è solo la lingua che rende eguali. Eguale è chi sa esprimersi e intende l'espressione altrui, ricco o povero non importa. Basta che parli." (Lettera a una Professoressa, 1994).

Insegnavo la lingua, ma anche le nebulose celesti, lo spartito musicale, la geografia dei popoli, la prospettiva geometrica nel disegno. Nessun argomento era tabù, nemmeno l'educazione sessuale, dove spiegavo i cromosomi e la trasmissione genetica per gli studenti dai 12 ai 13 anni. Il successo della scuola popolare è stato ottenuto a forza di molte liti. Andavo in bicicletta in giro per il paese per portare gli studenti a scuola. Io credevo e ci credo ancora che "la povertà dei poveri non si misura a pane, a casa, a

caldo ma sul grado di cultura e sulla funzione sociale”. Fu a San Donato che cominciai a scrivere il mio primo libro “Esperienze Pastorali”, pubblicato nel 1958, ma parleremo di questo in una lettera futura. A questo punto glielo volevo soltanto accennare.

Gli anni Cinquanta furono anni duri qui in Italia per conflitti politici e i drammi sociali del paese. I miei ragionamenti politici di votare il Partito Democristiano, ma dare preferenze ai sindacalisti e ai laici furono troppo scomodi per la Curia in Toscana e il 12 settembre del 1954, con la morte di Don Daniele Pugi, il prete con cui lavoravo a San Donato, anch’io, come Lei, sono stato mandato in esilio, ma un esilio interno, a Barbiana, piccola località isolata in Toscana. Pensavano di così mettermi a tacere, ma mi diedero la possibilità di fare un lavoro ancora più capillare e importante nel campo dell’educazione come forma di presa di coscienza o “conscientização”, parola che so Le piace tanto usare. Ma questa storia la racconterò, mio caro Freire, in una prossima lettera.

Spero di aver presto il piacere di ricevere una Sua lettera.

Un saluto affettuoso, suo
Lorenzo Milani

Caro Dom Milani,

Foi com grande alegria que recebi sua carta através da nossa curiosa pesquisadora que assume aqui também o papel de intérprete e digitadora. Começo a apresentar-me falando de minha família, que ao contrário da sua, não havia tantos recursos econômicos e culturais. Nasci Paulo Régis Neves Freire, em 19 de setembro de 1921, na cidade de Recife, no estado de Pernambuco, no Nordeste brasileiro e minha despedida desta vida aconteceu em 2 de maio de 1997, devido a um infarto.

Este mesmo exercício que começo a praticar, através da nossa pesquisadora, em cartas com o senhor padre, este exercício de lembranças e reconstrução de histórias da minha vida já me foi possível em outras situações. Um exemplo é o livro *Cartas a Cristina*, em que através de cartas, para satisfazer a curiosidade de minha sobrinha,

conto como foi minha trajetória até tornar-me o educador que fui em vida, que sou em livros e sou em memória.

Minhas primeiras leituras do mundo aconteceram no quintal de nossa primeira casa, à sombra de árvores de frutas e em meio a brincadeiras com nossos animais domésticos. Assim, fui alfabetizado por minha mãe escrevendo na terra com pequenos gravetos, depois “quebrando” as palavras em sílabas e enfim lendo o que estava escrito. Eu fui o caçula de uma família de quatro filhos. A vida não era tão ruim naquele tempo. Minha mãe era dona de casa e costurava e meu pai era um oficial de polícia, chegando mesmo ao posto de capitão. No entanto, por causa de uma arteriosclerose, ele teve que se aposentar cedo e para complementar o nosso ganho-pão, ele trabalhava às vezes como carpinteiro fazendo trabalhos com madeira que raramente eram vendidos. Ele também tentou começar um trabalho de revenda de mercadorias compradas no interior do estado em viagens de trem, mas esta nova empreitada também não trouxe resultados financeiros positivos. Todavia, essas dificuldades permitiram que meu pai nos fosse muito próximo e conversasse muito conosco sobre importantes temas ligados à realidade política e histórica do Brasil.

Meu pai, como os seus pais, também não era um homem religioso, mas acreditava em Deus. Minha mãe sim era muito católica e por causa disso cresci nesta religião o que impactou minha perspectiva de vida, minhas teorias pedagógicas e meu ativismo. Minha primeira experiência com educação formal foi aos seis anos em uma escola particular, com a professora Eunice. Ela me dizia para escrever as palavras que sabia e depois formar frases. Sua preocupação principal não era me fazer decorar a gramática, mas desenvolver a minha habilidade oral e escrita (Freire, 1999). Ela marcou muito a minha vida e fez com que eu gostasse muito da escola.

A situação financeira em minha casa continuava muito crítica e a crise de 1929 também nos afetou drasticamente. A economia brasileira dependia basicamente da exportação de café e com o *crash* da bolsa, o preço deste produto caiu muito transformando a vida de muitos brasileiros. A comida estava se tornando escassa em nossa casa e minha mal-nutrição afetava meu rendimento escolar. Eu tinha fome e quem tem fome não consegue memorizar e aprender. Um tio meu nos ajudou financeiramente por um período de tempo, mas quando ele não pôde mais, sugeri que nos mudássemos de Recife.

Assim, aos 10 anos de idade, fui morar com minha família em Jaboatão dos Guararapes, há mais ou menos 16 quilômetros da capital de Pernambuco. Foi uma

espécie de decisão mágica da família para ver se fora da capital e um pouco mais distante da costa, a vida seria melhor. Mas não foi. A falta de dinheiro e o endividamento continuaram lá. Quando eu tinha meus 18 ou 19 anos era estudante e precisava ajudar em casa. Meus dois irmãos estavam trabalhando normalmente, muito sacrificados; minha irmã estava no último ano da Escola Normal, para ser professora primária, e a para mim, a única maneira de poder ajudar era ensinando (Revista Giz Sindicato dos Professores de São Paulo, 1991). Assim a vida em levou naturalmente por este caminho.

O outro motivo que me levou à educação foi uma questão de gosto intelectual já que muito cedo descobri que gostava de estudar gramática e dei saltos por mim mesmo. Eu li todos os bons gramáticos brasileiros e portugueses que consegui comprar em sebos que são livrarias que vendem livros usados. Isso me ajudou a ser competente para dar aula antes mesmo de começar a lecionar. Dando aula a jovens de classe média, tão pobres quanto eu em Jaboatão, fui me tornando professor. Eu costumava dizer que ninguém nasce professor, porque tive a experiência viva disso.

Aos 13 anos de idade, meu pai faleceu e a crise financeira em família se agravava. Lembro-me da vergonha que minha mãe sentia por não poder pagar as contas. O dono da venda gritava antes dela entrar no estabelecimento que não venderia mais nada para ela enquanto não pagasse a dívida. Ela voltava-se para rua depois de dizer timidamente “desculpe” ou “muito obrigada”. Eu prenunciava aquilo e não dizia nada, mas isso me marcou muito. Eu sempre a respeitei muito, porque conhecia sua dor e fiz o que pude para ajudá-la durante toda vida. Sei que o senhor também tinha uma forte ligação com sua mãe e faleceu em sua casa. Eu faleci após minha mãe, mas não a vi por muitos anos até a morte dela, porque estava no exílio e não podia voltar ao Brasil.

Eu levei mais tempo que os outros meninos para terminar o ginásio e a escola secundária. Foi minha mãe que conseguiu uma bolsa de estudos em uma escola privada do Recife, porque em Jaboatão só havia até a escola primária. O diretor do Colégio Osvaldo Cruz concedeu-nos a bolsa de estudos. Depois, com 22 anos, quando muitos já haviam terminado os estudos universitários, eu entrei para a Faculdade de Direito do Recife. Durante os anos de faculdade, casei-me com a professora primária Elza Maia Costa Oliveira com quem tive cinco filhos. Tentei trabalhar como advogado, mas não fui adiante: desisti já no primeiro cliente, um dentista em início de

carreira a quem não cobrei pelo serviço. Descobri que a advocacia não era para mim e comecei a lecionar no Colégio Osvaldo Cruz, o mesmo onde estudei.

Pouco tempo depois, aos 26 anos, comecei a dirigir o departamento de educação e cultura do Serviço Social da Indústria de Pernambuco, o SESI. Depois sai do Sesi e fui trabalhar no Movimento de Cultura Popular chamado MCP, no Serviço de Extensão Cultural e no projeto de alfabetização de adultos em Angicos, no Rio Grande do Norte (Freire, 2000). E foi assim que entrei em contato com a alfabetização de adultos que para mim, assim como para o senhor, deveria estar diretamente relacionada ao cotidiano do trabalhador que conhecendo sua realidade pode tomar decisões de forma crítica e participar da vida social e política de sua sociedade.

Em 1964, este trabalho já era conhecido nacionalmente, e o presidente João Goulart me convidou para coordenar o Programa Nacional de Alfabetização. No entanto, apenas havíamos começado, veio o golpe militar e o método que usava para alfabetizar foi considerado uma ameaça à ordem. Aí, caro padre, fui considerado um inimigo de Deus e da pátria, e começa assim meu exílio que durou 16 anos: Bolívia, Chile, Estados Unidos, Suíça. Em 1980, depois da Lei da Anistia, pude finalmente retornar ao Brasil.

Uma vez em conversa com meu amigo Frei Beto (Gadotti, 1996, p.79) disse que para mim o exílio foi profundamente pedagógico. Tomando distância do Brasil, pude compreendê-lo melhor. Assim, como aconteceu durante o seu exílio, Padre, eles não conseguiram me calar. Durante este período escrevi um dos meus livros mais conhecidos que se chama *Pedagogia do Oprimido* e foi lançado em 1969, 11 anos após a sua obra mais conhecida, meu caro sacerdote. Eu sei que o senhor evitava envolvimento direto com partidos políticos, mas eu afiliei-me ao Partido dos Trabalhadores e durante o governo da prefeita Luiza Erundina, em São Paulo, exerci o cargo de secretário municipal da Educação de 1989 a 1991.

Bom, por agora faço uma pausa e quero continuar com a boniteza dessa troca de cartas. Termina a minha primeira resposta, esperando começar com o senhor um diálogo sobre a pedagogia crítica e sobre a radicalidade pedagógica de nossas vidas em nossas próximas correspondências. Por favor, conte-me sobre o seu primeiro livro e como foi a experiência de coordenar a escrita coletiva do segundo livro. Antes tarde do que nunca!

Com sua benção,

Paulo Freire

O papel do tradutor de tratados internacionais

The role of the international treaties translator

Adriane Moura e Silva¹
Universidade Federal do Ceará

José Lambert²
Universidade Federal do Ceará

Walter Carlos Costa³
Universidade Federal do Ceará

O presente texto faz parte da dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará cujo título é “Convenções da Organização Internacional do Trabalho e sua inter-relação com os Estudos da Tradução”.

O objeto da pesquisa foi o estudo de algumas das Convenções da Organização Internacional do Trabalho (OIT) para verificar um fenômeno textual particular: a respectiva tradução, destacando-se como objetivo geral a busca de elementos que indicassem qual a inter-relação entre os Estudos da Tradução e as Convenções da OIT ratificadas pelo Brasil. Dentre os objetivos específicos tem-se elencar aspectos da tradução de tratados internacionais e o papel do tradutor especializado, tema tratado neste artigo.

Quanto à forma de abordagem, objetivos e procedimentos técnicos, a pesquisa é do tipo qualitativa, exploratória e bibliográfica (SILVA; MENEZES, 2005). Os métodos utilizados são o dedutivo e o dialético (SILVA; MENEZES, 2005).

1. O papel do tradutor de tratados internacionais

¹ Especialista em Direito do Trabalho e Direito Processual do Trabalho. Mestranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal do Ceará/UFC. E-mail: adriane_ms@yahoo.com.br

² Professor Emérito da Katholieke Universiteit Leuven. É um dos fundadores da revista *Target* e fundador do CETRA (Center for Translation Studies). Foi professor visitante no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina e atualmente é professor visitante na Universidade Federal do Ceará, atuando na POET (Pós-Graduação em Estudos da Tradução) com bolsa do CNPq. E-mail: jose.lambert@kuleuven.be

³ Professor Titular aposentado do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, onde atua na PGET (Pós-Graduação em Estudos da Tradução). É pesquisador do CNPq e, atualmente, professor na POET (Pós-Graduação em Estudos da Tradução), da Universidade Federal do Ceará. E-mail: walter.costa@gmail.com

O tradutor de normas internacionais, especialmente de tratados, padece das mesmas inquietações que os demais colegas de profissão. Não são poucas as vezes em que se encontra com situações de ambiguidades e/ou contradições. No caso dos tradutores de tratados internacionais, tem-se uma peculiaridade: às vezes, são os primeiros atores a se depararem com a questão da interpretação do sentido da norma que, em alguns casos, passa distante da percepção dos redatores originais. Além disso, deve ser enfatizado que serão os responsáveis pela produção de uma norma de caráter imperativo para a sociedade correspondente à língua alvo e o resultado do seu trabalho servirá como fonte do Direito naquela sociedade.

Não é demais salientar que, no cenário internacional, o termo tratado

[...] significa um acordo internacional concluído por escrito entre Estados e regido pelo Direito Internacional, quer conste de um instrumento único, quer de dois ou mais instrumentos conexos, qualquer que seja sua denominação específica. (BRASIL, 2009, art. 2º, 1, “a” da Convenção de Viena sobre o Direito dos Tratados).

Nesse cenário, revelam-se como normas decorrentes da vontade geral acordada entre os Estados membros que participaram das rodadas de negociações e que serão vinculativas, não apenas no âmbito internacional, mas também no âmbito doméstico dos citados Estados. Isso significa que os textos irão estabelecer jogos de interesses nem sempre convergentes e que serão expressos em forma de declarações de compromisso cujos termos, em muitos casos, não são tão claros e permitem mais de uma interpretação.

Essa questão do sentido do tratado, ou melhor, a forma como deve ser alcançado o real sentido da norma, foi objeto de regulamentação através da Convenção de Viena sobre o Direito dos Tratados (BRASIL, 2009). No artigo 31 da citada Convenção são estabelecidas diversas regras gerais atinentes à interpretação dos tratados. Confira-se:

Interpretação de Tratados

Artigo 31

Regra Geral de Interpretação

1. Um tratado deve ser interpretado de boa fé segundo o sentido comum atribuível aos termos do tratado em seu contexto e à luz de seu objetivo e finalidade.
2. Para os fins de interpretação de um tratado, o contexto compreenderá, além do texto, seu preâmbulo e anexos:
 - a) qualquer acordo relativo ao tratado e feito entre todas as partes em conexão com a conclusão do tratado;
 - b) qualquer instrumento estabelecido por uma ou várias partes em conexão com a conclusão do tratado e aceito pelas outras partes como instrumento relativo ao tratado.
3. Serão levados em consideração, juntamente com o contexto:
 - a) qualquer acordo posterior entre as partes relativo à interpretação do tratado ou à aplicação de suas disposições;
 - b) qualquer prática seguida posteriormente na aplicação do tratado, pela qual se estabeleça o acordo das partes relativo à sua interpretação;
 - c) quaisquer regras pertinentes de Direito Internacional aplicáveis às relações entre as partes.
4. Um termo será entendido em sentido especial se estiver estabelecido que essa era a intenção das partes. (BRASIL, 2009).

O artigo 32 da mencionada Convenção trata de meios suplementares de interpretação, dispondo que, para confirmar o sentido resultante da aplicação do artigo 31 ou, no caso de o sentido permanecer ambíguo ou obscuro ou conduzir a resultado manifestamente absurdo ou desarrazoado, permite-se a utilização de outros documentos, como os trabalhos preparatórios do tratado e a observância das circunstâncias de sua conclusão.

Embora os referidos artigos destinem-se primordialmente aos aplicadores das normas, no caso, os juristas, também devem ser utilizados pelo tradutor no seu ofício interpretativo. Nesse contexto, corrobora-se a ideia defendida por Pietro Ramos (2011) no sentido de que o profissional da tradução jurídica deve ser guiado pela máxima objetividade e, sempre que possível, pelas mesmas regras de hermenêutica jurídica (métodos literal, teleológico, histórico, lógico-sistemático, dentre outros) que um jurista aplicaria na análise da estrutura legal que contextualiza o instrumento que é traduzido.

Tanto a Hermenêutica Jurídica⁴, bem como o Direito Comparado⁵ destacam-se por sua funcionalidade ao ofertarem técnicas para a interpretação de textos jurídicos e para a análise contrastiva de conceitos legais e fontes entre sistemas (PRIETO RAMOS, 2014). Ainda que os propósitos da prática comparativa legal e a prática da tradução legal sejam distintos, há uma identidade de interesse em desconstruir elementos semânticos em seus contextos legais a fim de determinar os graus de correspondência para a tomada de decisões (PRIETO RAMOS, 2014, p.207). Aqui se evidencia mais um elo de interdisciplinaridade entre o Direito e os Estudos da Tradução.

Nesse contexto, importante destacar certos limites do exercício tradutório, conforme assinalado por Prieto Ramos (2011, p. 208, tradução nossa):

O tradutor do tratado deve esmiuçar o original para construir um texto em outro idioma, tentando manter escrupulosamente o sentido acordado pelos negociadores. Portanto, ele deve transmitir o mesmo grau de ambiguidade que constate no texto-fonte. O primeiro desafio que surge é precisamente categorizar a ambiguidade e calibrar seu grau, enquanto que, na fase de transferência, o objetivo será encontrar uma fórmula que mantenha o mesmo grau na extensão máxima medida permitida pelos recursos da língua de destino, sem desfazer ou adicionar unilateralmente imprecisões.⁶

Ainda na ótica da tradução especializada, o pesquisador acima mencionado (2011, p. 209, tradução nossa) propõe algumas orientações a serem observadas pelos tradutores, quais sejam:

[...]

- a) a necessidade de analisar todos os elementos do contexto, incluindo as ramificações legais que são relevantes para compreender o alcance e a coerência geral do tratado, o procedimento para sua adoção e o encaixe do instrumento no universo jurídico internacional;
- b) a utilidade que podem ter as atas das negociações e outros documentos antecedentes para conhecer as circunstâncias que conduziram ao texto definitivo do tratado (embora esses antecedentes

4 Para Carlos Maximiliano (2003, p.20), “a Hermenêutica Jurídica tem por objeto o estudo e a sistematização dos processos aplicáveis para determinar o sentido e o alcance da norma”.

5 Para Carlos Ferreira de Almeida (1998, p.15), “o Direito Comparado (ou estudo comparativo de direitos) é a disciplina jurídica que tem por objeto estabelecer sistematicamente semelhanças e diferenças entre ordens jurídicas”.

6 “El traductor de tratados debe desmenuzar el original para construir un texto en otro idioma intentando mantener escrupulosamente el sentido acordado por los negociadores. Por consiguiente, debe transmitir el mismo grado de ambigüedad que constate en el texto origen. El primer reto que se le plantea consiste precisamente en categorizar la ambigüedad y calibrar su grado, mientras que, en la fase de transferencia, el objetivo será encontrar una fórmula que mantenga ese mismo grado en la máxima medida que permitan los recursos de la lengua meta, sin deshacer ni añadir unilateralmente imprecisiones.”

nem sempre estejam disponíveis);

c) a relevância de conhecer os precedentes interpretativos do órgão internacional diretamente competente, não apenas porque podem revelar diretrizes interpretativas na aplicação das regras Convenção de Viena sobre Direito dos Tratados [...], mas também porque o órgão interpretativo poderia ter abordado anteriormente a mesma questão semântica ou outra conexa no contexto de outro tratado; e,

d) a comparação obrigatória dos textos do tratado que, quando for o caso, foram elaborados anteriormente, sejam traduções com prazos distintos ou versões originais produzidas em duas línguas de trabalho (o que é atualmente incomum no sistema multilateral)⁷.

Convém mencionar a existência de um Manual de Redação dos Instrumentos da OIT (GENEBRA, 2006), que se propõe ao exame da prática de redação própria dos tratados e convenções e, ainda que não tenha força vinculante, consolida-se como uma referência a ser seguida pelo corpo técnico da organização. O documento abrange tanto aspectos formais como materiais das normas da OIT e tem a finalidade de promover boas práticas na preparação das normas, levando em consideração o fato de que, dentre diversos atores envolvidos nesse processo, muitos não são especialistas em assuntos jurídicos.

Nesse manual se encontra uma ampla descrição dos elementos estruturais das normas internacionais do trabalho, confirmando a análise feita em capítulo anterior. Confira-se um resumo da estrutura das Convenções e respectivas práticas de redação.

Tabela 14: Elementos estruturais dos Tratados e resumo das práticas de redação⁸

TÍTULO	Deve ser preciso e refletir, na medida do possível, a finalidade e o âmbito de aplicação do instrumento.
--------	--

7 “[...] a) la necesidad de analizar todos los elementos del contexto, incluidas las ramificaciones jurídicas que sean pertinentes para entender el alcance y la coherencia general del tratado, el procedimiento para su adopción y el encaje del instrumento en el universo jurídico internacional;

b) la utilidad que pueden tener las actas de las negociaciones y otros antecedentes documentales para conocer las circunstancias que condujeron al texto definitivo del tratado (si bien esos antecedentes no siempre están disponibles);

c) la pertinencia de conocer los precedentes interpretativos del órgano internacional directamente competente, no solo porque pueden revelar pautas interpretativas en la aplicación de las reglas de la CVDT [...] sino además porque el órgano interpretativo podría haber abordado con anterioridad la misma cuestión semántica u otra conexa en el contexto de otro tratado; y

d) la obligación de comparación de los textos del tratado que, en su caso, se hayan elaborado con anterioridad, ya se trate de traducciones con plazos distintos o de borradores originales producidos en dos lenguas de trabajo (algo poco habitual actualmente en el sistema multilateral)”.

⁸ A numeração das tabelas neste texto obedece à ordem do trabalho original citado pelos autores: a dissertação *Convenções da Organização Internacional do Trabalho e sua inter-relação com os Estudos da Tradução*, disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/49644> [N.E].

PREÂMBULO	Composto de cinco elementos derivados dos procedimentos de adoção dos instrumentos, com referência à convocação da Conferência Internacional do Trabalho.
PARTE DISPOSITIVA	Descreve a estrutura formal do documento.
PARTE I - âmbito ou campo de aplicação e definições	Logo após o preâmbulo, deve ser incluída a parte com o tema e as definições correlatas.
PARTE II - direitos e obrigações	É a parte fundamental do instrumento. Deve incluir as obrigações dos Estados membros e demais atores envolvidos (empregadores, empregados etc.).
PARTE III - meios e métodos de aplicação e controle	Deve ser situada imediatamente antes das disposições finais e elencar as medidas nacionais em matéria de aplicação e controle da norma.
PARTE IV - DISPOSIÇÕES FINAIS	Compreende oito artigos que dispõem sobre a entrada em vigor do instrumento, denúncia, revisão, função do Diretor Geral e do Secretário Geral das Nações Unidas como depositantes e idiomas autênticos.
ANEXOS - se for o caso.	Reservados aos detalhes técnicos de um tratado, incluindo listas exaustivas, classificações, quadros ou diagramas.

Fonte: Elaborada pelos autores.

Na parte 2 do Manual acima mencionado, extrai-se o exame do conteúdo material das normas, especialmente quanto a questões de terminologia e definições, cláusulas utilizadas com frequência e cujo sentido é comumente aceito, flexibilidade e alcance das obrigações e regras e métodos de redação, inclusive no tocante à pontuação.

Recomenda-se, por exemplo, evitar neologismos quando os termos puderem ser substituídos por outros de uso corrente e o uso de expressões como “ramos de atividades econômicas”, “autoridade competente”, “de acordo com a legislação e prática nacional”.

Em relação às técnicas de redação, prima-se pela observância dos princípios da simplicidade e da concisão, o que resulta no uso preferencial de verbos simples em relação a locuções verbais complexas e de substantivos ou nomes concretos em detrimento de construções nominais abstratas. Abaixo, tem-se a resenha das principais regras de redação dos instrumentos da OIT relativas ao estilo gramatical.

Tabela 15: Principais regras de redação dos instrumentos da OIT

FORMAS VERBAIS E SUBSTANTIVOS	Uso preferencial de construções simples a locuções complexas. O presente do indicativo deve ser usado na redação de definições, âmbito de aplicação e obrigações dos Estados partes. O futuro do presente deve ser usado para indicar os deveres previstos nas normas. O futuro do pretérito para indicar recomendações. A forma verbal “poderá” é usada para indicar uma faculdade.
VOZ ATIVA E VOZ PASSIVA	Uso preferencial da voz ativa, minimizando o uso da voz passiva.
PRONOMES	Deve ser evitado o uso de pronomes indefinidos, a exemplo de “alguém” ou “qualquer”. Também deve ser evitada a expressão “este último”.
SINGULAR E PLURAL	Uso preferencial do singular, considerando que, a depender do contexto, pode referir-se a várias pessoas ou coisas da mesma espécie.

Fonte: elaborada pelos autores.

Registre-se, por fim, que, dentre os anexos do Manual de Redação dos Instrumentos da OIT, destaca-se o conteúdo do quinto deles, que apresenta um glossário de alguns dos termos que aparecem definidos frequentemente nos instrumentos da OIT, sendo um excelente recurso à disposição do tradutor.

Vê-se, portanto, que são vários os parâmetros que devem guiar a atividade do tradutor de normas internacionais de forma a conduzir à realização de um trabalho de excelência, com a máxima precisão técnica possível.

Os desafios tradutórios permanecem no desempenhar diário da tradução em si, porém, é certo que apenas a partir de uma formação multidisciplinar dos citados tradutores é que se poderá obter trabalhos cada vez melhores para a sociedade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carlos Ferreira de. *Introdução ao direito comparado*. Coimbra: Almedina, 1998.

BRASIL. Decreto nº 7.030, de 14 de dezembro de 2009. Promulga a Convenção de Viena sobre o Direito dos Tratados, concluída em 23 de maio de 1969, com reserva aos Artigos 25 e 66. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 14 dez. 2009. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Decreto/D7030.htm>. Acesso em: 15 nov. 2018.

INTERNATIONAL LABOUR ORGANIZATION. *Manual de redacción de los instrumentos de la OIT*. Genebra, 2006. Disponível em: <https://www.ilo.org/global/about-the-ilo/how-the-ilo-works/departments-and-offices/jur/legal-instruments/WCMS_450486/lang--es/index.htm>. Acesso em: 21 ago. 2019.

MAXIMILIANO, Carlos. *Hermenêutica e aplicação do direito*. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

PIETRO RAMOS, Fernando. El traductor como redactor de instrumentos jurídicos: el caso de los tratados internacionales. *Journal of Specialised Translation*, Genebra, v. 15, n. 1, p. 200-214, jan. 2011. Disponível em: <<http://archive-ouverte.unige.ch/unige:14909>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

_____. Legal Translation Studies as Interdiscipline: Scope and Evolution. *Meta: Journal des traducteurs*, [s.l.], v. 59, n. 2, p.260-277, 2014. Consortium Erudit. DOI: <http://dx.doi.org/10.7202/1027475ar>.

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. *Metodologia da pesquisa e elaboração da dissertação*. 4. ed. Florianópolis: UFSC, 2005.

DEFLAGRAÇÕES. Anotações sobre a exposição de arte
DIE JUNGEN JAHRE DER ALTEN MEISTER

(Deichtorhallen, Hamburg, 13.09.2019 – 05.01.2020)

Claudia Peterlini¹
Universidade Federal de Santa Catarina

No momento em que meu olhar foi atingido pelo nome do conhecido artista Anselm Kiefer sobre a fachada da *Deichtorhallen* ao chegar na cidade de Hamburg no dia 29 de dezembro de 2019, eu não poderia imaginar encontrar em tal exposição de arte parte dos fundamentos críticos para pensar certas expressões literárias recentes em língua alemã. É certo que a atração pelo seu nome já me dirigia àquela forma de expressão visual que – desconsiderando um tanto a sua variabilidade – encontra no diálogo com o passado o campo de tensão da formulação artística contemporânea. Ruínas, restos e ruídos depositados em camadas pictóricas não somente como matéria-prima, mas também como procedimento artístico (isto é: o fazer, a arte e da arte), formavam até então a imagem da obra de Kiefer também como interlocução com outros modos de expressão, como os atinentes às palavras, por exemplo, tais como a poesia de Paul Celan e a prosa de W. G. Sebald. Mas não foi exatamente esse Anselm Kiefer que encontrei na ocasião da mencionada exposição, e sim um “outro”, o qual no entanto já parecia esboçar os caminhos pelos quais as suas expressões artísticas se destinariam. Um artista em seu começo e cujas obras primitivas, em reunião com as de outros artistas visuais da mesma geração, a saber, Georg Baselitz, Gerhard Richter e Sigmar Polke, configuram a constelação fundante de uma geração artística que sobretudo reagiu, com pensamento e expressão plástica, às deflagrações presentes de seu próprio passado. Esses pintores compartilham, portanto, da mesma fonte impulsiva ou momento propulsor para as suas concepções artísticas, e desenvolveram, cada um a sua maneira, meios particulares de enunciação. É precisamente sobre este aspecto que os interliga que Götz Adriani, como historiador da arte, crítico e curador da montagem, lançou seu

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit-UFSC) e bolsista CAPES-PRINT na Westfälische Wilhelms-Universität Münster (WWU-Münster) entre outubro de 2019 e abril de 2020. E-mail: claudia.peterlini@gmail.com.

olhar às obras primevas dos quatro pintores alemães, ou melhor, lançou luz com o seu olhar aos fios convergentes de manifestações tão artisticamente distintas, colocando-se, do mesmo modo, como elemento partícipe dessas manifestações. Também é precisamente por entre estes fios convergentes que este comentário tende a se tecer.

*A nossa geração tinha crescido sem pai. Os pais ou haviam morrido na guerra ou reprimiram o que haviam vivido. Os envolvimento dos pais no "Terceiro Reich" foram geralmente passados em silêncio, para que nenhuma discussão a respeito pudesse vir. Da imprensa, soubemos que Adolf Eichmann, suma da máquina burocrática de assassinato nacional-socialista, tinha sido executado em Jerusalém em 1962, e que o julgamento de Auschwitz começou em Frankfurt/Main no ano seguinte.*²

Retiro das palavras do curador da exposição designada OS PRIMEIROS ANOS DOS ANTIGOS MESTRES o esboço oportuno do contexto em que Georg Baselitz, Gerhard Richter, Sigmar Polke e Anselm Kiefer iniciaram suas produções no campo da arte visual. A então República Federal da Alemanha na década de 1960 colhia os frutos do chamado milagre econômico que desde a década anterior impulsionava a sociedade ao trabalho e ao consumo, às custas, como bem lembra em diferentes ocasiões W. G. Sebald³ e Hans-Ulrich Treichel⁴, da aniquilação de sua própria história anterior e do recalçamento da memória traumática dos anos da guerra, da ditadura, da destruição e do genocídio. Em contrapartida a esta repressão ao passado e resistência à recordação, por assim dizer, estes anos também presenciaram o emergir dos relatos dos agentes do estado nacional-socialista nos tribunais de Jerusalém e de Frankfurt, revelando outras dimensões de seus crimes e impulsionando a sociedade alemã forçosamente ao embate com o passado e com o esquecimento. Tais fatores foram decisivos para o desencadeamento da crítica por parte de uma geração que não mais se contentaria com o silêncio dos seus pais e passaria a reivindicar respostas concretas e ações políticas aos seus questionamentos acerca do passado. Para Götz Adriani, foram principalmente os escritores, o pessoal do teatro, os cineastas, compositores e artistas plásticos que se esforçaram em reagir, ou responder, aos traumas da guerra e do holocausto. Entre estes, destaca Adriani que em particular Baselitz, Richter, Polke e, um pouco mais tarde, Kiefer, opuseram à confortável prosperidade [*Wohlstandbehäbigkeit*] da República Federal da Alemanha – que, como a República Democrática Alemã do lado oriental,

² Götz Adriani (2019) comenta a respeito da exposição *Die junge Jahre der alten Meister*. Disponível em <<https://www.deichtorhallen.de/halle4/neue-zeiten>>. Acesso em 22 de janeiro de 2020.

³ Especialmente em *Guerra Aérea e Literatura* (Companhia das Letras, 2011).

⁴ O escritor mobiliza este tema em sua narrativa *Der Verlorene* (1998), ou “O Perdido” (Companhia das Letras, 2001), bem como, em diálogo com esta, em uma de suas leituras (*Poetikvorlesung*) realizadas em Frankfurt am Main em 2000 e denominada *Lektionen der Leere*, ou “Lições do Vazio”.

não havia proposto um vocabulário apropriado para o indizível de sua história recente – uma consciência crítica cheia de extravagâncias e sarcasmos⁵.

Se de um lado havia o desconforto partilhado entre esses jovens artistas quanto à postura social e política em relação ao passado, à história e à memória da recente República Federal da Alemanha, de outro, esse desconforto era do mesmo modo compartilhado, no âmbito da pintura, em relação à abstração. Decorrente dos anos do regime ditatorial e ainda proeminente nos anos do pós-guerra, o gesto abstrato significou, inicialmente, uma reação à apropriação política da arte pelos nacional-socialistas e, já nos anos 1950, teria sido ressignificado pela classe artística como impulso libertador⁶. Aos quatro pintores, portanto, “a pintura abstrata, gestual”, parecia não mais condizer com o que “eles percebiam ou sentiam sobre si mesmos e sobre seu próprio tempo”⁷, levando-os a superar, cada a um seu modo, a hegemonia estética do abstrato e a percorrer individualmente o caminho da figuração, com um gesto que em si era também um trazer de volta, um estrito confronto com a história recente. Em síntese, dois movimentos correlacionados colocam as artes de Baselitz, Richter, Polke e Kiefer em afinidade: a recusa ao abstracionismo e a busca por consubstanciar em suas obras as tensões sociais e políticas da Alemanha dos anos 1960.

Como bem condensa Dirk Luckow (2019, s/p), a exposição proposta pelo curador Götz Adriani mostra em sua gênese aquela arte que “colocou o dedo na ferida da sociedade do pós-guerra”, mas cujas expressões, por sua vez, distinguem-se entre os quatro artistas não apenas pela técnica, como também pelos motivos. Tais distinções e convergências entre um e outro se deixam ver na montagem da exposição primeiramente pela proposta espacial de um percurso que, ao elencar as obras de cada pintor separadamente e cronologicamente, pouco a pouco delinea os pontos de contato entre um e outro. O percurso se assenta sobre os primeiros anos de produção de cada artista, inicia-se assim com Georg Baselitz, cujas obras expostas datam do período de 1959-1969, passa pela produção de Gerhard Richter entre 1962-1969, Sigmar Polke 1963-1969 e se encerra com Anselm Kiefer 1969-1977. Aparentemente linear na minha descrição, o movimento pelo espaço no entanto sugere interferências, ou intervenções, na visualização das artes, propositadamente. Algumas fichas técnicas ao lado de obras

⁵ Idem.

⁶ Segundo Dirk Luckow, diretor cultural da Deichtorhallen-Hamburg, em entrevista a Veronika Schöne (2019). Disponível em <<https://www.deichtorhallen.de/halle4/ein-finger-in-der-wunder-der-nachkriegsgesellschaft>>. Acesso em 22 de janeiro de 2020.

⁷ Idem.

específicas direcionam inclusive o observador a percorrer com o olhar uma outra obra logo à frente, atrás ou ao lado, dando abertura aos eixos interpretativos que relacionam as expressões distintas. Seguirei o trajeto proposto novamente, agora na lembrança e através do texto e de imagens, tentando com isso também alcançar aquele ponto conclusivo no espaço de onde o olhar conseguia de um só lance abarcar a combinação significativa das expressões plásticas.

*Eu nasci em uma ordem destruída, numa paisagem destruída, num povo destruído, numa sociedade destruída. E eu não queria introduzir nenhuma ordem. Eu já tinha visto ordenamentos mais do que o suficiente.*⁸

O que Georg Baselitz (1938 -) viu e apreendeu nos primeiros anos da sua vida, como condição e normalidade, eram já os restos e os escombros de um contexto cuja significação só lhe seria possível reconstituir na forma de um passado desvelado. Suas primeiras obras lembram o gesto expressionista, talvez pela força representativa que distorce a figura humana para poder sobreleva-la na face obscurecida, pela sutileza com que os traços e as formas pairam entre a figuração e a abstração, pelo impulso crítico dirigido à arte e aos sentimentos do seu tempo. Na série de pinturas a óleo realizada nos anos 1960 e denominada pelo autor de “Heróis” [*Helden*], as figuras esfarrapadas representadas confrontam a construção de personificações, muitas vezes mítica, subjacentes aos discursos identitários nacionais. Baselitz remete não apenas às passadas construções da Alemanha nazista ao indiciar na vestimenta de suas figuras a sombra do uniforme do militar – o herói da guerra há pouco desnudado nos tribunais –, como também tece as críticas ao chamado “realismo socialista”, como tema e como estilo, em vigor nas academias de arte da então República Democrática Alemã (onde Baselitz cresceu e estudou – primeiro na *Kunstakademie* em Dresden, depois na Berlim oriental – até se mudar em 1958 para o setor ocidental) e cuja representação figurativa realista sobrepujava a vida cotidiana do trabalho, elevando à heroicidade os agentes anônimos da subserviência e da produção. As figuras de Georg Baselitz são o oposto das concepções do herói, sejam as monumentais dos discursos e representações nazistas, sejam as triviais soviéticas. Como se contestassem também o modelo supra-individual e supra-subjetivo das construções discursivas que compõem a figura idealizada, alguns dos heróis fraturados de Baselitz portam atributos da identidade do pintor, como paleta

⁸ Georg Baselitz em entrevista a Donald Kuspit (1995). Citação retirada do texto de apresentação da exposição durante visita em 30.12.2019.

e pincéis, que se apresentam como identificação do próprio artista à fratura de suas representações. Ao tratar do universo simbólico e imagético de um passado recalçado, mas em vias de significação, Baselitz parece se colocar igualmente e subjetivamente como constructo para um entendimento presente que necessariamente tem de olhar criticamente em retrospecto.



Georg Baselitz, *Verschiedene Zeichen* (1965), 162,5 x 130 cm
Fonte: <https://www.staatsgalerie.de/presse/abgelaufene-pressemitteilungen/die-jungen-jahre-der-alten-meister.html>



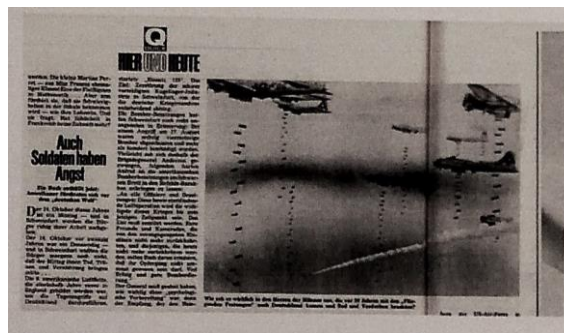
Georg Baselitz, *Versperrter Maler* (1965), 162 x 130 cm
Fonte: <https://blog.staedelmuseum.de/baselitz-hinterfragt-unser-helden-bild/>

Diferente do predomínio do gesto inclinado ao subjetivo e ao expressionismo de Baselitz, o conjunto exposto das obras de Gerhard Richter (1932 -) abarca grande variabilidade nos motivos e técnicas de pintura, mostrando certa destreza do jovem pintor em mover-se por diferentes possibilidades de expressão, do abstrato a uma espécie de hiper-realismo (se é que se pode utilizar esse conceito), que Richter retira sobretudo da fotografia. Mais eloquente de sua obra primeva, portanto, é a interação com a imagem documental e propagandística, uma profanação por meio da pintura, eu diria, do real atribuído à imagem fotográfica e que parece lhe servir como meio crítico tanto em relação à arte pictórica quanto em relação à sociedade, suas mitologizações contemporâneas e ofuscamento do passado. Richter toma os temas de suas obras de imagens já publicadas, fotografias de jornais e de revistas, libertando com isso “a

pintura da compulsão de criar”, como ele diz (citado Dirk Luckow), e devolvendo até certo ponto a figuração à pintura, na medida em que atualiza os modos de criação em contraposição à abstração. Para além da libertação do gênio criativo, a pintura de Richter também parece libertar as imagens veiculadas da efemeridade de seus próprios veículos, sejam estes as páginas de um jornal ou de uma revista, sejam estes mesmo as palavras. E talvez seja por este caminho que se possa pensar uma de suas primeiras obras, a intitulada *Bomber* (1963), em que o artista “transfere” à tela a imagem fotográfica dos bombardeiros aliados em ação durante a segunda guerra mundial.



Gerhard Richter, *Bomber* (1963), 130 x 180 cm.
Fonte: www.gerhard-richter.com



Fotografia e reportagem publicadas no jornal *Quick*, de 13.10.1963.
Fonte: fotografado pela autora em 30.12.2019.

Mas certamente não se trata essa imagem pintada por Richter de uma mera reprodução ou transposição de mídia, mas sim de possibilitar uma outra visibilidade, pela imagem e pela mídia – no caso, a tela –, do fato, do sentido do acontecido, do sentir presente. Richter inclusive reforça na pintura a insígnia estampada na aeronave, como se para lançar luz a uma face dos crimes de guerra até então pouco explorada pela história e pelos testemunhos. A lembrança da destruição das cidades alemãs por

bombardeios aéreos durante e ao fim da segunda grande guerra parece ter se manifestado como que a reboque do mover do passado nos tribunais daquela década de 1960, trazendo à superfície outras camadas da experiência coletiva soterradas pelo trauma. Consonante a esta lembrança, ou a esta experiência, também a imagem da cidade de Paris pintada por Richter a partir de uma perspectiva aérea propõe um outro modo de tratamento da realidade fragmentária do passado, ou uma relação possível com a memória. Lembrando um pouco o gesto de Georg Baselitz, Gerhard Richter trabalha a expressão entre a figuração e a abstração como possibilidade de restituir de algum modo a imagem da destruição, esboçando na sutileza com que toca a lembrança a fratura e o inapreensível do sentido presente.



Gerhard Richter, *Stadtbild (P) Paris* (1968), 200 x 200 cm.
Fonte: fotografado pela autora durante visita a exposição em 30.12.2019.

*Há uma razão para tudo, assim como a seleção das fotos, que não foi acidental, mas correspondeu ao tempo, ao seu esplendor e miséria e ao meu sentir.*⁹ A indissociabilidade das obras pictóricas primeiras de Gerhard Richter das imagens fotográficas é um aspecto que encontra seu fundamento não apenas na tentativa do pintor em revolver os meios criativos da pintura, como colocado anteriormente, mas também numa atenção íntima às coisas hodiernas emergentes e propagadas

⁹ Gerhard Richter em entrevista a Uwe M. Schneede (2011). Citação retirada do texto de apresentação da exposição durante visita em 30.12.2019.

imageticamente. Se de um lado encontram-se, entre estas, recordações e fatos passados, de outro lado há a profusão de fotografias como registros cotidianos da vida e ainda a produção de imagens fotográficas como ilustrações ideológicas de modos de vida. Assim que Richter também se utiliza de tais fotografias para ironizar os valores e anseios da sociedade capitalista em uma clara concepção simétrica e oposta ao “realismo socialista” – do qual, assim como Georg Baselitz, Richter também é tributário¹⁰ –, trabalhando, em sintonia com Sigmar Polke, com a concepção de “realismo capitalista”. Mas tecnicamente diferente do que desenvolveria sincronicamente Polke, as pinturas a óleo de Gerhard Richter tocantes a esta temática concentraram-se em retirar ou desfazer, por meio da técnica – precisamente o *sfumato* –, a nitidez do modelo fotográfico como um exercício de esfacelamento da visibilidade e da legibilidade da suposta imagem do real, ressoando talvez sua desconfiança da “imagem da realidade que os nossos sentidos nos transmitem” e que, como completa o pintor, “é imperfeita, limitada”¹¹. E talvez de desconfiança semelhante também compartilhasse Sigmar Polke ao exercitar em suas *Rasterbilder* os limites da percepção da imagem.

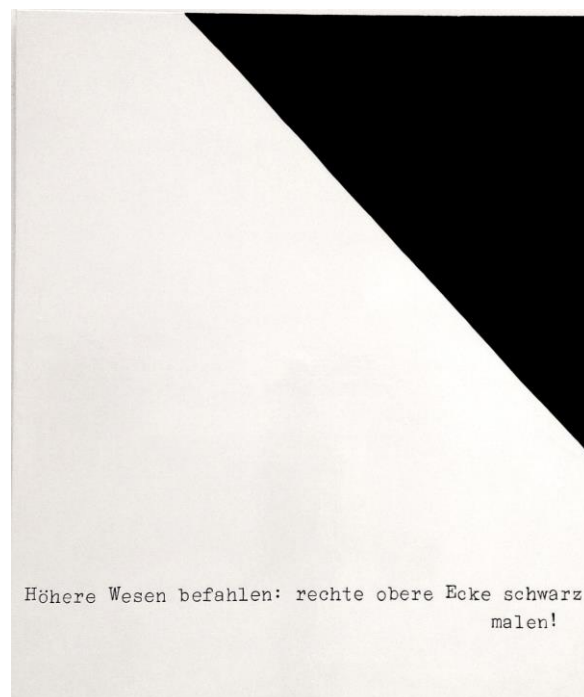
Em moldes similares com os quais as primeiras obras de Gerhard Richter se apoiaram, Sigmar Polke (1941-2010) também assentou sua arte pictórica na relação com a imagem fotográfica, na crítica ao tempo presente bem como na crítica à expressão artística contemporânea, sem esquecer de revolver de modo igualmente questionador o passado pulsante da fatídica era nacional-socialista. Ainda mais plural em seus meios de expressão artística – se considerarmos as artes de Richter e Baselitz do mesmo período, e mesmo as de Kiefer –, Polke amplia em suas obras as possibilidades de tratamento da crítica à sociedade capitalista da República Federal da Alemanha ao empregar não apenas imagens publicitárias e de jornais como modelos para os temas de suas pinturas, mas sim estas igualmente impressas em suas telas, além de aplicar e manipular outros materiais correspondentes à vida cotidiana, como por exemplo tecidos sintéticos estampados que decoravam quartos e salas de visita, em uma espécie de *assemblage* que, pelo manuseio e combinação de materiais e técnicas, adensa a tela com as possibilidades associativas que sugestiona. Ao mesmo tempo em que faz da cultura

¹⁰ Gerhard Richter também nasceu e cresceu no que viria a ser a República Democrática Alemã, formou-se na *Akademie für bildende Künste* de Dresden e migrou ao setor ocidental pouco antes da construção do muro em Berlim, em 1961.

¹¹ Gerhard Richter citado pelo historiador de arte Marc Peschke em texto intitulado *Perfektes Bild* (2019), no qual discorre o autor sobre a relação entre fotografia e pintura nas obras dos quatro artistas em questão. Disponível em <<https://www.deichtorhallen.de/halle4/perfektes-bild>>. Acesso em 22.jan.2020.

material da sociedade um aporte para sua expressão, Polke aperfeiçoa a crítica à arte contemporânea a partir do diálogo com ela. A exemplo de quando, ao se utilizar em suas *Rasterbilder* dos mesmos princípios técnicos pontilhistas de Roy Lichtenstein, responde à estética da *PopArt* estadunidense para mostrar as limitações da [produção da] imagem e as flutuações da percepção visual humana. E suponho que seja possível interpretar por este caminho, nesta arte que atravessa obliquamente outras estéticas consagradas e questiona a percepção tanto do fazer artístico quanto do contemplar a arte, uma obra específica e que se sobressai – tendo em vista o conjunto exposto da obra de Polke – como exemplar do confronto com as limitações também daquela sociedade que reprimiu ou dissimulou, ao longo de décadas, imagens de sua história anterior.

Seres superiores ordenaram: pintar de preto o canto superior direito!, assim se intitula a pintura significativa de Sigmar Polke, pairando sobre a ambiguidade das palavras, da forma e do próprio gesto do pintor. Ao que esclarece Polke acerca de tal grafia, segundo consta na ficha técnica da obra em exposição, o ato de pintar como pura execução de ordem. Assim também impulsiona Polke ao “cômico-absurdo” a ideia do artista como “gênio divinamente inspirado”, ao mesmo tempo em que ironiza, através da forma, o gesto abstrato na criação artística. Talvez possamos pensar que esta obra de Polke também questiona a arte esquivada às questões latejantes de seu tempo.



Sigmar Polke, *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen* (1969), 150 x 126 cm.
Fonte: fotografado pela autora em 30.12.2019.

A forma minimalista da pintura opera conjuntamente como diálogo com o gesto abstrato da arte dos anos 1950 e 1960 e como representação de sua relação direta com o recalçamento do passado nacional-socialista. O ângulo pintado de preto à direita se mostra assim como referência quase velada à imagem típica da figura do ditador, uma estilização de seu peculiar e inconfundível penteado que, logo que é percebido, sentencia as palavras de ordem que compõem a pintura a uma “nova” significação, por entre imagens e palavras do passado obscurecido.

O modo irônico e desconcertante com que Sigmar Polke trabalhou a seu tempo e nessa imagem a dissimulação e a latência desse passado, encontra em Anselm Kiefer, logo ao lado, um correlato mais nítido, manifesto e quase unívoco. Uma certa visceralidade, eu diria, perpassa as representações de Kiefer, como uma recusa a qualquer depuração do significado da imagem a que se pode prestar o artista.

*Eu transporto a História existencialmente para dentro da minha vida. Para mim, História é sempre também minha realidade.*¹²

E possivelmente é do transportar para dentro de si a História a emanação do gesto explícito com que Anselm Kiefer (1945 –) elabora individualmente o seu embate com o [próprio] passado. Desde o início, assim parece, cunhou o artista os próprios termos da sua arte ao torná-la experiência de seu próprio corpo e espírito. Os primeiros movimentos artísticos de Anselm Kiefer fizeram de seu corpo objeto de exploração dos sentidos do passado, como um experimento, um confronto corporal com o fascismo que o artista engendrou como deslocamento e performance. Refiro-me a *Besetzungen*, ou “Ocupações”, de 1969, em que Kiefer aparentemente vestido em trajes militares (re)visita paisagens, lugares e territórios europeus outrora ocupados pelo exército nazista, ou mesmo pelo pensamento fascista, deixando-se registrar por meio de fotografias em seu ato performativo de representação da típica saudação ao líder nacional-socialista. A partir dessa experiência corpórea que, segundo Kiefer, também foi acompanhada de uma experiência intelectual através de leituras e estudos, o artista quis descobrir por si mesmo sobretudo se a arte depois do fascismo era ainda possível¹³. A apropriação performática por parte de Kiefer de um gestual interdito, violento e imoral não traduz apenas o trazer-de-volta um signo do passado, mas sim promove um modo de experimentar por si/em si mesmo o talvez ainda incipiente sentimento de culpa

¹² Anselm Kiefer (1980). Citação constitutiva do percurso por entre as obras do artista, retirada durante visita a exposição em 30.12.2019.

¹³ Anselm Kiefer citado pelo historiador de arte Marc Peschke em texto intitulado *Perfektes Bild*. Op. Cit.

e vergonha que preencheria principalmente a relação daquela geração cúmplice da normalização da barbárie com o seu passado.



Anselm Kiefer
Heroisches Sinnbild VII (1970)
119 x 158,5 cm
Fonte: <https://www.staatsgalerie.de/presse/abgelaufene-pressemitteilungen/die-jungen-jahre-der-alten-meister.html>



Anselm Kiefer
Heroisches Sinnbild VIII (1970-71)
150 x 230 cm
Fonte: <https://www.staatsgalerie.de/presse/abgelaufene-pressemitteilungen/die-jungen-jahre-der-alten-meister.html>

A série de fotografias complementa Kiefer nos anos seguintes com pintura a óleo, um novo gesto do corpo, representando a performance no quadro desta vez também em paisagens alegóricas. Kiefer explora as possibilidades da arte figurativa, para além do referente concreto que a fotografia sobretudo reivindica, para trazer junto à referência ao passado nacional-socialista oportunamente aspectos e atributos concernentes à construção simbólica e mitológica da ideia de nação e identidade cultural. Como se o artista, por meio da representação, interrogasse os elos que perfazem a história alemã e interceptam o presente como fios rompidos que solicitam novas conexões. Não por acaso parte deste conjunto Anselm Kiefer nomeou *heroische Sinnbilder*, ou “símbolos heróicos”, em diálogo com as elaborações discursivas participantes das idealizações históricas. Na ocasião da exposição, a obra de Kiefer conforma com a arte de George Baselitz o diálogo significativo das expressões mais subjetivistas, tocantes ao confronto com o passado e com a história. Diferente de Baselitz, entretanto, não acena Kiefer, a princípio, à aparência expressionista, tampouco indicia tacitamente na representação o contorno de si, mas sim expõe-se visivelmente como gesto criador e figura representada constitutiva de seu embate – ideológico, histórico e identitário – com o passado que o originou. Kiefer nasceu em março de 1945 em meio a uma rajada de bombas sobre a cidade de Donaueschingen¹⁴. Nascido assim

¹⁴ Segundo consta no texto de apresentação da exposição, visitada em 30.12.2019.

no umbral do destino que determinaria a relação de sua geração com a anterior, com o passado, com a memória e com o porvir, Kiefer talvez por isso tenha tomado para si de maneira mais contundente – tendo em vista os demais artistas aqui reunidos – a incumbência de questionar sua própria existência e conduta na, e diante da, história. E aqui não se trata de entender a história ingenuamente como termo isento e sintético para um conjunto significativo de acontecimentos passados, mas sobretudo enquanto narração, narrativa, que é construção – concreta, simbólica e imagética – representativa, ou mesmo figurativa, da relação que concebemos entre o conhecimento acerca do experienciado no passado e o agora. Ao tornar patente o caráter conflituoso dessa relação por intermédio de uma representação que é parte da construção de sua subjetividade, Kiefer expõe a colisão com o conteúdo da memória e da construção identitária no conflito geracional vivenciado naquela década de 1960.

Como bem observa Werner Bohleber (1999, p.256), o que para a primeira geração foi experiência concreta, a geração seguinte se ocupa em seu universo imagético e simbólico. Um trabalho que encontrou na década de 1960 e com a chamada geração de 68 [*68-Generation*] o impulso categórico em direção a um processo de entendimento sobre o passado, o qual culminou na rebelião manifesta contra os mecanismos de recalçamento da memória e contra o silêncio da geração dos pais. Sob efeito desse processo, nenhuma outra geração antes ou depois teria encenado, afirmado e instrumentalizado política e socialmente sua identidade de forma tão agressiva quanto a geração de 68 (FRIEDEN, data, p.37). É neste ponto, portanto, e como mencionado no início deste comentário, que as artes reunidas de Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Gerhard Richter e Sigmar Polke se relacionam essencialmente. Como integrantes dessa geração, suas expressões, ou enunciações, participam como fenômenos correlatos no interior de toda uma nascente “cultura da recordação” [*Erinnerungskultur*] que marcaria em definitivo as relações ulteriores da sociedade alemã com o seu passado, em especial com o passado traumático da ditadura nacional-socialista, da guerra e do genocídio. No desenrolar do tempo distintas expressões são assim instigadas, em transformação constante como exemplares das relações que cada presente elabora com o passado, com a história e com a memória, conformando, sob o signo do recordar-se, uma constelação particular que logra alcançar e mobilizar distintas manifestações. Originários deste processo são também os fenômenos correlatos que, pelas vias literárias, parecem demarcar os seus contextos de produção como manifestações estéticas atentas e partícipes da construção dessas relações. Deste modo, os escritos precursores de

Alexander Kluge, depois Bernhard Schlink, Hans-Ulrich Treichel, W. G. Sebald e, posteriormente, Katharina Hacker e Katja Petrowskaja, para mencionar apenas alguns, não são discursos isolados, mas sim configuram expressões associativas constitutivas deste mesmo fenômeno processual e contextual, seja por qualquer relação formal literária que se possa observar entre as expressões, seja pelo ímpeto em revolver e reelaborar, literariamente, as nuances e pormenores desse passado. “Mesmo que seja impossível, cada geração deve tentar olhar novamente para o obscuro”. Recordo dessas palavras do escritor Navid Kermani (2017)¹⁵ enquanto caminho pela exposição, palavras que encerram a experiência de seu próprio corpo e espírito – de maneira similar como experimentou Anselm Kiefer – pelo campo de concentração de Auschwitz, trazendo consigo o ensaio da lembrança, como uma espécie da alerta, acerca da responsabilidade sobre o passado e da necessidade do recordar sobre novas bases relacionais, as quais este presente tende a reivindicar.

REFERÊNCIAS

- ADRIANI, Götz. *Neue Zeiten* (2019). Disponível em <<https://www.deichtorhallen.de/halle4/neue-zeiten>>. Acesso em 22 jan. 2020.
- BOHLEBER, Werner. Transgenerationelles Trauma, Identifizierung und Geschichtsbewußtsein. In: RÜSEN, Jörn; STRAUB, Jürgen (Orgs.). *Die dunkle Spur der Vergangenheit - Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2*. Berlin: Suhrkamp, 1998, p. 256-261.
- FRIEDEN, Kirstin. *Neuverhandlungen des Holocaust*. Mediale Transformationen des Gedächtnisparadigmas. Bielefeld: Transcript, 2014.
- KERMANI, Navid. *Auschwitz morgen*. Frankfurter Allgemeine Zeitung. Feuilleton - Debatten. (07.07.2017). Disponível em <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/auschwitz-morgen-navid-kermani-ueber-die-zukunft-der-erinnerung-15094667.html>>. Acesso em 20 dez. 2019.
- LUCKOW, Dirk. *Ein Finger in der Wunde der Nachkriegsgesellschaft*. Entrevista a Veronika Schöne (2019). Disponível em <<https://www.deichtorhallen.de/halle4/ein-finger-in-der-wunde-der-nachkriegsgesellschaft>>. Acesso em 22 jan.2020.
- PESCHKE, Marc. *Perfektes Bild* (2019). Disponível em <<https://www.deichtorhallen.de/halle4/perfektes-bild>>. Acesso em 22 jan.2020.

¹⁵ Em artigo intitulado *Auschwitz morgen* [“Auschwitz amanhã”] e publicado no periódico *Frankfurter Allgemeine* em 07.07.2017. Disponível em <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/auschwitz-morgen-navid-kermani-ueber-die-zukunft-der-erinnerung-15094667.html>>. Acesso em 20.12.2019.

O "efeito de autenticação" no espetáculo *Erarítjaritjaka*, de Heiner Goebbels

Maíra Castilhos Coelho¹

A encenação *Erarítjaritjaka*, de Heiner Goebbels é de 2006 e pode ser considerada como um espetáculo musical e videográfico. O ator começa o espetáculo em cena, onde temos no palco uma pequena casa. Num determinado momento esta casa se transforma num telão e o ator sai do teatro seguido por uma câmera. Ele pega um táxi, vai para um apartamento e faz uma omelete. A partir deste momento, no teatro, o público passa a assistir o vídeo do ator, que segue conversando e se dirigindo ao espectador, agora de forma virtual. Desta forma, o ator transita dentro e fora desta casa e deste apartamento (e também do teatro). Durante todo o espetáculo, um quarteto de cordas irá estabelecer o ritmo dos textos e das ações do ator.

Tomei conhecimento deste espetáculo durante uma palestra da Profa. Dra. Josette Féral, num encontro da ABRACE em São Paulo (2010). Durante sua fala, Féral descreveu a encenação e fiquei muito curiosa. Como artista e pesquisadora interessada nas cenas teatrais híbridas, me encantei com o fato do ator sair da cena e continuar o espetáculo em outro ambiente, deixando no teatro somente uma projeção.

Em 2015, pude assistir a uma encenação de Goebbels, *Stifter's dinge*, durante a realização da 2ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp). Nesta obra 'teatral' não temos a presença de atores em cena, somos guiados unicamente por recursos de vídeo e luz, névoa, água e gelo, além de gravações sonoras e de música ao vivo. Uma composição para cinco pianos, concebida pelo encenador, onde as teclas dos pianos são acionadas através de dispositivos robóticos. Vale salientar aqui, que este trabalho, divide opiniões. Alguns consideram teatro, outros dizem que sem ator, é uma instalação cênica. O fato é que o encenador busca a experiência que a arte pode

¹ Foi professora substituta no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (2018-2019), na área de Performance e Teatro Brasileiro. Doutora em Artes na linha de Estética e poéticas cênicas pelo IA/UNESP. Realizou doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, sob supervisão de Josette Féral. Mestre em Artes Cênicas pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), onde participou da pesquisa "O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico", realizada pela Profa. Mirna Spritzer. Atriz, com formação em interpretação para cinema pelo Studio Fátima Toledo (2004). Autora do livro: *A presença de corpos ausentes: a fantasmagoria de Denis Marleau em Os cegos de Maurice Maeterlinck*, (2015). E-mail: mcastilhos@gmail.com.

provocar no espectador. E assim, mais uma vez, me vi intrigada e encantada com este artista. Em 2015, durante meu doutorado sanduíche, com a orientação da Profa. Dra. Josette Féral, resolvi pesquisar o "efeito de autenticidade" presente na encenação *Erarítjaritjaka*.

Em *Erarítjaritjaka*, Heiner Goebbels nos convida a um espetáculo de imagens enigmáticas e a um devaneio musical.



Fonte: <https://www.scoop.co.nz/stories/HL0602/S00278/art-fest-eraritjaritjaka-director-heiner-goebbels.htm>

De certa forma, o espetáculo conta a biografia de Goebbels, mostrando as obsessões do diretor, através dos textos de Elias Canetti e do ator francês André Wilms. As composições de Goebbels unem Shostakovich com Scelsi, com Gavin Bryars e George Crumb, com Mossolov e Ravel, narrando sua vida musical. No início do espetáculo, temos Shostakovich abordando um estilo da época da guerra fria e, no final, o contraponto se dá com a arte da fuga de Bach, o que de certa forma, traduz o título do espetáculo: *Erarítjaritjaka*. Tal termo vem de uma expressão poética arcaica em Aranda², que significa "animados pelo desejo de algo que foi perdido".

O espetáculo é preciso, com trocas de luz milimetricamente sincronizadas com cada sílaba do texto. A iluminação e os efeitos de cena, de Klaus Grünberg, são magistrais, assim como a interpretação do quarteto Mondriaan e a composição musical feita pelo ator. Cada detalhe do espetáculo é minuciosamente calculado, chegando ao ponto de que o horário do relógio que aparece na filmagem é exatamente a hora do dia, no teatro.

² A língua arernte (ou aranda) é uma língua ou conjunto de dialetos falados na região de Alice Springs (Mparntwe em Arernte) no Território do Norte, Austrália.

Num determinado momento, o ator sai do teatro seguido por uma câmera, entra num taxi, dá uma volta pela cidade (sempre dizendo seu texto), caminha por uma rua e compra uma garrafinha de água em uma banca, e segue em direção a uma casa. Entra na casa, lê o jornal do dia e decide fazer uma omelete. Neste momento, acontece algo impossível, ele pica a cebola em unísono com as cordas do quarteto, que toca Scherzo de Ravel. A particularidade dessa passagem é que o ator deixa o palco, mas em nenhum momento, ele deixa o teatro (mas isso o espectador não sabe ainda).



Fonte: <http://www.annamonteverdi.it/digital/eraritjaritjaka-and-the-intermediality-of-heiner-goebbelsmusic-theatre-by-david-roesner-from-academia-edu/>

Os vídeos do passeio "ao vivo" são renovados a cada noite, feitos pelo jovem diretor belga Bruno Deville, contribuindo para mergulharmos na intensidade dramática do ator no cinema e no teatro.

O ator André Wilms joga com a nossa dificuldade de definir em que lugar nós realmente estamos: no teatro? No filme? Onde termina a ficção? Onde realmente começa a realidade?

Eraritjaritjaka pode ser considerada como a terceira e última parte de uma trilogia desenvolvida pela Goebbels com André Wilms. As primeiras peças da trilogia são intituladas *Ou o desembarque infeliz* (1993) e *Max Black* (1998). As três obras abordam o tema de como o indivíduo se apropria do mundo, sempre a partir de diários e por uma seleção heterogênea de autores.

O filme do espetáculo foi de fato pré-registrado, embora durante a encenação tenhamos a ilusão de que tudo está sendo filmado ao vivo.

No momento da apresentação, quando o ator deixa a sala, são as imagens registradas que assumem o controle da encenação. As imagens parecem ser filmadas ao vivo sob os olhos dos espectadores. Isso acontece a partir da presença de um operador de câmera (*cameraman*) em volta da cena, visível por todo o público. O câmera filma o ator no momento em que ele deixa a sala de espetáculo; mas a imagem do ator começa a ser projetada alguns segundos antes, com o ator ainda em cena, permitindo assim aos espectadores acreditar que o que eles veem na tela está sendo filmado ao vivo.

Além disso, o filme projetado se apresenta como um longo plano sequência (ou seja, ininterrupto) restituindo assim o tempo do real através do tempo cinematográfico.



Fonte: <http://realkyoto.jp/en/article/heiner-goebbels-lecture/>

Goebbels fornece ao público algumas provas, de que a filmagem é ao vivo. É notadamente o caso quando, ao longo do seu trajeto, o ator se detém para comprar o jornal, que tem a data do dia da apresentação. Depois, quando, ao chegar no apartamento, o relógio atrás dele indica a mesma hora que a dos espectadores. Em outro momento, o ator liga uma televisão e os programas televisionados da noite são apresentados. Tudo isso é feito, a fim de que os espectadores confirmem o que eles veem e, mais precisamente, concordem com a ideia de que tudo é filmado ‘ao vivo’.

Através desses índices atestando o ‘ao vivo’, o espectador tem a impressão que ele compartilha, efetivamente, o mesmo tempo que o do ator e, por extensão, que este último se encontra fora do teatro, em um apartamento alugado, eventualmente para a ocasião. E todo o paradoxo está lá: o ator não deixou o teatro.

Porém, como o trajeto no exterior (táxi, ruas, etc.) foi filmado e difundido no mesmo dia, o ao vivo retoma seus direitos. Isso aparece na concordância entre os horários que aparecem no vídeo e o horário real da representação. Mas, é apenas no fim do espetáculo que o dispositivo é revelado, quando o apartamento no qual se encontra o ator aparece por trás, no fundo da cena, deixando que os espectadores saibam que eles foram enganados pelo efeito do ‘ao vivo’.

Goebbels confunde assim a percepção dos espectadores a partir das "provas" apresentadas (relógio e os programas televisivos). Porém algumas indicações são oferecidas aos outros sentidos: o olfato, por exemplo, quando o ator prepara uma omelete. Os odores da cozinha invadem a sala. A audição, igualmente, já que a música interpretada ao vivo pelo *Mondriaan Quartet* continua em cena no momento em que o ator a deixa e vem pontuar, ritmar as ações, movimentos, palavras e silêncios do ator "situado", no apartamento.

A dramatização musical apresentada participa das interações entre cena e fora de cena e garante a manutenção de uma unidade espacial que, se escapa a visão, é medida, a partir de agora, pela escuta dos espectadores e de uma certa maneira, pelo seu olfato. Tantos elementos vêm enganar, ou ao menos confundir, a percepção e as certezas dos espectadores que pensam que sabem que o ator está no teatro.

É apenas no final do espetáculo que o público se dá conta, da trapaça do ‘ao vivo’, quando o ator abre as cortinas das janelas do apartamento, no fundo da cena, e a proximidade dos espaços – palco, teatro e apartamento – é revelada. Ao mesmo tempo, se evidencia o poder de falsificação pelo ‘ao vivo’. Porém, não há nenhuma ênfase particular colocada sobre estes poucos segundos que apresentam em cena, simultaneamente, o ator e sua imagem ao vivo. Assim o engano dos espectadores sobre a localização do apartamento se insinua progressivamente.

Heiner Goebbels fabrica assim, a autenticação aparente das imagens permitindo ver o efeito de autenticidade³ de uma maneira bastante sutil.

Neste espetáculo, não existe a intenção de colocar em cena o ‘ao vivo’ de maneira espetacular, mas sim, de interrogar o poder (de ilusão) quase subliminar sobre a percepção do espectador.

A ausência do ator, que passa a ser projetado na segunda parte do espetáculo, testa ou mesmo amplia os limites entre formas de arte ou gêneros artísticos. Porém, o

³ Segundo Perrot (2013), o efeito de autenticidade permite ao espectador acreditar na autenticidade do real que é transmitido ao vivo.

diretor diz que o gênero não o interessa: “Não me importo muito com o que é ou não teatro. Podemos chamar do que quiser. O que me importa é sobre o que as pessoas sentem e pensam” (GOEBBELS apud REIS, 2016, p.259).

Seu compromisso artístico vai além de encenar histórias e narrativas calcadas em enredos. O encenador busca um teatro repleto de espaço, lacunas, questões, e não de respostas. Um teatro em que a interpretação seja a tarefa daqueles que veem e ouvem o que acontece.

O espetáculo *Eraritjaritjaka*, faz parte de um ciclo de investigação de Goebbels sobre a ausência e a presença. Assim, as questões estudadas teoricamente foram problematizadas e colocadas em prática em três obras: *Ou bien Le débarquement désastreux* (1993), *Max Black* (1998) e *Eraritjaritjaka* (2006).

Essa trilogia investigou a *ausência* e a *presença* do ator em cena, mas, sobretudo, a ausência de uma relação totalitária, hierárquica e subserviente entre os artistas e técnicos envolvidos no processo, entre os materiais e elementos apresentados em cena, e também entre os artistas e os espectadores.

Na trajetória artística de Goebbels, segundo REIS (2016, p.256), os principais tópicos que estruturam o seu trabalho cênico-musical, pairam sobre as noções de “Teatro da ausência” ou “Estética da ausência”, em que a palavra *ausência* pode ser compreendida como: ausência de hierarquia entre os elementos e linguagens cênicas (luz, som, imagem, espaço, textos, performers e objetos); ausência do ator e do texto (ruptura com a predominância do texto e do ator sobre os demais elementos e linguagens); ausência de protagonismo individual; ausência de atenção concentrada, substituída pela descentralização da atenção (dos sentidos e dos modos de percepção do espectador entre diferentes elementos, humanos e não humanos, materiais e imateriais); ausência de sincronia, (composição semântica e interdependência entre ver e escutar, entre o palco acústico e o visual); ausência de passividade na função do receptor.

Nas palavras de Goebbels, *ausência* pode ser compreendida no sentido de “evitar aquilo que se espera, as coisas as quais já assistimos e já ouvimos, as coisas que são feitas normalmente em cena” (GOEBBELS apud REIS, 2016, p.256). E num trecho de *A província do homem*, Elias Canetti sintetiza as aspirações que conduzem o trabalho de Goebbels:

Passar o resto de nossas vidas apenas em lugares completamente novos. Desistir dos livros. Queimar tudo o que se começou. Ir a países cujas línguas você nunca vai

manejar. Se proteger contra toda palavra já explicada. Se manter em silêncio, em silêncio e respirando, para respirar o incompreensível. Eu não odeio o que eu aprendi; o que odeio é viver dentro do que eu aprendi (CANETTI apud REIS, 2016, p.256).

Nesse sentido, a obra amplia os limites do que podemos chamar de experiência teatral, e questiona pressupostos básicos acerca dessa linguagem, sobretudo a presença e a performance ao vivo do ator em cena, e também a centralidade do texto dramático e a sua aparentemente indispensável elocução ao vivo.

A preocupação com a sustentação do interesse e da curiosidade do espectador não se traduz, contudo, em buscar cativar o espectador através de uma experiência marcada por estratégias de identificação e de reconhecimento, mas sim, proporcionar ao espectador uma experiência de alteridade, de encontro com o outro, com o irreconhecível, com o desconhecido.

Vale resaltar que Heiner Goebbels trabalha como professor no Instituto Ciências Aplicadas ao Teatro da Justus-Liebig-University, em Gießen, e na European Graduate School, em Saas-Fee, Suíça. É um artista-pesquisador focado, sobretudo, nas possibilidades de relação entre o som e a cena, entre o teatro e a música. Com mais de três décadas de carreira e mais de 30 produções encenadas nas principais capitais culturais do mundo, ele é, antes de um diretor de teatro, um artista com origens fincadas na música, e alguém que se define, acima de tudo, um “compositor”.

A força sonora do trabalho de Goebbels se aproxima, ao mesmo tempo, de uma tendência contemporânea observada por teóricos como David Roesner, Ross Brown, Nicholas Till, Petra Maria Meyer e Patrice Pavis, que vislumbram uma espécie de “virada sonora” na cena contemporânea, que busca questionar e, se possível, ultrapassar uma concepção legitimada que compreende o teatro, ou o espaço cênico, como uma *mise-en-scène* predominantemente visual: “A *mise-en-scène* é o ponto culminante da teatralidade ocidental, que é certamente visual” (REIS, 2016, p.248).

Eraritjaritjaka conta com a atuação de André Wilms⁴ e com os músicos do *Mondriaan Quartet*.

⁴ André Wilms é ator e diretor francês, nasceu em 29 de abril 1947, em Estrasburgo. Inicialmente atuou com diretores de teatro alemães, como Klaus Michael Grüber (Faust por Goethe) e Heiner Goebbels (Max Black, 1998), depois com diretores franceses, como André Engel (Esperando Godot Samuel Beckett) e Jean-Pierre Vincent (O tribunal Bernard Chartreux, 1981). No final dos anos 1980, o ator se transforma em produtor e diretor de teatro. Como tal, encena os textos: Bela Bartók (Castelo do Barba Azul, 1990), o Marquês de Sade (A filosofia na alcova, 1997) Bertolt Brecht (The Wedding em filistinos, 2000), ou Eurípidés (O Bacantes, 2002). Atuou também em diversos filmes.

A banda *Mondriaan Quartet* foi fundada em 1982, e desde seu surgimento focou seu repertório em músicas do século XX. Entre as 80 composições escritas especificamente para o quarteto, algumas músicas são inspiradas nas obras de Iannis Xenakis, John Cage, Guus Janssen, Henri Brant, Diderik Wagenaar, Luca Francesconi, Tayayuki Rai Neely Bruce e Paul Terms.

A dramaturgia do espetáculo foi criada a partir de fragmentos de textos de Elias Canetti⁵, escritos entre 1930 e 1980, em que uma das questões centrais é como ser feliz completamente sozinho.

Para Heiner Goebbels, Canetti é um autor político e sensível. Foi a partir de sua biografia e dos livros "Massa e poder" e "Auto da fé" que surgiu *Erarítjarítjaka*. Neste espetáculo Goebbels buscou traduzir para o teatro as observações do autor sobre a condição humana.

Massa e Poder (1995) é um dos estudos mais inovadores e empolgantes sobre o homem e a sociedade humana. Neste livro, Canetti reflete e relaciona os mais diversos temas (desde os mitos e ritos religiosos primitivos, às posturas corporais do homem, à inflação e ao moderno sistema parlamentar) e conjuga várias áreas do saber, transportando o leitor numa viagem pela antropologia, psicologia, biologia, história, política, economia, religião e literatura, através de uma escrita límpida e atraente que alia conhecimento científico e descrição narrativa. Em *Auto da fé* (1935), o personagem principal é um professor, Peter Kien. É um filologista e sinologista, que evita todo o contacto físico e social. Misanthropo, solitário e excêntrico, possui uma vasta biblioteca, na qual se refugia e que transporta sempre consigo na sua cabeça. O ponto de viragem da sua vida é o casamento com Teresa, a sua governanta. Expulso da sua própria casa, Kien é obrigado a percorrer o mundo exterior, travando conhecimento com inúmeros dos seus personagens, que o acompanharão neste seu longo exílio.

E assim, utilizando a literatura, a música, o cinema, o vídeo e diversos elementos cênicos, o espetáculo permite diversas leituras, sendo uma peça para todos os sentidos: para ver, sentir, escutar e pensar... Uma encenação que discute a autenticidade dos vídeos 'ao vivo' e nos faz refletir sobre o que é real e o que é ficção na era digital.

O fato é que as telas permitem abrir a cena para novos espaços, podem transformar a percepção do público, permitir a exploração de um mundo em transformação e estimular a imaginação. E é esta uma das contribuições teóricas das

⁵ Elias Canetti nasceu em 25 de julho de 1905, judeu de origem espanhola e língua materna espanhol, nascido na Bulgária, formado em Viena e escrevia em alemão.

vanguardas que identificaram a bidimensionalidade própria do espetáculo teatral – que é sempre simultaneamente acontecimento real e acontecimento fictício. E entre o real e o ilusório emerge a figura da caverna, de algum modo platônica, assistindo à realidade através de um mundo de sombras. É o vazio da vida, convivendo com o inanimado.

REFERÊNCIAS

BULCKE, Kora Van den et SOETENS, Thomas. Explorer la présence et l'identité dans un space hybride. In: *Avatars, Personnages et acteurs virtuels*. Canadá: Presses de l'Université du Québec, 2013.

CHABROL, Marguerite et KARSENTI, Tiphaine (org.). *Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires*. France: Presses universitaires de Rennes, 2013.

_____. Postface: Théâtralité du cinéma / cinématographicité du théâtre: des système en tension. In: *Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires*. France: Presses universitaires de Rennes, 2013.

PERROT, Edwige. Le réel à l'épreuve du direct. In: *Le réel à l'épreuve des technologies*. France: Presses universitaires de Rennes, 2013.

REIS, Luis Felipe. Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos. In: *Questão de crítica*, vol. IX, n. 67, abr. 2016.

GOEBBELS, Heiner. Aesthetics of absence: questioning basic assumptions in performing arts. Conferência proferida na Universidade de Cornell, 9 de março de 2010. Disponível em: <http://igcs.cornell.edu/files/2013/09/Goebbels-CornellLecture18-1dnqe5j.pdf>

_____. Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas. Trad. Rodrigo Carijo. *Questão de crítica*, vol. VIII, n. 66, dez. 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/estetica-da-ausencia/>

Sites:

Heiner Goebbels, abril, 2016: <https://www.heinergoebbels.com/en/about/profile>

Medeia entre meios: um estudo intermedial da viagem do mito de Medeia através dos tempos

Fabício Leal Cogo¹
Universidade Federal de Santa Catarina

O presente texto busca compreender o conceito de intermedialidade e sua ação no mito de Medeia de Eurípides analisando as peças: *Gota d'água* de Chico Buarque de Holanda e Henrique Pontes; *Mata teu pai* da dramaturga brasileira Grace Passô e *No pântano dos gatos* da dramaturga Norte Irlandesa Marina Carr tradução de Alinne Balduino P. Fernandes. A partir dos estudos e conceitos de intermedialidade apresentarei e defenderei a tese de que o mito de Medeia presta o serviço de *medium* para as três diferentes adaptações desde o texto Grego de Eurípides. A pesquisa está dividida em quatro partes, sendo as partes: I - contextualização teórica sobre os *media*; II - contextualização do mito de Medeia; III - a relação da Medeia de Eurípides e a sociedade ao seu redor; IV análise das peças e as relações que as adaptações criam com a sociedade em que se inserem; e conclusão.

I. O meio do entre

Muitos teóricos se dedicaram a definição e conceitualização do “meio” através da história; pensando tudo aquilo que está no meio, entre uma coisa e outra. As obras datam desde o diálogo sobre *Eros* entre Diotima e Sócrates no Banquete de Platão; que se expandiram na teoria das coisas intermediárias, entre universais e individuais, com Aristóteles e de sua definição de *metaxy* que se desdobra em *medium* (*diaphanes* - transparente; ver através) nas mãos de Tomás de Aquino até chegar ao conceito de *Wortgefühl* (sentimento de palavra) de Kant que se concretiza no *medium* da linguagem no século XVII, e no início do século XX, com o desenvolvimento do pensamento o

¹ Graduado em Letras-Francês pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestrando e bolsista Capes pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, orientado pela Professora Doutora Cynthia Beatrice Costa. Pesquisa tradução e transcrição em teatro. Faz parte do Núcleo de Estudos Irlandeses da UFSC, coordenado pelas professoras doutoras Alinne Balduino Pires Fernandes e Maria Rita Drumond Viana. E-mail: fabricio.leal.cogo@gmail.com.

termo *medium* aparece nas obras de Walter Benjamin e Theodor Adorno. Muitas são as discussões acerca do *medium* e dos *media*.

Porém, no presente texto será levado em conta a discussão contemporânea dicotômica sobre a primazia dos *media* como significante – o *medium* como seu próprio sentido, teoria defendida por Marshall McLuhan, que será discutida mais adiante – ou da secundidade medial – os *media* como meio de transporte de significados que não estão neles, mas em outro lugar – conceitos discutidos pelo Professor Doutor Maurício Liesen que em seu artigo intitulado *O entre do meio: re-flexões sobre o conceito de intermedialidade*, no qual ele defende que *medium* é “um modo, uma função ou uma estrutura que torna possível a aparição de algo e que, paradoxalmente, esconde suas formas no momento desta aparição.” Liesen (2015, p 201) em oposição ao conceito de Dick Higgins que reconhecia os *media* apenas como suportes técnicos para expressão artística (LIESEN, 2015).

Antes de aprofundarmos a discussão sobre os *media* como transportadores de mensagens é preciso entender o conceito de Marshall McLuhan que defende os *media* como sendo a própria mensagem “*the medium is the message*” (O meio é a mensagem), ou seja, o *medium* não só age, como é, objetivamente, a mensagem. O conteúdo produzido em uma conversa telefônica nunca será o mesmo conteúdo produzido em uma carta social enviada a um amigo, ou o mesmo conteúdo de um cartão postal, ou de uma mensagem institucional veiculada na televisão. Segundo McLuhan a dificuldade de entender que o meio é a mensagem está no jeito em que se olha para o meio. Em seu livro *Understanding Media: The Extensions of Man* (2003) o autor nos dá o exemplo da luz elétrica no qual ele diz que a luz é considerada um meio sem conteúdo, que podemos ver no trecho que segue:

Whether the light is being used for brain surgery or night baseball is a matter of indifference. It could be argued that these activities are in some way the “content” of the electric light, since they could not exist without the electric light. This fact merely underlines the point that “the medium is the message” because it is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action. The content or uses of such media are as diverse as they are ineffectual in shaping.² (MCLUHAN; GORDON, 2003, p. 20).

² Seja a luz utilizada para cirurgia cerebral ou para baseball noturno é uma questão indiferente. Poderia ser discutido que essas atividades são, de alguma maneira, o “conteúdo” da luz elétrica, já que elas não poderiam existir sem a luz elétrica. Este fato simplesmente sublinha o ponto de que “o meio é a mensagem”, pois é o meio que estrutura e controla a escala e a forma da ação e associação humana. O

Na passagem acima McLuhan discute a compreensão do conteúdo encontrado no medium, ele diz que a priori entende-se que a luz não é o conteúdo em si, mas o meio que faz o ambiente propício a um certo conteúdo ou mensagem. Ele também dá o exemplo de que a luz elétrica é considerada um medium sem conteúdo que só toma significado quando utilizada como letreiro. Porém ele defende que é exatamente aí que os estudiosos falham no estudo dos media, em que ele diz que o que se é percebido quando utilizamos a luz elétrica como letreiro é o conteúdo de um outro medium, como pôde-se notar no trecho que segue:

The electric light escapes attention as a communication medium just because it has no “content.” And this makes it an invaluable instance of how people fail to study media at all. For it is not till the electric light is used to spell out some brand name that it is noticed as a medium. Then it is not the light but the “content” (or what is really another medium) that is noticed. The message of the electric light is like the message of electric power in industry, totally radical, pervasive, and decentralized. For electric light and power are separate from their uses, yet they eliminate time and space factors in human association exactly as do radio, telegraph, telephone, and TV, creating involvement in depth.³ (MCLUHAN; GORDON, 2003, p.21).

Sobre a língua ser o conteúdo da luz elétrica ele defende, então, a ideia de que todo conteúdo de cada medium é, assim, outro medium, no qual ele defende a ideia de que o conteúdo da escrita é o discurso, que por sua vez tem como conteúdo o pensamento que é não-verbal, assim como podemos perceber no trecho abaixo:

The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of telegraph. If it is asked, ‘What is the content of speech?’ it is necessary to say, ‘It is an actual process of thought, which is in itself nonverbal’. An abstract painting represents direct manifestation of creative

conteúdo ou os usos de tais mídias são tão diversos quanto ineficazes na estruturação. [tradução livre do autor].

³ A luz elétrica escapa da atenção como um medium somente porque não tem “conteúdo.” E isso se torna um exemplo inestimável de como as pessoas falham e. Estudar os media em absoluto. Pois só quando a luz elétrica é utilizada para escrever alguma marca que ela é percebida como medium. Então não é a luz mas o “conteúdo” (ou o que é realmente outro medium) que é percebido. A mensagem da luz elétrica é como a mensagem da energia elétrica na indústria, totalmente radical, e descentralizados. Pois luz elétrica e energia elétrica são separados dos seus usos, mesmo elas eliminando fatores de tempo e espaço na associação humana, exatamente como faz o rádio, o telégrafo, o telefone e a TV criando envolvimento em profundidade. [tradução livre do autor].

thought processes as they might appear in computer designs.⁴
(MCLUHAN; GORDON, 2003, p. 19-20).

Durante muito tempo os teóricos sobre os media flutuaram ao redor das afirmações de McLuhan, porém, mais contemporaneamente, como dito mais acima, o pensamento sobre os media encontrou uma bifurcação, principalmente no novo campo de estudos surgido na Alemanha que leva o nome de Medienphilosophie [Filosofia dos Media]. Segundo em seu artigo (O entre do meio: re-flexões sobre o conceito de intermedialidade - 2015) Liesen, citando a filósofa alemã Sybille Krämer, discute a diferença nas transmissões chamadas por Krämer de *signica* e *medial*. Na transmissão *signica* o que é perceptível são os signos, já os seus significados são percebidos de maneira secundária: “o significado é que é importante, ou seja, aquilo que é tomado costumeiramente por ausente, invisível, ou até mesmo imaterial” (KRÄMER apud LIESEN, 2015), porém, na transmissão *medial* podemos notar o contrário: o *medium* se neutraliza, se torna invisível para que a mensagem seja visível, perceptível, “a perspectiva *medial* propõe que atrás da mensagem visível se esconde o *medium* invisível” (KRÄMER apud LIESEN, 2015).

Ainda no artigo de Liesen, ele chama para a discussão o filósofo Dieter Mersch que desenvolveu amplamente o conceito da invisibilidade do *medium* desembocando na teoria negativa dos *media*, que se opõe ao conceito do apriorismo *medial* de McLuhan e tantos outros pensadores das últimas décadas como podemos ver no trecho a seguir:

A estrutura do *medial*, portanto, não pode ser mediada. Ela se mostra. O que é passível de observação não é o *medium*, mas a sua aparição fenomênica como *medialidade*, pois o *medium* é algo que torna alguma coisa presente, mas que não se deixa apreender neste processo. Ele não pode ser tematizado. Daí a sua negatividade. (KRÄMER apud LIESEN, 2015. p. 204).

E é exatamente neste âmbito que realizaremos as análises que se seguirão. Analisaremos a negatividade, ou não, da Medéia de Eurípides nos seus desdobramentos

⁴ O conteúdo da escrita e o discurso, assim como, o conteúdo da palavra escrita é a impressão é a impressão é o conteúdo do telégrafo. Se perguntarmos “qual é o conteúdo do discurso?” É necessário dizer, “é o real processo do pensamento, que é em si, não verbal”. Uma pintura abstrata representa manifestação direta dos processos do pensamento criativo, assim como, eles pode aparecer em designs de computador. [tradução livre do autor].

através dos tempos. Como a peça grega possibilita o evento das outras três obras? Como o mito de origem se torna invisível, ou, ao contrário, se faz presente nas rachaduras das outras obras? Como as outras peças agem no entremeio do mito da ira da mulher que de tão subjugada e abusada comete o cruel ato do infanticídio? Como *Gota d'água*, *Mata teu pai* e *No pântano dos gatos* se tornam conteúdo e como elas se relacionam com este *medium* e com a sociedade em que cada peça está inserida? Como as diferentes e possíveis significações se dão no *entre* das relações mediais do mito?

II. Medeia

Medeia é a representação da antiguidade grega da mulher bárbara que trai sua família em nome do amor por Jasão. Filha de Eetes, rei de Cólquida e neta do Sol, Medeia muda seu destino quando tomada pelo amor decide ajudar o herói grego (mestre dos Argonautas que chega às terras de Cólquida, mandado pelo seu tio Pélias que havia tirado o trono de Iolco de seu pai Esão, para conquistar o velocino de ouro consagrado ao Deus Ares para, que assim, Jasão recuperasse o trono de Iolco) a realizar as três tarefas mortais impossíveis impostas pelo seu pai. Medeia conta a Jasão, que já estava disposta a abandonar sua missão e voltar para Iolco, dos planos do rei de Cólquida. Ela então decide ajudar Jasão, utilizando de seus dons mágicos, a enfrentar e dominar os dois touros de patas e cornos de prata que lançavam fogo pelas narinas. Jasão teria que utilizar o fogo do touro para lavrar uma grande área de terras, plantando ali dentes de um dragão do qual surgiriam dois gigantes que ele e sua tripulação teriam que matar e em seguida matar o dragão que guardava o velocino. Após o sucesso na conquista do velocino de ouro, Medéia foge com Jasão e os outros Argonautas levando seu irmão mais novo, Apsirto, de refém.

A caminho de Iolco, Medeia esquarteja o próprio irmão e lança as partes ao mar, para assim, atrasar as buscas de seu pai. Quando Medeia e os Argonautas chegam em Iolco, Jasão descobre que seu tio, Pélias, havia matado seu pai. Regido pelo ódio, Jasão, novamente com ajuda dos feitiços de Medeia, convence as filhas de Pélias a esquartejá-lo e cozinhar as partes para rejuvenesce-lo. Os dois fogem de Iolco, perseguidos por Acasto, filho de Peléias que assume o posto de rei no lugar de seu pai assassinado. Eles encontram asilo nas terras do rei Creonte em Corinto, onde se instalam e geram dois filhos. Tudo seguia bem até que Creonte decide casar sua filha Creúsa com Jasão, que aceita o casamento, renegando Medeia e seus dois filhos.

III. Medeia e seu tempo

É exatamente neste ponto que a obra do tragediógrafo grego Eurípides, datada de 480 - 406 a.C., começa. A ação da peça se dá na desgraça dessa mulher traída e abandonada pelo seu amor. O abandono e ingratidão de Jasão para Medeia faz com que o amor que ela sentia por ele, tão grande, que a fez trair seu pai, matar seu próprio irmão e convencer as filhas de Peléias a matá-lo, se tornasse ódio e desejo de vingança. Durante a ação da peça é possível perceber a mudança do espírito de Medeia, que passa da tristeza profunda e sem limites até chegar ao ódio radical que a faz levar a cabo o assassinato por envenenamento de Creúsa e Creonte, a atear fogo no palácio real e matar seus dois filhos com Jasão. A ação da peça termina com Medeia partindo de Corinto, em direção a Atenas, em um carro puxado por duas serpentes aladas (o conhecido *deus ex-machina*) presente de seu avô, o Sol.

Medeia não é apenas a representação de uma mulher envenenada pela vontade de vingança. O mito traduzido nas palavras de Eurípides é um meio de acessar a condição da mulher na sociedade de seu tempo, “aviltada depois de sacrificar tudo em nome de uma paixão” (DUTRA, 1991). A peça mostra tal condição feminina de maneira crítica, pois coloca a personagem de Medeia no centro da ação, como protagonista de sua miséria imposta pela soberania masculina de sua época. O assassinato de seus filhos, além do ato de vingança a Jasão, representa uma ruptura da condição feminina presa ao lar e a maternidade, questiona a possibilidade de abandono da paternidade contrapondo com a obrigação materna. Medeia se torna senhora do seu destino e questiona a condição da mulher de toda uma sociedade, questiona a ideia da mulher como um ser inferior e sua dominação. Tal crítica é explicitada em uma fala da própria Medeia, na qual ela expõe toda essa condição:

Medeia: (...) De todas as coisas que têm vida e razão, somos nós, as mulheres, as mais desventuradas. Primeiro temos que comprar, com alto dote, um marido, que assim se torna senhor, e mais, tirano de nosso corpo. (...) Se conseguimos cumprir nossos deveres com sensibilidade e tato, e o esposo sente o gozo e não o jugo, podemos ter uma vida digna de inveja. Se não, é melhor morrer. (...) O homem, quando aborrece do que vive em casa, se distancia e livra a alma desse tédio na companhia de algum amigo ou companheiro de sua mesma idade. Nós, mulheres, temos que manter a vida presa a um único ser o tempo todo. Argumentam porém que vivemos seguras em nosso lar, enquanto eles enfrentam as guerras.

Lamentável argumento: é preferível ir três vezes à guerra do que parir uma só vez. (EURÍPIDES, 2004, p. 22-23).

Nas análises a seguir, além da relação medial entre Medeia de Eurípides e as outras obras, analisaremos, também, as relações que tais obras constroem com a sociedade em que se inserem.

IV. Entre Medeias

Mata teu pai

Em *Mata teu pai* (2017), peça da dramaturga mineira Grace Passô, podemos perceber a presença de Medeia nas fricções que o texto de Passô produz entre a peça de Eurípides e seu próprio texto, além de algumas outras marcas textuais como, por exemplo, o nome da personagem principal que também é Medeia.

A peça é um monólogo dividido em onze cenas, sendo elas: A febre; A paixão; A maternidade; A sororidade; A amizade; A cadela; Ela e ele; A festa; O amor; As estrangeiras e As filhas de Medeia. Cada cena é atravessada por questões contemporâneas a condição de mulheres: negras, imigrantes, lésbicas, abandonadas, mães.

O mito de Medeia se presta a ser palco para que essas questões venham à luz e sejam colocadas em perspectiva. Aqui conseguimos notar uma intersecção de, pelo menos, dois conceitos: o da invisibilidade do *medium* (a Medeia de Eurípides) para que essa outra Medeia venha a luz; e a ideia de *fortleben* (conceito galgado pelo filósofo alemão Walter Benjamin em seu *A tarefa do tradutor*. O termo traz o conceito da tradução que resulta em um objeto autônomo que dá a obra uma *sobrevivência*. O termo foi traduzido por Haroldo de Campos como *pervivência*, trazendo a ideia de permanência e sobrevivência da obra) de uma maneira dialética extremamente Benjaminiana: a obra que transforma a sociedade que transforma a obra. A mensagem passa a ser da própria Medeia, e não mais sobre ela. A percepção do mito se mostra na sua destruição. A negatização do *medium* cria uma nova mensagem. Ele se invisibiliza para transportar sua nova voz.

A ruptura com o mito fonte cria fissuras nas quais se faz possível a conexão direta com o *medium*. Tais quebras abrem intervalos criando os *entres* entre a Medeia de Eurípides e a Medeia de Passô. É como se a Medeia de Eurípides se calasse para que

essa outra Medeia, atravessada por todas as questões contemporâneas da condição dessas mulheres apresentadas no texto, pudesse gritar sua verdade, criando uma outra mensagem diacrônica, como podemos observar nos trechos que seguem:

Medeia: Preciso que me escutem. / Vou ser breve, não vou demorar. / Vivo aqui, foi aqui que chegaram estes pés. / E também outros: / Logo ali, uma vizinha cubana. / Ali, minha vizinha judia. / Ali, aquela paulista. / Ali, a haitiana. / A mulher síria mora naquela direção. / Eis minha vizinhança: aqui os que são de lá. (PASSÔ, 2017, p. 23).

O trecho acima abre o texto de *Mata teu pai* e dá o tom do restante da peça. A partir dele já é possível perceber o um alarguemento das relações de imigração, que também está presente no texto de Eurípides, no entanto de forma mais individualizada na personagem de Medeia, o que aqui transborda para questões de imigração da geopolítica contemporânea, criando, assim, a relação dialética, entre obra e sociedade, mencionada acima. O *medium* como possibilidade de recriação da mensagem.

A paulista quer que eu diga a vocês, sabe o que ela quer que eu diga? Ela quer que eu diga a vocês que vocês têm uma madrasta e que madrastas são más, não, da minha boca vocês não vão ouvir isso. Tá na hora de mudar o ângulo da história, o erro é dele. (PASSÔ, 2017, p.35).

Aqui cria-se uma ruptura que expõe não as semelhanças, mas sim, as mudanças de perspectiva. Uma tradução diacrônica que cria no entre uma mudança de paradigma. Enquanto no texto de Eurípides, o ódio sentido por Medeia se estende a Creonte e sua filha Crêusa, resultando no assassinato dos dois, no texto de Passô, Medeia rompe com essa narrativa patriarcal, que de alguma maneira coloca as mulheres umas contra as outras, criando, assim, uma nova narrativa. Medeia passa a ser dona de sua história, como podemos perceber no trecho abaixo.

Me deixem vê-la [a nova companheira de seu marido], deixa eu mesma contar a minha história, me escrever, eu estou aqui, não tem passado nessas minhas palavras, eu sou Medeia de verdade, deixa eu mesma me contar. (PASSÔ, 2017, p.37)

Gota d'água

Em *Gota d'água* (1975) de Chico Buarque de Holanda e Paulo pontes, autointitulado de tragédia carioca, que ao se declarar uma tragédia, já de partida,

instaura sua relação intermedial com a Medeia de Eurípides. Outras marcas desta relação são mantidas, também, através do nome de algumas personagens que se mantém, sendo elas: Jasão, Creonte e Egeu. Além de marcas estruturais nas duas peças: o enclausuramento de Medeia em sua casa, a presença de um coro de mulheres que narram e comentam o sofrimento e as mazelas vividas por Medeia em Eurípides e Joana em Holanda e Pontes. A ação de *Gota d'água* se dá de forma parelha a ação de Medeia. A história de uma mulher com dois filhos que é abandonada pelo marido que se casa com uma outra mulher para se beneficiar de maneira material. Essa mulher, então, transtornada com a dor do abandono procura sua vingança e termina por matar seus filhos.

No entanto, para o presente texto, o que mais interessa são as fissuras criadas no entre das obras, quando a Medeia morre para fazer nascer, neste caso, Joana e como aqui o mito Medeia como *medium* traz a luz a tragédia carioca, como uma nova mensagem, atravessada por questões locais reverberando a pervivência de e em seu *medium*. A obra de Holanda e Pontes é uma crítica à sociedade brasileira dos anos 60, sendo ainda mais específico, à sociedade carioca dos anos 60. Em alta crise política e com a consolidação do capitalismo os autores dão o tom da obra no texto de apresentação da peça:

A primeira [das preocupações fundamentais postas em reflexão na peça] e mais importante de todas se refere a uma face da sociedade brasileira que ganhou relevo nos últimos anos: a experiência capitalista que se vem implantando aqui - radical, violentamente predatória I, impiedosamente seletiva - adquiriu um trágico dinamismo [...] a brutal concentração da riqueza elevou, ao paradoxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja. [...] Gota d'água, a tragédia, é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas. (PONTES e HOLANDA, 1975, p. XI- XV).

É neste cenário que se dá a ação da peça. Joana é abandonada por Jasão que se casará com a filha de Creonte, que além de dono de todas as casas do morro é o patrocinador do samba de Jasão, homônimo a peça. Neste caso, a Medeia de Eurípides serve como pano de fundo para a denúncia de questões sociais feitas por Holanda e Pontes. O mito de origem se silencia para que tais denúncias ganhem corpo nas vozes de: Creonte, que controla e abusa dos moradores da comunidade, que se veem presos a

ele através da dívida da compra de suas casas, que nunca parece diminuir; mestre Egeu, respeitado por todos da comunidade. A figura de Egeu se presta a agitação do movimento contra os abusos de Creonte, convencendo os moradores do morro a não pagarem mais as prestações das casas até que Creonte reveja as dívidas caso a caso.

Egeu: Pois eu vou te dizer: se só você não paga / você é um marginal, definitivamente / Mas imagine só se, um dia, de repente / ninguém pagar a casa, o apartamento, a vaga / Como é que fica a coisa? Fica diferente / Fica provado que é demais a prestação / Então o seu Creonte não tem solução / Ou fica quieto ou manda embora toda a gente / Cachorro, papagaio, velho, viúva, filha... / Creonte vai dizer que é tudo vagabundo? / E vai escorraçar, sozinho, todo mundo? / Pra isso precisa ter outra virilha / Não é?... (PONTES e HOLANDA, 1975, p.16)

É na figura de Egeu que se dá a maior ruptura com o mito de partida. Na obra de Eurípides, Egeu, rei de Atenas, cruza o caminho de Medeia para prover um lugar de refúgio, já que a mesma tinha sido expulsa de Corinto. Porém Egeu, mesmo tomando ciência de todas as mazelas impostas a Medeia, ele decide não agir contra o poder de Creonte, como podemos perceber no seguinte trecho:

Egeu: Por inúmeras razões, senhora, sou obrigado a favorecer a graça que me pede. Primeiro por respeito, aos deuses; depois, pelos filhos que prometes me fazer gerar e que eu já tinha perdido a fé de conseguir. Eu te prometo; se em qualquer tempo alcançares minha terra, te darei abrigo e proteção. De uma coisa apenas de previno, senhora; não farei nada para tirá-la deste reino. Só lhe darei a proteção e não a entregarei seja a quem for, desde que chegue a minha terra por seus próprios meios. Tem que escapar sozinha. Não pretendo entrar em conflito com meus aliados. (EURÍPIDES, 2004, p. 51).

Ao contrário de Egeu de Holanda e Pontes, que ao agitar e organizar o levante contra Creonte abre esta fissura, esse intervalo entre as duas obras.

Tal fissura também pode ser percebida no final da peça quando Joana envenena os próprios filhos, nesta cena se consuma uma ruptura radical com Medeia. Esta ruptura acontece com a morte de Joana, o que não ocorre com Medeia, que na obra de Eurípides é salva pelo carro levado por serpentes aladas. A materialização da morte de Joana carrega consigo o que chamarei aqui de dialética medial diacrônica. Dialética, pois, mesmo que em sua negatificação, a morte de Joana constrói esse lugar de diálogo direto

com a obra de Eurípides pois em sua negação abre-se uma fissura possível de observar Medeia em sua não presença; intermedial, pois este lugar se encontra no espaço criado na negatização do *medium* Medeia; e diacrônico, porquê na sociedade do Rio de Janeiro a escapada de uma mulher infanticida não seria verosímil. Além do tema central em *Gota d'água*, o sofrimento de uma casta social muito específica, que ocorre em sua descrição desse suposto lugar que ela e seus filhos irão. Esta ruptura pode ser observada no trecho a seguir:

Joana: Tem comida, vem... Isso é o que o senhor quer? / *(Abraça os filhos profundamente um tempo)* / Meus filhos, mamãe queria dizer / uma coisa a vocês. Chegou a hora / de descansar. Fiquem perto de mim / que nós três, juntinhos, vamos embora / prum lugar que parece que é assim: / é um campo muito macio e suave, / tem jogo de bola e confeitaria / Tem circo, música, tem muita ave / e tem aniversário todo dia / Lá ninguém briga, lá ninguém espera, / ninguém empurra ninguém, meu amores / Não chove nunca, é sempre primavera / A gente deita em beliche de flores / mas não dorme, fica olhando as estrelas / Ninguém fica sozinho. Lá não dói, / lá ninguém vai nunca embora. As janelas / vivem cheias de gente d'zendo oi / Não tem susto, é tudo bem devagar / E a gente fica lá tomando sol / Tem sempre um cheirinho de éter no ar, / a infância perpetuada em formol / *(Dá um bolinho e põe guaraná na boca dos filhos)* / A Creonte, à filha, a Jasão e companhia / vou deixar esse presente de casamento / Eu transfiro pra vocês a nossa agonia / porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento / é pior que a morte por envenenamento (PONTES e HOLANDA, 1975, p. 167).

No pântano dos gatos

No pântano dos gatos (1998), tradução de Alinne Balduino P. Fernandes (2017), conta a história de Hester Swane, que se junta com Carthage Kilbride, com quem ela tem uma filha, Josie Kilbride. Carthage abandona Hester e sua filha para se casar com Caroline Cassidy, filha de Xavier Cassidy, dono de terras ao redor do Pântano dos gatos. A ação da peça é localizada exatamente nesta área pantanosa, na região central da República da Irlanda, e o pântano tem papel central em como essas relações se dão. Um cenário cheio de névoa e mistério, onde segredos se perdem na lama grossa do pântano.

Assim como as outras peças analisadas neste texto, *No pântano dos gatos* também se desdobra nos *entres* do mito de Medeia. Uma mulher e uma filha abandonada por um homem por motivações socioeconômicas que acaba em infanticídio

motivado por vingança. Porém, das três peças analisadas, *No pântano dos gatos* é a que mais cria rupturas com o mito de partida, apesar de conter em si quase todos os elementos de Medeia.

Na obra de Carr os nomes das personagens não são mantidos e alguns elementos novos são apresentados criando as fissuras entre a história de Hester e Medeia.

A obra de Eurípidés serve de palco para a narrativa de Carr que é centrada na relação mãe e filha, assim como, as relações sociais de diferentes grupos étnicos da Irlanda. Hester é descendente dos povos viajantes (chamados pejorativamente por *Tinkers* na peça em inglês, que por proximidade de características, foi traduzido como cigano, pois os *Tinkers* são povos nômades, com a diferença de que os *Tinkers* não são descendentes de romenos, eles são descendentes dos povos originários irlandeses).

Os atritos que causam rachaduras entre as obras são encarnados por personagens que não existem na obra de Eurípidés, como por exemplo, a mãe de Carthage, Dona Kilbride. Através desta personagem o conflito étnico entre os povos fixos e os povos nômades é apresentado.

Dona Kilbride

Conta! Nada que eu já não tenha lhe contado. O teu papai é um idiota. Falei pra ele sobre aquelazinha, a Hester, falei que ela enfiaria as garras nele, do jeitinho como ela fez, aquela cigana. Isso é o que vocês são: ciganas. E o teu pobre papai, tudo que ele passou. Bom, pelo menos as coisas 'tão mudando agora. Por que vocês não se mandam de volta pro lugar de onde vocês vieram e devolvem o teu papaizinho pra mim, pro lugar onde ele pertence? (CARR, 2017, p. 43-44).

Outra ruptura com Medeia se dá em *No pântano dos gatos* através da personagem de Hester. Seus conflitos transbordam os conflitos matrimoniais e se derramam sob essa existência que sempre é abandonada: por Carthage, pela sua mãe na infância. Sua mãe, Sue Swane, filha de um cigano (*Tinker*), vai embora do pântano quando Hester é apenas uma criança. Hester então promete nunca abandonar o Pântano dos gatos, na espera de que sua mãe retorne.

Hester

Se 'tá tentando estragar as ideias que eu tenho da minha mãe, 'tá perdendo o teu tempo. Pensei nela por longas horas nos últimos longos anos. Tive todo o tipo de sentimento por ela.

Durante um tempo, odeie e desejei o pior pra ela, mas aprendi a ficar acima de tudo o que é cruel e indigno em minha mãe. Então não pensa que tuas histórias de puta de cinco centavos vão mudar o que penso. Essa conversa fiada nunca vai mexer nas minhas lembranças. (CARR, 2017, p. 144.)

Hester marca uma ruptura com suas origens, ela renega o nomadismo cigano, permanece no Pântano dos gatos a espera de sua mãe. Antes de morrer mata sua filha para que o mesmo destino não se repita. Ela se vinga não só de Carthage, ela se vinga de toda uma existência. E é nessa fissura aberta por Hester que podemos observar a negatividade de Medeia, porém uma negação que as conecta ainda mais na formação de seus discursos críticos. O *medium* Medeia de uma mulher aviltada por seu tempo, que em busca de liberdade de sua condição e de seu sofrimento, comete verdadeiras atrocidades, se recolhe para ceder espaço para Hester que lança ao mundo o seu grito de desespero e desesperança. Hester toma para si o controle de sua vida.

É possível aferir, a partir das análises propostas neste texto, que mesmo em sua negatividade, seu silenciamento, é possível perceber a presença iminente de Medeia. Uma aura benjaminiana, que não é cópia da Medeia grega, porém uma pervivência de sua história visceral que ao dialogar com o universo ao redor se reinventa, se retraduz, ou seja, surge de sua morte de novo e de novo para que novas mensagens sejam experienciadas, não comunicadas, pois essa pulsação de vida ultrapassa a ideia de comunicação, ela reverbera em suas linhas e atravessa nossos corpos e consciências, nos colocando no *entre* deste *medium* tão vasto que é Medeia.

REFERÊNCIAS

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 168 p.

CARR, Marina. *No pântano dos gatos*. São Paulo: Rafael Copetti, 2017. 180 p. (1). Tradução de Alinne Balduino P. Fernandes.

DUTRA, Enio Moraes. O mito de Medeia em Eurípides. *Letras*, Santa Maria, v. 1, n. 1, p.66-75, jan. 1991. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11403/6878>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

EURÍPIDES. *Medeia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. 90 p. (3). Tradução de Millôr Fernandes.

LIESEN, Maurício. O entre do meio: re-flexões sobre o conceito de intermedialidade. *Blucher Arts Proceedings*, São Paulo, v. 1, n. 1, p.199-2015, set. 2015. Disponível em:<<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-entre-do-meio-re-flexes-sobre-o-conceito-de-intermedialidade-20114>>. Acesso em: 06 mai. 2019.

MCLUHAN, Mmarshall; GORDON, W. Terence. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Berkeley: Ginkgo Press Inc., 2003.

PASSÔ, Grace. *Mata teu pai*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. 55 p. (2).

O traduzir em imagens

Alison Silveira Morais et al.¹
Universidade Federal de Santa Catarina



Várias capas e um mesmo livro: *O gato e el diablo*

Este é um ensaio coletivo que tem como fio condutor o processo de criação de seus autores para capas do livro *O gato e el diablo*², tradução de Félix Lozano Medina ao clássico *The cat and the devil*, de James Joyce. O livro foi produzido no segundo semestre de 2019, como parte das atividades propostas pela Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante para “Tradução Comentada”, uma das disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. O trabalho contou também com as orientações de Evandro Rodrigues, criador da editora Katarina Kartonera, que ministrou uma oficina com todos os alunos, permitindo que cada um expressasse suas veias artísticas na criação de capas para o livro, pintando-as, costurando e organizando-as de forma artesanal.

¹ Os textos que compõem este ensaio foram organizados por ordem alfabética de autoria e as informações sobre os autores seguem em nota de rodapé nos textos por eles produzidos. [N.E].

² JOYCE, James. *O gato e el diablo*. Trad. Félix Lozano Medina. Florianópolis: PGET/UFSC & Katarina Kartonera, 2019.

Trickster, Enqui, Loki, Lucifer!

Alison Silveira Morais³

Participar da Oficina Katarina Kartonera já foi uma experiência por si só muito interessante, inclusive me pareceu algo que deveríamos fazer mais vezes. Dar vazão à nossa imaginação, sem pressão e sem cobranças parece um oásis em um deserto de dissertações, teses e artigos.

Eu acredito que a arte é a expressão máxima de nossos cernes, quase tudo que estamos sentindo trespassa o papel, a tela, as tintas e pincéis, assim como em outras formas de arte como a literatura, a música e porque não a tradução? Por esse motivo, acredito que cada capa criada por nós da turma, tem seu valor único, não maior, não menor, mas único e indissociável a personalidade de cada um. Isso é arte.

Sobre a minha ilustração para uma das capas do “Gato e El Diablo”, fiz um personagem associado à imagem do trickster, e com os traços das divindades associadas ao bobo da corte, entidades divinas que se aproveitam de seus poderes para enganar e pregar peças.

Figura 1: O Trickster



Capa do livro *The trickster: a study in American Indian mythology* de Paul Radin (1987)

³ Tradutor e ilustrador. Atualmente mestrando e bolsista no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: alison-s-morais@hotmail.com.

A ideia de pintá-lo da forma que foi, foi de um estalo espontâneo, lembrando rapidamente de minhas leituras, na mitologia suméria, cristã, nórdica e nativo americana, que é de onde vem o próprio trickster. O trickster é um ser geralmente antropomórfico que prega peças e desobedece às regras do mundo físico e espiritual, é a entidade livre que transita entre mundos sem dar satisfação, com base nisso, fiz um paralelo muito rápido com as outras divindades como Enqui, o deus sumério das águas, dos artesãos e artistas.

A figura de Enqui é composta por uma criatura com chifres, adornos e um cocar, e salta como os peixes que em suas águas vivem. De seus flancos corre toda a água doce que existe. Sua trajetória é marcada por negociações e articulações muitas vezes desonestas com outros deuses e deusas.

Figura 2: Enqui



Fonte: Wikipedia

Figura 3: Loki



Fonte: ancientpages.com

E Loki, deus do panteão nórdico, filho de Odin e irmão de Thor, uma figura conhecida, em suas primeiras descrições e retratações artísticas já conseguimos fazer uma ligação com as vestimentas do bobo da corte. Chapéu de três pontas, sapatos pontudos e uma feição de deboche e sorriso de escárnio. Loki, assim como o trickster se transforma em diversos animais, aparece e desaparece e prega peças em todos para se livrar de responsabilidades ou de castigos.

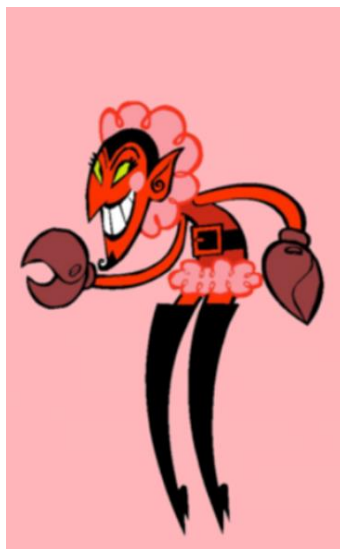
Por fim temos Lúcifer, Satã, ou o Sete peles imortal como dizia Cássia Eller. Sua figura já passou por tantos momentos e tantas formas que o ligar à Pã, ou aos

sátiros, à figura bestial dos bodes pretos ou à incrível imaginação dos padres pintores da idade média com o Diabo com asas, escamas, pelos, faces espalhadas pelo corpo, chifres, não vale a pena. O que é categórico e consenso talvez seja seu carisma e seu charme impressionante para que todos fossem tão obcecados por ele afinal (há quem diga que seu nome é mais falado dentro de Igrejas do que o de Deus).

O Diabo da Bíblia também engana, Eva no Jardim do Éden, se passando por discípulos de Jesus em Tessalonicenses, no episódio da paciência de Jó e na icônica passagem das tentações de Jesus no deserto, onde inclusive ficamos nos perguntando como ele voa sem asas... mas enfim, debate para outra hora.

Desde a quebra de paradigma sobre a figura do Diabo no romantismo, temos em nossos tempos modernos as centenas de milhares de transformações desse personagem, o que nos permite agir livremente hoje como artistas, trazendo para nossos rabiscos até um pouco de O Máskara, a personalidade insana do Pernalonga, e por que não o “Ele” das Meninas Super Poderosas? Por fim, a ideia era fazer um desenho relacionando essa flexibilidade da figura diabólica e que fosse propositalmente oposto às ilustrações de dentro do livro.

Figura 4: “Ele”



Fonte: powerpuff.fandom.com/pt-br/wiki/Ele

P.S: Sobre o gato preto, foi só uma homenagem ao meu gato preto Caffé. E as chamas na parte de trás do livro fazendo uma conexão com o inferno cristão e como muitas

vezes ele é percebido e representado. Abaixo, segue a imagem da capa criada a base de tinta acrílica e guache sobre papelão.

Figura 5: O gato e el diablo



Capa e contracapa por Alison Silveira Morais

Minha (muito sentimental) capa para *O gato e el diablo*

Brenda Bressan Thomé⁴

Na oficina de confecção para a capa de “O gato e el diablo” ministrada pelo editor da Katarina Kartoner, focamos primeiramente no corte e preparação dos papelões para que tivessem o tamanho correto e nenhum defeito que causasse problemas. O pedaço de papelão que escolhi tinha uma dobra a mais que decidi manter e destacar com tinta azul sobre um fundo laranja. Acredito que os pequenos “defeitos” das capas artesanais mantêm um toque de personalidade e devem ser valorizados sempre que possível.

Escolhi o laranja como cor base para minha arte por alguns motivos, talvez tão complexos quanto a história de uma vida toda. Quando penso em diabo, isso me remete a fogo, e quando penso em gato, isso me remete a um simpático gatinho laranja chamado Eros, o animal de estimação de meu grande amigo Vinicius.

Para completar, a história original de O gato e o diabo foi escrita pelo irlandês

⁴ Mestranda em Estudos da Tradução no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Jornalista, revisora, tradutora, bolsista do CNPQ. E-mail: brenadathome@gmail.com.

James Joyce. O laranja é uma das cores presentes na bandeira da Irlanda (são três cores, verde, branco e laranja). Porém, a história original escrita por Joyce se passa em uma pequena cidade da França, o diabo fala francês. A primeira vez que parei para pensar com cuidado em Joyce (apesar de já ter ouvido falar no escritor) foi quando tive uma oportunidade de fazer intercâmbio acadêmico há alguns anos. Meu desejo inicial era ir para a Irlanda, mas a vida acabou me levando para a França. Em Paris, na Rua Cardinal Lemoine, perto da universidade onde eu estudava, saí um dia à procura de uma placa indicando onde o escritor que eu admirava, Ernest Hemingway havia morado. Seguindo, mais ao fim da mesma rua, havia outra placa, dessa vez comemorando o prédio em que James Joyce concluiu seu romance *Ulysses*. Apaixonada por literatura que sou, encontrei nessa rua um dos momentos mais especiais flinando por Paris, compartilhando o espaço da cidade com os escritores que concluíram ali suas obras fundamentais. Por que digo isso? Porque acredito que a escolha do laranja e a amarração das ideias que levaram à capa e construíram minha leitura do texto possam ter sido influenciadas por todas essas memórias combinadas com o contexto em que me encontro hoje: uma mestranda em estudos da tradução que trabalha com o par Francês-Português, construindo belas memórias nesta oficina, produzindo a capa para um projeto da disciplina de Tradução Comentada ministrada pela professora Dirce Waltrick do Amarante, tradutora de James Joyce.



Placa comemorando o edifício onde Joyce escreve Ulysses, na rua Cardinal Lemoine em Paris⁵

Tendo pintado a capa com o laranja, decidi desenhar a lápis o título da obra para ter uma linha de base antes de iniciar com a tinta. No processo de pintura, houve um

⁵ Tradução da placa: James Joyce (1882-1941), escritor britânico de origem irlandesa, hospedado por Valery Larbaud, concluiu aqui seu romance “Ulisses”, uma das obras-primas da literatura do século XX.

borrão e o traço ficou mais grosso do que gostaria, mas é preciso aceitar que no processo de tirar uma ideia da cabeça, passá-la pelo corpo e materializá-la através das mãos, algo vai ficar pelo caminho (o que pode ser muito bom, afinal, só assim pode-se dizer que um processo foi criativo e não mecânico).

Depois de feitas as letras, senti falta de algo que jogasse com o título de forma mais simbólica, por isso optei por colocar as orelhas de gato nas letras “o” (com um rosto de gato no primeiro “o”) e um tridente de diabo nas letras com hastes altas “t”, “d”. O tridente parece ter sido ligado à ideia de diabo pelo cristianismo, talvez numa tentativa de modificar um símbolo de religiões pagãs e mitos como o de Posêidon, que exerce seu poder com um tridente. Vale lembrar que a letra grega *psi* ou Ψ tem a grafia original semelhante a um tridente, seu som remete ao que fazemos quando chamamos por um gato “psst, psst”. E é também o símbolo da psicologia atualmente. É possível que num nível subconsciente eu tenha ligado as imagens do tridente e da letra *psi*, ao mito de Psiquê e Eros, relacionando assim os símbolos com meu referencial pessoal (o gato laranja Eros, que citei anteriormente). A história e a minha arte podem se amarrar, portanto, em torno deste tridente, simbolizando o gato, o diabo e o jogo psicológico presente no conto.



Capa e contracapa por Brenda Bressan Thomé

Na contracapa trago novamente o símbolo do tridente, o desenho de um gato amarelo de costas (achei por bem torná-lo amarelo para não se confundir com o fundo e colocá-lo de costas para simbolizar a indiferença que demonstra ao ser enviado ao diabo), e um fio de água entre eles. O rio, no conto, era o que separava os personagens, que se uniram, enfim, graças à ponte. Nessa mesma intenção, se esticarmos a capa e a

contracapa lado a lado, é possível ver uma faixa azul que toma um pedaço de cada uma. A ideia foi retratar o rio dividindo as margens do livro em capa e contracapa. Os pequenos pontos coloridos são os pequenos passos (ou pegadas) das pessoas, do gato, e do diabo se movimentando ao longo da história.

Esse meu pequeno testemunho sentimental sobre a confecção da capa artesanal para *O gato e el diablo* foi uma pequena viagem pessoal sobre minha coleção interna de referências, afetos e imagens mentais. É interessante dedicar-se ao exercício de identificar as ideias que influenciaram o processo de criação enquanto ele acontecia, abrindo assim uma janela para visualizar a própria mente em funcionamento. Pude perceber a capacidade que temos de expressar influências e sentimentos internalizados sem nem mesmo nos darmos conta, basta pegar um pincel e um pouco de tinta - ou um papel e uma caneta.

O gato e el diablo: uma tradução de Joyce por Felix Medina e ilustrações de Alison Silveira Morais

Fabrizio Leal Cogo⁶

Com o advento dos e-books o mercado editorial teve que repensar as edições dos livros impressos. Se antes os leitores procuravam por livros pequenos de bolso, de formato muito simples, agora já não é mais assim. Para comprar um livro é preciso seduzir o leitor esteticamente primeiro. A arte das capas de livros está ficando cada vez mais elaboradas. Os livros precisam oferecer mais do que a experiência da leitura. Ele precisa se conectar com outras coisas além da obra em si, e o design é um fator fundamental. Pode-se perceber esta mudança gráfica comparando as edições antigas da editora Martin Claret, por exemplo. Antes a editora era muito mais focada em edições pequenas de bolso, hoje em dia as edições estão muito mais complexas ao que diz respeito à arte gráfica, competindo diretamente com editoras como a editora Zahar e Dark Side.

⁶ Graduado em Letras-Francês pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestrando e bolsista Capes pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, orientado pela Professora Doutora Cynthia Beatrice Costa. Pesquisa tradução e transcrição em teatro. Faz parte do Núcleo de Estudos Irlandeses da UFSC, coordenado pelas professoras doutoras Alinne Balduino Pires Fernandes e Maria Rita Drumond Viana. E-mail: fabricio.leal.cogo@gmail.com.

Pensando nisso tudo foi que construí a minha capa para a tradução de “O gato e el diablo” de Felix Medina. Pensei nos elementos do gato e do diabo no imaginário coletivo e da construção literária destas criaturas. O que mais me chamou a atenção foi o mistério e elegância tanto do gato quanto do diabo. A cor que pensei foi o vermelho, que evoca a volúpia e a exuberância do diabo, e para representar o gato, tentei escrever o título do livro como se fosse o movimento de seu rabo, um movimento elegante. Para representar o mistério das duas criaturas decidi deixar a capa sem texto nenhum, colocando o título do livro na contra capa. Assim, se o livro estivesse exposto em alguma livraria ele deixaria o comprador curioso para saber do que se trata, tendo que pegar o livro na mão para entendê-lo um pouco melhor. Por este motivo também, decidi colocar todas as outras informações como: autor, tradutor e ilustrador, na capa interna, forçando seu manuseio ainda mais. O ditado diz que não devemos julgar os livros pela capa, mas ela pode dar uma ajudinha para instigar o interesse das pessoas.



Capa e contracapa por Fabrício Leal Cogo

O gato e el diablo, Joyce by Félix

Félix Lozzano Medina⁷



Capa e contracapa por Félix Lozzano Medina

Na capa tentei misturar palavras, imagens e cores para apresentar todos os personagens do livro.

As palavras servem para apresentar o título, o autor e o tradutor, ao se tratar de uma tradução tentei apresentar os três idiomas utilizados, português, espanhol e inglês, dando uma visão multicultural que o próprio livro traz.

As imagens apresentam os personagens do conto, o gato, vazado na capa, e a cauda do diabo, desenhado na contracapa.

Por último as cores, que sendo poucas, tem grande importância visual, a capa vermelha representando o diabo, com o gato vazado, a cor do diabo e em contraposição a imagem do gato, e na contracapa o preto do gato com a imagem da cauda do diabo. E falta a cor amarela, nos olhos do gato se apresentam dois sóis, imagem central da bandeira da Argentina, onde se desenvolve a trama da tradução. E esta cor amarela se estende ao autor, ao tradutor e a cauda do diabo.

Diferentes formas de tradução, palavras, imagens e cores.

⁷ Professor de espanhol no Instituto Federal de Santa Catarina/Campus Garopaba. Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina e, atualmente, doutorando em Estudos da Tradução na mesma universidade. E-mail: lozano.felix@gmail.com.

O gato e el diablo: notas sobre a ilustração da capa do conto *O gato e el diablo*, de James Joyce, tradução de Félix Lozzano Medina

Ivi Fuentealba Villar⁸



Capa por Ivi Fuentealba Villar

O exercício de ilustrar a capa de um livro foi uma surpresa. Habituada a pensar em palavras, frases e parágrafos na folha de papel em branco, fui pega de surpresa diante de papelões, pincéis e tinta, à espera de formas, cores e traços.

Uma pintura não tem língua, não pinto uma imagem em português, francês ou espanhol. Posso traduzir um texto, trazê-lo de uma língua a outra com perdas ou ganhos, cometer traição, mas a imagem que tenho dos personagens ou dos cenários será sempre a mesma, na língua de origem ou na língua alvo. Encontrar esta imagem, visualizá-la com definição de forma e de cores, com certa precisão, é um exercício revelador para um profissional das letras. Visualizada a imagem vem o desafio da pintura! Colocar no papel aquilo que visualizei com a leitura não foi difícil, o processo de descoberta da imagem a ser pintada é que foi o mais envolvente.

No conto joyceano, o diabo constrói uma ponte sobre um rio, e aguarda o primeiro transeunte, de braços abertos, do outro lado. Indiferentes a todo o rebuliço, as águas do rio correm sob a ponte, fluídas como o texto, clara e calmamente. Toda a tensão se dá na densidade da ponte repentinamente construída, em troca da alma de um

⁸ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina, com mestrado em Literatura e formação em Letras Francesas, pela mesma Universidade. E-mail: ivivillar@gmail.com.

cidadão qualquer. Mas esse negro destino, pesado, a se realizar suspenso sobre o rio, não se completa como o esperado: eis que o gato o realiza, rápida e inesperadamente, deslizando para o outro lado da ponte, unindo-se ao diabo numa fração de tempo suspenso pela expectativa do desfecho. O gato se foi, nos braços do diabo furioso, contrariado.

Durante o processo de criação inicialmente escolhi a cor laranja, cor clara, a fim de fazer o fundo da capa. O laranja, aliás, vim a me dar conta, é a cor da bandeira irlandesa, língua de origem do conto. Pinte uma faixa negra ao centro. Um questionamento se colocou: após certo tempo de busca por uma imagem, uma direção para a criação, precisava de um elemento que representasse aquilo que, como percebia agora, ainda não sabia muito bem o que era. Veio uma leitura do conto e, em seguida, a mudança na cor. A cor laranja, que já secara, foi coberta de azul claro. A claridade e o calor buscados com a cor laranja perderam o sentido com a releitura do texto. A faixa preta ao centro, apenas como elemento divisor do espaço, tampouco significava plenamente o que agora o conto dizia. Ler o texto à procura de uma imagem que o signifique foi uma experiência outra, e levou a outra percepção imagética, ou a uma sensação diferente da que a leitura descomprometida havia levado.

A cor azul, no entanto, chegara de forma aleatória como o laranja: um frasco de tinta colocado por alguém ao meu lado chamou a atenção, entre todos os outros frascos de tinta, potes, pincéis coloridos. O azul, que com os traços do pincel foi mesclado à cor branca, remeteu imediatamente às águas do rio que separa os cidadãos, no conto, do diabo que construiu a ponte. A faixa preta atravessando o azul tomou então para si o sentido da ponte que atravessa o conto: “uma maravilhosa e sólida ponte de pedra atravessando o largo do rio”. Mas o que pintar depois? Se no conto a ponte separa a multidão pasma e amedrontada do diabo de braços abertos na outra ponta, ela também sela o destino não apenas do gato que a atravessa e cai nos braços de “el diablo”, mas também de cada um dos cidadãos que, ao não atravessá-la, livram-se do diabo que desaparece imediatamente: “ustedes no son ni siquieras personas! Son sólo gatos!” Com isso, os personagens são reduzidos a gatos somente (e numa língua outra que aquela falada pelos cidadãos!). Não há mais o que pintar na capa, a não ser a ponte sobre o rio, o diabo e o gato. Mas gato, diabo e multidão não são aqui mais que uma presença que já não está mais presente: o gato já atravessara a ponte e caíra nas mãos do diabo, o próprio diabo já desaparecera e a multidão já não era multidão, reduzida que fora a “solo gatos” (e nem sequer havia pisado na ponte).

Surgiu, assim, sem letras, palavras ou vírgulas, a imagem da ponta de uma cauda fugidia, como algo que, saindo de cena, deixara seu rastro. Já não se sabe se é a cauda do gato que já atravessara, ou do próprio diabo que desapareceu imediatamente. Sob o azul da água do rio, resquícios do laranja original que insiste em aparecer sutilmente, com permissão para ficar, claro, como a lembrança do laranja da bandeira irlandesa, talvez... a língua original em que foi escrito o conto.

Carta sobre capa

Jacqueline Augusta Leite de Lima⁹



Capa por Jacqueline Augusta Leite de Lima

Aeroporto de Brasília, 01 de novembro de 2019.

Queridos amigos.

Alguns dias atrás fizemos nossas capas cartoneras do conto/carta de James Joyce cheios de criatividade, tintas e doce interação, mas talvez vocês não conheçam a história por trás da minha capa.

⁹ Mestranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista CAPES. Licenciada em Letras - Língua Espanhola pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: jacqueline93lima@gmail.com.

Sem estar muito familiarizada com a obra, ou estilo do autor e até mesmo não pensando em questões de público, mercado ou outros fatores que permeiam o largo caminho da elaboração da capa de um livro, coloquei todos estes fatores a margem e busquei pensar na maresia que tem guiado nossas aulas com a professora Dirce desde o semestre passado: pensamentos e ideias que vão contra a correnteza, metáforas que expressam e relacionam teoria e prática de tradução.

Então eu me foquei no título “O gato e el diablo”, pois queria usar somente isso para formular minha metáfora perfeita sobre prática e teoria de tradução. O primeiro que me veio à mente foram as teorias que colocam o tradutor como um profanador, um ser maligno que transforma, algo divino (o original) em algo pecaminoso (a tradução), mas ao fazer isso ele permite que o povo tenha acesso ao sagrado. Para muitos, o tradutor é o próprio diabo, porém não é assim que nos vejo; nossa tarefa é criar uma ponte entre conteúdos que devem ser acessados e pessoas que por não conhecerem uma língua não conseguem fazer esse contato. Claro que se eu tivesse lido o conto antes de criar a capa essa lógica da metáfora do tradutor/diabo ser um criador de pontes teria se fixado em minha mente, mas não foi assim e talvez nunca fosse. Em verdade, se pensarmos no conto, o gato é aquele que soluciona o verdadeiro problema de que com a construção da ponte algum cidadão iria pertencer ao diabo. E é exatamente isso que acredito que nós, tradutores, somos, a solução do verdadeiro problema.

Mas como já disse, o conto/carta nada influenciou em minha capa, e como tudo na tradução é um processo, preciso contar sobre como comecei a processar a imagem que faria em minha capa, para mim era extremamente necessário existir a imagem de um gato e de um diabo. Então eu comecei a escolher as cores, o trabalho de um tradutor está sempre permeado por escolhas, uma das mais relevantes escolhas para mim foi escolher o branco para representar o gato e o vermelho para representar o diabo. Quero lembrar a vocês que quando comecei a escolher e a pintar a capa eu ainda estava, mesmo que contraria, pensando em representar o tradutor como o diabo. Então optei por essas cores para manter o imaginário do público que geralmente relaciona o vermelho ao diabo, inferno, chamas.

Como não sou nenhuma desenhista profissional, e não quero aqui fazer menção específica a ninguém. A propósito o Alison está em sala? Enfim. Enquanto rabiscava humildemente meu gato e diabo percebi que meus dotes artísticos tornavam meu diabo a imagem de um gato maior, e após lamentar o fim de uma carreira não iniciada no

mundo da ilustração, me ative a essa casualidade que me fez pensar: não é o tradutor também semelhante ao autor?

Como não acredito em casualidade pensei no místico por trás deste momento, e pensando no místico lembrei que existem várias teorias de que os gatos são seres que sentem, veem e criam uma conexão entre o mundo sombrio e o nosso mundo. Então se o gato podia ser um símbolo de conexão entre mundos ele podia ser a representação metafórica perfeita de como eu vejo o tradutor, pois o tradutor é aquele que conecta o mundo do texto, cultura e língua de partida com o mundo da língua de chegada. Então eu tinha a minha metáfora teórica perfeita, o autor é o diabo que tem o poder sobre o texto e sua autoria e o gato é o tradutor, responsável por uma conexão fundamental entre dois mundos, porém condicionalmente menor e parecido ao autor.

E ao quase terminar da arte da minha capa refleti em como minha “perfeita teoria” me causava incômodo sobre essa diminuída condição que permeia a nossa profissão, pois eu gosto de pensar que os tradutores precisam ser mais valorizados e mais mostrados, nossa profissão às vezes é tão diminuída que existem pessoas que não sabem que o que elas consomem passam pelas mãos de um tradutor pois pensam consumir um original, por isso incluí e destaquei o nome do autor da tradução na capa, afinal sem o gato não haveria uma conexão com o diabo. Porém em suma verdade não busco incitar uma luta ou comparação de maior ou menor entre autor e tradutor, o que defendo é que ambos possuem suas grandezas e ambos os trabalhos devem ser mutuamente valorizados, pois se tratam de constantes trocas, o autor também conecta mundos e o tradutor também cria.

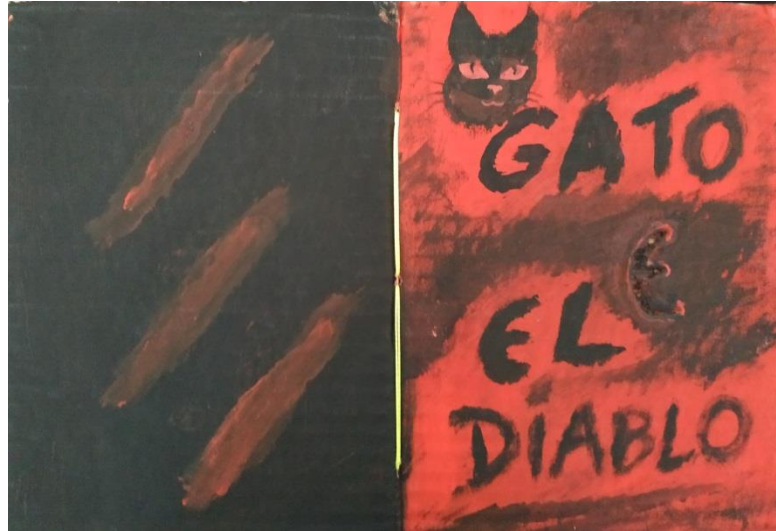
Por isso optei na criação da minha capa, por dividir as cores branco e vermelho, que representação o gato e o diabo respectivamente, na letra “e”, e sobrepor uma troca dessas cores no nome do autor e na palavra “tradutor”, para mostrar essa união, essa troca de ações e papéis entre autor e tradutor.

Ao final consegui minha capa e metáfora perfeita, pois para mim o que ela expressa é que nós tradutores estamos aqui, ligados por esta ponte que permite uma travessia fluida e constante entre o tradutor ser o gato e, por vezes, o diabo.

P.S. Pensando em tudo isso notem que as cores dos olhos também simbolizam essa troca de olhares que às vezes faz com que o tradutor olhe com os olhos de conexão/ aproximação e acabe por se tornar um diabo profanador, e outras vezes olhe com os olhos do autor e crie a real imagem de conexão.

O gato e el diablo

Lauro Luis Souza de Henrique¹⁰



Capa e contracapa por Lauro Luis Souza de Henrique

Apesar de *O gato e el diablo* ter sido originalmente escrito por James Joyce para seu neto, penso que para a venda de um livro, a capa deve ser audaciosa e despertar a curiosidade do leitor. Contrariando a ideia de que um livro não deve ser julgado pela capa, hoje, na era da tecnologia, chamar atenção do leitor exige, sim, um apelo visual distinto.

Ao caminhar nas livrarias, o leitor, aparentemente, gosta de tocar e sentir o livro criando um vínculo além do texto. Deste modo, editoras conceituadas como a *Dark Horse* esmeram-se nas capas para gerar um impacto muito forte, outras, como *Pipoca & Nanquim*, que vem se destacando, incluem marca páginas, e, ou suplementos para pesquisa e aprofundamento teórico, lançando versões para colecionar com tiragens limitadas. Sendo assim, é irrefutável que a capa ou o design do livro vê-se fundamental, não tendo a ingenuidade de imaginar uma obra destinar-se a um único público ou faixa etária.

¹⁰ Professor efetivo da rede estadual de ensino de Santa Catarina. Graduado em Letras – Português e Inglês pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (2012). Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2016). Doutorando na Pós-Graduação em Literatura pela mesma Instituição. E-mail: laurodehenrique@gmail.com.

A editora Katarina Kartonera, pelas mãos do artista Evandro Rodrigues, possibilitou uma rara oportunidade: vivenciar esse processo criativo. Como adentrar no complexo mundo da arte, sendo que não sou um artista? Lembro-me da primeira pergunta que fiz para ele na oficina ministrada, e sua resposta foi algo do tipo “Relaxe e use sua criatividade, não se preocupe com regras, pega a tinta e vai”. Enfim, agradeço por ter tido esta oportunidade e aqui, neste simples texto, compartilho algumas de minhas escolhas brincando de ser artista.

Em primeiro lugar, com tantas cores disponíveis, optei por preto e vermelho, visto que na história de Joyce parece existir um conflito entre bem e mal, assim, contrastar essas duas cores pareceu interessante. É inegável que as cores tenham funções de transmitir significados, um minucioso olhar no preto torna-se suscetível a questões da noite, do terror e da curiosidade. Pensei, então, por que não deixar tudo preto, afinal o preto é tão amorfo e misterioso quanto o Diabo!

Adentrando na história, o gato tem essa característica de observador, uma criatura da noite, que está sempre ali vigilante, ao mesmo tempo desconfiado e cauteloso, podendo se tornar extremamente aterrorizante quando assustado. Deste modo, substituí o “O” do título, *O gato e el Diablo*, por um gato observando o leitor; em seguida, o “e” que completa o título optei por marcar a capa com um desgaste, representando um “arranhado”, típico dos felinos, abraçando, também, o mesmo procedimento na parte de trás do livro.

A segunda cor escolhida, o vermelho, resgata uma de minhas inquietudes; a força simbólica da cor, muitas vezes o pecado e, em outras, o amor. Como uma cor forte, associei esta cor ao diabo e à costumeira relação com o fogo que consome a vida, cria-se uma antítese entre amor e pecado, típico do diabo que na história propõe um pacto para construção da ponte, assim como a cobra que tenta Eva a comer a maçã.

Ignorei, deste modo, o fato de o livro, preferencialmente, ter um público específico, preferi adotar cores fortes e explorar o lado simbólico entre esta mescla de preto e vermelho. Já numa percepção mais crítica, pensei em explorar um âmbito mais gótico do conto, trabalhando embalado pelas metáforas do “gato” preto e do vermelho do “diabo”. Fica, então, a minha tradução do conto no olhar do gato espreitando o leitor curioso ao pegar a capa em mãos.

O gato e el diablo

Luciana Lomando Cañete¹¹



Ilustração da capa por Luciana Lomando Cañete

Traduzir é lidar com a falta. E a despeito da falta realizar a incompletude do que se faz, ou ver como completo o texto mesmo quando falta. Nesse sentido apenas uma metáfora da vida, traduzir é viver, estar diante do possível e de suas próprias limitações: de compreensão, de domínio das línguas, de domínio de si.

Partindo disso, retomo a capa que fiz para “O gato e El diablo” e preencho de significado o que foi feito inconscientemente. O papelão escolhido no dia anterior tinha dois furos redondos, peguei-o pelos furos justamente. Os furos, simétricos, e que no primeiro impulso me levaram a pensar em eliminá-los, logo se transformaram na incorporação inesperada da falta. Eles fariam parte da capa, estava decidido. Como quando nos debruçamos sobre o texto a ser traduzido, não podemos eliminar imperfeições ou desagradados, mas sim aceitá-los e lidar com eles. Os furos da capa falam também da falta, da superfície que num dado momento falha. Diz da segurança de um texto cheio de sentido que num golpe se fecha hermético.

Depois de pronta a capa e incorporado os furos, como detalhe para fechar o livro e também como a letra “O” de gato e o corpo sem corpo do gato, também percebo

¹¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), especialista em Tradução Português/Espanhol pela Universidade Gama Filho e mestranda em Estudos Literários pela UFPR. Trabalha como professora, tradutora, intérprete e poeta. E-mail: lucanete@hotmail.com

que por eles se vê o miolo do livro, e a ponta da orelha da ilustração do gato. A falta é o que nos permite ver o que está além da superfície, pra dentro da capa, pra dentro do texto.

Além dessas reflexões gerais sobre a tradução, percebi que o fato de o gato compor a palavra Diablo representa a relação destes personagens como se ocorre no conto. O azul das letras simboliza a água do rio e as 3 cores do fundo seriam o autor e os dois tradutores, lado a lado, essenciais na composição sem maior ou menor espaço.

O minimalismo em *O gato e el diablo*

Natália Elisa Lorensetti Pastore¹²



Capa e contracapa por Natália Elisa Lorensetti Pastore

Apesar de apreciar as artes, observar capas de livros e suas relações com o conteúdo, nunca tive em mim a característica de artista. Meio desajeitada, acabava colorindo fora das linhas e não tenho muito jeito para aprimorar meus desenhos - não que fosse algo que investi muito meu tempo e dedicação.

Quando nos foi sugerida a oficina de confecção de capas, me interessei pela atividade e me propus a participar. Antes mesmo do dia em questão, fiquei me questionando o que faria, como faria e até cogitando apenas observar os colegas. Porém, conversando em sala sobre possíveis ideias, a inspiração veio, mesmo que mínima.

¹² Formada em Língua e Literatura Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina e mestranda na Pós-Graduação em Estudos da Tradução pela mesma instituição. E-mail: natalia.e.pastore@gmail.com.

Imediatamente já escolhi trabalhar com as cores vermelho e preto, uma vez que o vermelho remete ao fogo, que me faz pensar no fogo do inferno, onde vive o diabo - de acordo com o catolicismo que me foi ensinado. Assim, o vermelho é a cor predominante, tendo o preto como secundário, remetendo a seriedade da cor, a figura da morte e a imagem - que não sei a origem da inspiração - do diabo usando terno e gravata. Além, claro, de remeter a figura do gato preto, generalizado como o gato que traz má sorte, mas que na realidade é um animal venerado por muitas culturas e visto como amuleto que atrai grande sorte.

Uma vez que desenhar não é meu forte, usando tinta menos ainda, optei apenas por escrever o título do conto na capa. Pensando no tamanho da letra que iria usar para que as palavras não precisassem ser separadas por hífen, tirei um momento para olhar o trabalho dos colegas e vislumbrei a capa de uma colega que trazia o desenho do convencional rabo do diabo. E assim surgiu a ideia de trocar as palavras “gato” e “diabo” por símbolos que remeteriam a eles, fazendo, assim, uma brincadeira com o título. Primeiramente foi pensado em fazer dois rabos diferentes no lugar das palavras, porém concluí que poderia ficar confuso e optei pelo tradicional desenho do nariz e bigodes.

Deste modo, a capa ficou minimalista e utilizou de simbolismos no intuito de atrair um possível leitor a conhecer a história dentro da capa. Também, nota-se na capa um tom mais infantil, que remete ao texto que Joyce escreveu para seu neto, em 1936.

REFERÊNCIAS

JOYCE, James. *O gato e el diablo*. Trad. Félix Lozano Medina. Florianópolis: PGET/UFSC & Katarina Kartonera, 2019.

TRADUÇÕES



Quatro poemas de Ingeborg Bachmann

Tradução de Claudia Cavalcanti¹

Acaba de sair, pela editora Todavia, o livro *O tempo adiado e outros poemas*, de Ingeborg Bachmann² (1926-1973), para o qual fiz a seleção, a tradução, e o posfácio. A pedido da revista *Qorpus*, extraí quatro poemas para publicá-los aqui. Se já foi difícil selecionar os poemas para o livro, escolher apenas alguns requer criar um critério que justifique os excluídos. Pois bem: os poemas abaixo foram publicados esparsamente, entre 1964 e 1967, época de crise pessoal aguda. Revelam-se aqui motivos recorrentes na obra poética dessa austríaca de tantos lugares, como justamente o (não) lugar no mundo; o lugar da palavra; o lugar da mulher; o lugar como limite e sua tentativa de rompê-lo.

A Boêmia fica na beira do mar

Se por aqui casas são verdes, ainda adentro uma casa.
Se aqui as pontes estão inteiras, sigo por um bom motivo.
Se o esforço do amor está para sempre perdido, que seja vão aqui.

Se não sou eu, é alguém tão bom quanto eu.

Se aqui uma palavra se encosta, deixo que se encoste.
Se a Boêmia ainda fica ao mar, volto a crer em mares.
E se ainda creio no mar, então creio na terra.

Se sou, então cada um é tanto quanto eu.
Não quero nada mais para mim. Quero ir ao fundo.

Ao fundo — quer dizer, ao mar, é lá que reencontro a Boêmia.
Indo ao fundo, desperto tranquilamente.
No fundo agora sei, e estou imperdido.

Venham cá, boêmios todos, navegadores, putas dos portos e navios
não ancorados. Não querem ser boêmios, ilírios, veronenses

¹ Germanista, editora e tradutora, dentre outros, de Paul Celan, Georg Trakl e mais poetas expressionistas.
E-mail: claudiacavalcanti10@globo.com.

²Para saber mais sobre Ingeborg Bachmann em *Qorpus*, acesse: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e-edicao-n-020/ingeborg-bachmann-decisao-pela-palavra-claudia-cavalcanti/>.

e venezianos todos? Representem as comédias que fazem rir

E que são de chorar. E errem cem vezes,
como errei e nunca passei por provas,
sim, passei, cada vez novamente.

Como a Boêmia também passou e um belo dia,
perdoada, foi ao mar e agora beira a água.

Encosto-me ainda numa palavra e noutro país,
encosto-me, mesmo que tão pouco, a tudo cada vez mais,

um boêmio, um nômade, que nada tem e ninguém detém
se presta só pra ver, do mar que se desdiz, país que eu escolher.

Uma espécie de perda

De uso comum: estações do ano, livros e certa música.
As chaves, as xícaras de chá, a cesta de pão, lençóis de linho e uma cama.
Um enxoval de palavras, de gestos, trazidos, utilizados, gastos.
Uma ordem doméstica respeitada. Dito. Feito. E sempre a mão estendida.

Apaixonei-me por invernos, por um septeto vienense e por verões.
Por mapas, por um canto na montanha, por uma praia e por uma cama.
Mantive um culto a datas, declarei promessas irrevogáveis,
idolatrei um Algo e fui devota de um Nada,

(— do jornal dobrado, das cinzas frias, do papel com uma anotação)
sem temer a religião, pois a igreja era essa cama.

Minha inesgotável pintura surgiu de olhar o mar.
Da varanda devia saudar os povos, meus vizinhos.
Ao fogo da lareira, em segurança, meus cabelos tinham sua cor mais intensa.
A campainha da porta era o alarme para minha alegria.

Não foste tu que perdi,
mas o mundo.

Enigma

Para Hans Werner Henze da época dos *Ariosi*

Nada mais vai chegar.

A primavera não virá mais.
Assim nos antecipam calendários milenares.

Mas também o verão — e tudo o que tem nomes tão bons
quanto “veraneio” —
nada mais vai chegar.

E não hás de chorar por isso,
diz a música.

Nada
mais
foi
dito.

Sem delicadezas

Nada mais me agrada.

Devo
guarnecer uma metáfora
com uma flor de amêndoa?
crucificar a sintaxe
sobre um efeito de luz?
Quem despedaçará o crânio
por coisas tão superficiais —

Aprendi a levar em consideração
as palavras
que lá estão
(para a classe mais baixa)

fome
 vergonha
 lágrimas

e
 escuridão.

Saberei lidar
com o soluço impuro,
com o desespero
(e ainda me desespero de desespero)
com a muita miséria,
o estado dos doentes, o custo de vida.

Não desprezo a escrita,
mas a mim.
Os outros sabem
sabe Deus
se entender com as palavras.

Não sou meu assistente.

Devo
aprisionar uma ideia,
conduzi-la até uma célula iluminada da frase?
alimentar olho e ouvido
com bocados de palavras da melhor qualidade?
analisar a libido de uma vogal,
investigar o valor erótico de nossas consoantes?

Tenho que
com a cabeça destruída por granizo,
com a câibra por escrever com esta mão,
sob a pressão da tricentésima noite,
rasgar o papel,
varrer as tramas de palavras operísticas,
destruindo assim: eu tu e ele ela isso

nós vós?

(Devo, sim. Devem os outros.)

Minha parte, que se perca.

REFERÊNCIAS

BACHMANN, Ingeborg. *O tempo adiado e outros poemas*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Todavia, 2020.

Poemas de Wisława Szymborska

Tradução de Eneida Favre¹

Desde que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura, em 1996, a poeta polonesa Wisława Szymborska (1923-2012) tem despertado o interesse do mercado editorial brasileiro. Além de poemas esparsos, traduzidos e publicados no país em revistas literárias e acadêmicas, a premiada autora teve uma primeira antologia de poemas lançada em 2011, pela Companhia das Letras, com tradução de Regina Przybycien – que organizou e traduziu outra antologia da poeta, *Um amor feliz*, publicada em 2016 também pela Companhia das Letras. Em 2018, a editora Âyiné lançou *Riminhas para crianças grandes*, organizado e traduzido por Piotr Kilanowski e Eneida Favre. E agora prepara dois novos lançamentos: *Correio literário*, uma coletânea de críticas e conselhos de Szymborska a jovens escritores que encaminhavam seus trabalhos à revista *Vida literária*, na qual a poeta trabalhava; e a biografia² da autora escrita por Anna Bikont e Joanna Szczęśna. As duas publicações com tradução para o português de Eneida Favre. Os poemas aqui apresentados ilustram a biografia de Szymborska e foram selecionados pela tradutora da obra ao português.

A menininha puxa a toalha da mesa

Há pouco mais de um ano se está nesse mundo,
e nesse mundo nem tudo foi pesquisado
nem está sob controle.

Os experimentos de hoje tratam das coisas
que não podem se mover sozinhas.

¹ Carioca descendente de imigrantes poloneses. Formada em Medicina pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro UERJ e em Letras Polônês pela Universidade Federal do Estado do Paraná UFPR. Dedicou-se atualmente à tradução de literatura polonesa. Em 2015 recebeu um prêmio do Instituto do Livro da Polônia pela tradução de um conto de Andrzej Stasiuk. Já traduziu prosa e poesia de autores como Wisława Szymborska, Stanisław Lem, Adam Zagajewski, Wojciech Tochman, Anna Bikont e Joanna Szczęśna, entre outros. E-mail: eneidafavre@gmail.com.

² *Pamiętkowe rupiecie: biografia Wisławy Szymborskiej* foi lançada em 2012, na Polônia. O livro já foi traduzido para outros idiomas como o alemão, o italiano e o espanhol – este último, em 2015, pela Editorial Pré-Textos, com tradução de Elzbieta Bortkiewicz y Ester Quirós e o título *Trastos, recuerdos. Una biografía de Wisława Szymborska*. [N.E]

É preciso ajudá-las nisso,
deslocar, empurrar,
tirar do lugar e mover.

Nem todas querem isso, por exemplo, o armário,
o aparador, as paredes intransigentes, a mesa.

Mas já a toalha na mesa teimosa
– se bem agarrada pelas bordas –
revela a vontade de passear.

E na toalha os copos, os pratinhos,
a jarrinha de leite, as colherinhas, a tigelinha
até tremem de desejo.

Que coisa intrigante, que movimento vão escolher,
quando já estiverem oscilando na beirada:
um passeio pelo teto?
um voo em volta do lustre?
um pulo no parapeito da janela e dali para a árvore?

O sr. Newton ainda não tem nada a ver com isso.
Deixe que ele observe do céu e acene com as mãos.

Essa experiência precisa ser realizada.
E será.

Mała dziewczynka ściąga obrus

Od ponad roku jest się na tym świecie,
a na tym świecie nie wszystko zbadane
i wzięte pod kontrolę.

Teraz w próbach są rzeczy,
które same nie mogą się ruszać.

Trzeba im w tym pomagać,
przesuwać, popychać,
brać z miejsca i przenosić.

Nie każde tego chcą, na przykład szafa,
kredens, nieustępliwe ściany, stół.

Ale już obrus na upartym stole
-jeżeli dobrze chwycony za brzegi-
objawia chęć do jazdy.

A na obrusie szklanki, talerzyki,
dzbanuszek z mlekiem, łyżeczki, miseczka

aż trzęsą się z ochoty.

Bardzo ciekawe, jaki ruch wybiorą,
kiedy się już zachwieją na krawędzi:
wędrówkę po suficie?
lot dokoła lampy?
skok na parapet okna, a stamtąd na drzewo?

Pan Newton nie ma jeszcze nic do tego.
Niech sobie patrzy z nieba i wymachuje rękami.

Ta próba dokonana być musi.
I będzie.

Uma versão dos acontecimentos

Se é que nos foi permitido escolher,
parece que ponderamos por muito tempo.

Os corpos propostos eram desconfortáveis
e se acabavam muito feios.

Enojavam-nos
as maneiras de saciar a fome,
repugnava-nos
a passiva herança das características
e a tirania das glândulas.

O mundo que deveria nos cercar
estava em constante fissão.
Nele agiam com furor os efeitos das causas.

Dos destinos individuais
que nos deram para examinar,
recusamos a maioria
com tristeza e horror.

Surgiram perguntas como, por exemplo,
se vale a pena parir em dores
uma criança morta
e para que ser um marujo
que não vai chegar ao destino.

Concordamos com a morte,
mas não com todas as suas formas.
O amor nos atraía,
sim, mas o amor
que mantém as promessas.

Da dedicação às artes

nos fizeram desistir
tanto a instabilidade das apreciações
quanto a impermanência das obras-primas.

Todos queriam ter uma pátria sem vizinhos
e viver a vida toda
nos intervalos entre as guerras.

Nenhum de nós queria tomar o poder,
nem se submeter a ele,
ninguém queria ser vítima
das ilusões próprias e alheias,
não havia voluntários
para as multidões e desfiles,
sem falar das tribos em extinção
– sem isso, contudo, a história
não poderia de maneira alguma avançar
pelos séculos previstos.

Enquanto isso, numerosas
estrelas iluminadas
se apagaram e se resfriaram.
Já era hora de tomar a decisão.

Com muitas reservas,
finalmente surgiram os candidatos,
alguns a descobridores e curandeiros,
uns poucos a filósofos sem fama,
uns dois ou três jardineiros sem nomes,
ilusionistas e musicistas
– embora por falta de outras candidaturas,
até mesmo essas existências
não poderiam se tornar realidade.

Era preciso mais uma vez
reconsiderar a coisa toda.
Foi-nos apresentada
uma oferta de viagem,
da qual, é claro, voltaremos
rápida e certamente.

A estadia fora da eternidade,
que, seja como for, é monótona
e não conhece o passar do tempo,
poderia nunca mais se repetir.

Ficamos em dúvida
se sabendo tudo de antemão,
de fato, sabemos tudo.
Se uma escolha assim prematura

é mesmo alguma escolha
e se não seria melhor
deixá-la cair no esquecimento,
e se for para escolher
– então escolher lá.

Olhamos para a Terra.
Alguns aventureiros já moravam nela.
A vegetação fraca
se agarrava à rocha
com a leviana confiança
de que o vento não a arrancaria de lá.

Um pequeno animal
se desencavava da toca
com um esforço e esperança estranhos para nós.

Parecíamos ser cautelosos demais,
mesquinhos e ridículos.

Logo, porém, começamos a minguar.
Os mais impacientes sumiram em algum lugar.
Partiram primeiro cheios de fogo
– sim, era evidente.
Eles o acendiam naquele momento
na beira íngreme de um rio de verdade.

Alguns deles
até já voltavam pelo caminho.
Mas não na nossa direção.
E é como se algo conquistado? carregam?

Wersja wydarzeń

Jeżeli pozwolono nam wybierać,
zastanawialiśmy się chyba długo.

Proponowane ciała były niewygodne
i niszczyły się brzydko.

Mierzły nas
sposoby zaspokajania głodu,
odstręczało
bezwolne dziedziczenie cech
i tyrania gruczołów.

Świat, co miał nas otaczać
był w bezustannym rozpadzie.
Szalały sobie na nim skutki przyczyn.

Z podanych nam do wglądu
poszczególnych losów
odrzucałmy większość
ze smutkiem i zgrozą.

Nasuwały się takie na przykład pytania
czy warto rodzić w bólach
martwe dziecko
i po co być żeglarzem,
który nie dopłynie.

Godziliśmy się na śmierć,
ale nie w każdej postaci.
Pociągała nas miłość,
dobrze, ale miłość
dotrzymująca obietnic.

Od służby sztuce
odstraszały nas
zarówno chwiejność ocen
jak i nietrwałość arcydzieł.

Każdy chciał mieć ojczyznę bez sąsiadów
i przeżyć życie
w przerwie między wojnami.

Nikt z nas nie chciał brać władzy
ani jej podlegać,
nikt nie chciał być ofiarą
własnych i cudzych złudzeń,
nie było ochotników
do tłumów, pochodów
a już tym bardziej do ginących plemion
- bez czego jednak dzieje
nie mogłyby się w żaden sposób toczyć
przez przewidziane wieki.

Tymczasem spora ilość
zaświeconych gwiazd
zgasła już i wystygła.
Była najwyższa pora na decyzję.

Przy wielu zastrzeżeniach
zjawili się nareszcie kandydaci
na niektórych odkrywców i uzdrowicieli,
na kilku filozofów bez rozgłosu,
na paru bezimiennych ogrodników,
sztukmistrzów i muzykantów
- choć z braku innych zgłoszeń
nawet i te żywoty

spełnić by się nie mogły.

Należało raz jeszcze
całą rzecz przemyśleć.
Została nam złożona
oferta podróży,
z której przecież wrócimy
szybko i na pewno.

Pobyt poza wiecznością,
bądź co bądź jednostajną
i nie znającą upływu
mógł się już nigdy więcej nie powtórzyć.

Opadły nas wątpliwości,
czy wiedząc wszystko z góry
wiemy naprawdę wszystko.

Czy wybór tak przedwczesny
jest jakimkolwiek wyborem
i czy nie lepiej będzie
puścić go w niepamięć,
a jeżeli wybierać
- to wybierać tam.

Spojrzeliliśmy na Ziemię.
Żyli już na niej jacyś ryzykanci.
Słaba roślina
czepiała się skały
z lekkomyślną ufnością,
że nie wyrwie jej wiatr.

Niewielkie zwierzę
wygrzebywało się z nory
z dziwnym dla nas wysiłkiem i nadzieją.

Wydaliśmy się sobie zbyt ostrożni,
małostkowi i śmieszni.

Wkrótce zaczęło nas zresztą ubywać.
Najniecierpliwi gdzieś się nam podzieli.
Poszli na pierwszy ogień
- tak, to było jasne.
Rozpalali go właśnie
na stromym brzegu rzeczywistej rzeki.

Kilkoro
wyruszało już nawet z powrotem.
Ale nie w naszą stronę.
I jakby coś pozyskanego? niosąc?

Primeira hora da manhã

Ainda estou dormindo,
mas, enquanto isso, fatos acontecem.
A janela se embranquece,
a escuridão se acinzentada,
o quarto se desarraiga do espaço obscuro,
as faixas vacilantes e pálidas buscam apoio nele.

Sucessivamente, sem pressa,
pois é uma cerimônia,
as planícies do teto e das paredes amanhecem,
as formas se separam
uma da outra,
o lado esquerdo do lado direito.

As distâncias entre os objetos alvorecem,
as primeiras cintilações chilreiam
no copo de vidro, na maçaneta.
Já não apenas parece, mas plenamente existe
aquilo que ontem foi mudado de lugar,
que caiu no chão,
que se encontra entre as molduras.
Apenas os detalhes ainda
não entraram no campo de visão.

Mas atenção, atenção, atenção,
há muitos sinais de que estão voltando as cores
e até as mínimas coisas recuperam seu tom
junto com um matiz de sombra.
Isso muito raramente me surpreende, mas deveria.
Costumo despertar no papel de testemunha tardia,
quando o milagre já aconteceu,
o dia estabelecido
e o amanhecer magistralmente transformado em manhã.

Wczesna godzina

Śpię jeszcze,
a tymczasem następują fakty.
Bieleje okno,
szarzeją ciemności,
wydobywa się pokój z niejasnej przestrzeni,
szukają w nim oparcia chwiejne, blade smugi.

Kolejno, bez pośpiechu,
bo to ceremonia,
dnieją płaszczyzny sufitu i ścian,
oddzielają się kształty,
jeden od drugiego,

strona lewa od prawej.

Świtają odległości między przedmiotami,
ćwierkają pierwsze błyski
na szklance, na klamce.
Już się nie tylko zdaje, ale całkiem jest
to, co zostało wczoraj przesunięte,
co spadło na podłogę,
co mieści się w ramach.
Jeszcze tylko szczegóły
nie weszły w pole widzenia.

Ale uwaga, uwaga, uwaga,
dużo wskazuje na to, że powracają kolory
i nawet rzecz najmniejsza odzyska swój własny,
razem z odcieniem cienia.

Zbyt rzadko mnie to dziwi, a powinno.
Budzę się zwykle w roli spóźnionego świadka,
kiedy cud już odbyty,
dzień ustanowiony
i zaranność mistrzowsko zmieniona w poranność.

Társio

Eu társio filho de társio
neto de társio e bisneto,
animalzinho pequeno composto de duas pupilas
e do resto apenas muito necessário;
por milagre salvo de posteriores processamentos,
pois não sou nenhuma iguaria,
para uma gola de pele, existem maiores,
minhas glândulas não trazem sorte,
os concertos acontecem sem minhas tripas;
eu társio
estou sentado vivo no dedo do homem.

Bom dia, magnífico senhor,
o que me vai me dar
por não precisar tirar nada de mim?
Como vai me recompensar com sua magnanimidade?
Que preço vai estipular, para mim, que não tenho preço,
para eu posar para seus sorrisos?
Magnânimo senhor bondoso –
magnânimo senhor benévolo –
quem poderia testemunhar isso, se não houvesse
animais indignos da morte?
Vocês mesmos talvez?
Mas aquilo que vocês já sabem sobre si mesmos
é suficiente para uma noite insone, de uma estrela a outra.

E somente pouquíssimos de nós, os não despojados da pele,
não removidos dos ossos, não abatidos das penas,
respeitados nos espinhos, escamas, chifres, presas
e o que mais ainda se possa ter
de proteína engenhosa,
somos – magnânimo senhor – o seu sonho
o que o absolve por um breve instante.

Eu, társio, pai e avô de társio,
animalzinho pequeno, quase um meio-algo,
que, no entanto, é um todo não pior que os outros;
tão leve que os galinhos se erguem debaixo de mim
e poderiam ter-me levado há muito tempo para o céu,
se eu não tivesse que repetidamente
cair como uma pedra dos corações
ah, enternecidos;
eu társio
sei bem como é essencial ser um társio.

Tarsjusz

Ja tarsjusz syn tarsjusza,
wnuk tarsjusza i prawnuk,
zwierzątko małe, złożone z dwóch źrenic
i tylko bardzo już koniecznej reszty;
cudownie ocalony od dalszej przeróbki,
bo przysmak ze mnie żaden,
na kołnierz są więksi,
gruczoły moje nie przynoszą szczęścia,
koncerty odbywają się bez moich jelit;
ja tarsjusz
siedzę żywy na palcu człowieka.

Dzień dobry, wielki panie,
co mi za to dasz,
że mi niczego nie musisz odbierać?
Swoją współmyślność czym mi wynagrodzisz?
Jaką mi, bezcennemu, przyznasz cenę
za pozowanie do twoich uśmiechów?
Wielki pan dobry -
wielki pan łaskawy -
któż by mógł o tym świadczyć, gdyby brakło
zwierząt niewartych śmierci?
Wy sami może?
Ależ to, co już o sobie wiecie,
starczy na noc bezseną, od gwiazdy do gwiazdy.

I tylko my nieliczne, z futer nie odarte,
nie zdjęte z kości, nie strącone z piór,
uszanowane w kolcach, łuskach, rogach, kłach,

i co tam które jeszcze ma
z pomyslowego białka,
jesteśmy - wielki panie - twoim snem,
co uniewinnia cię na krótką chwilę.

Ja tarsjusz, ojciec i dziadek tarsjusza,
zwierzątko małe, prawie że półczegoś,
co jednak jest całością od innych nie gorszą;
tak lekki, że gałązki wznoszą się pode mną
i mogłyby mnie dawno w niebo wziąć,
gdybym nie musiał raz po raz
spadać kamieniem z serc
ach, roztkliwionych;
ja tarsjusz
wiem, jak bardzo trzeba być tarsjuszem.

Um pouco sobre a alma

Tem-se a alma vez ou outra.
Ninguém a tem o tempo todo
e para sempre.

Dia após dia,
ano após ano
pode-se passar sem ela.

Por vezes só nos êxtases
e medos da infância
por mais tempo se aninha.
Por vezes só no espanto
de estarmos velhos.

Raramente nos assiste
nas tarefas laboriosas,
como arrastar os móveis,
carregar as malas
ou na longa caminhada com sapatos apertados.

Se é preciso preencher pesquisas
ou cortar a carne,
normalmente está de folga.

Em mil conversas nossas
participa de uma,
e isso não necessariamente,
pois prefere o silêncio.

Quando nosso corpo começa a doer e doer,
sorrateiramente vai embora do plantão.

Ela é seletiva:
não gosta de nos ver na multidão,
enoja-a nossa luta para levar vantagem
e os estampidos dos negócios.

Alegria e tristeza
não são para ela sentimentos diferentes.
Somente na sua união
ela está presente junto a nós.

Podemos contar com ela
quando não temos certeza de nada,
mas tudo nos deixa curiosos.

Dos objetos materiais,
gosta dos relógios de pêndulo
e dos espelhos que trabalham com afinco,
mesmo quando ninguém está olhando.

Não diz de onde vem
e nem quando sumirá de novo de nossa vida,
mas é evidente que espera tais perguntas.

Parece, então,
que da mesma forma
que ela nos é, nós também lhe
somos para algo necessários.

Trochę o duszy

Duszę się miewa.
Nikt nie ma jej bez przerwy
i na zawsze.

Dzień za dniem,
rok za rokiem
może bez niej minąć.

Czasem tylko w zachwytach
i lękach dzieciństwa
zagnieżdża się na dłużej.
Czasem tylko w zdziwieniu,
że jesteśmy starzy.

Rzadko nam asystuje
podczas zajęć żmudnych,
jak przesuwanie mebli,
dźwiganie walizek
czy przemierzanie drogi w ciasnych butach.

Przy wypełnianiu ankiet
i siekaniu mięsa
z reguły ma wychodne.

Na tysiąc naszych rozmów
uczestniczy w jednej,
a i to niekoniecznie,
bo woli milczenie.

Kiedy ciało zaczyna nas boleć i boleć,
cichcem schodzi z dyżuru.

Jest wybredna:
niechętnie widzi nas w tłumie,
mierzi ją nasza walka o byle przewagę
i terkot interesów.
Radość i smutek
to nie są dla niej dwa różne uczucia.
Tylko w ich połączeniu
jest przy nas obecna.

Możemy na nią liczyć,
kiedy niczego nie jesteśmy pewni,
a wszystko nas ciekawi.

Z przedmiotów materialnych
lubi zegary z wahadłem
i lustra, które pracują gorliwie,
nawet gdy nikt nie patrzy.

Nie mówi skąd przybywa
i kiedy znowu nam zniknie,
ale wyraźnie czeka na takie pytania.

Wygląda na to,
że tak jak ona nam,
również i my
jesteśmy jej na coś potrzebni.

Sonho

Meu tombado, meu voltado ao pó, meu terra,
assumiu a figura que está na fotografia:
com a sombra de uma folha no rosto e uma concha na mão,
parte para o meu sonho.

Vagueia pelas trevas desde nunca apagadas,
pelos vazios abertos em sua direção para sempre,
por sete vezes sete vezes sete silêncios.

Surge no lado de dentro das minhas pálpebras,
naquele absolutamente único mundo acessível a ele.
Bate-lhe o coração transpassado.
Desprende-se dos cabelos o primeiro vento.

Uma campina começa a existir entre nós,
os céus vêm voando com as nuvens e a passarada,
no horizonte as montanhas irrompem em silêncio
e o rio flui para baixo em busca do mar.

E dá para ver tão longe, tão longe,
que o dia e a noite se tornam simultâneos,
e experimentam-se todas as estações do ano de uma vez.

A lua quadriquadrante abre seu leque,
os flocos de neve rodopiam com as borboletas
e caem frutas de uma árvore florescente.

Nós nos aproximamos. Não sei se chorando
e não sei se sorrindo. Apenas mais um passo
e escutaremos juntos tua concha do mar,
e nela, que chiado de incontáveis orquestras,
e nela, que marcha nupcial a nossa.

Sen

Mój poległy, mój w proch obrócony, mój ziemia,
przybrawszy postać, jaką ma na fotografii:
z cieniem liścia na twarzy, z muszlą morską w ręce,
wyrusza do mojego snu.

Wędruje przez ciemności od nigdy zagasłe,
przez pustki otworzone ku sobie na zawsze,
przez siedem razy siedem razy siedem cisz.

Zjawia się na wewnętrznej stronie moich powiek,
na tym jednym jedynym dostępnym mu świetle.
Bije mu serce przestrelone.
Zrywa się z włosów pierwszy wiatr.

Zaczyna istnieć łąka między nami,
nadlatują niebiosy z chmurami i ptactwem,
na horyzoncie cicho wybuchają góry
i rzeka spływa w dół w poszukiwaniu morza.

Już tak daleko widać, tak daleko,
że dzień i noc stają się równoczesne,
a wszystkie pory roku zaznawane naraz.

Księżyc czterokwadowy wachlarz rozpościera,

wirują płatki śniegu razem z motylami
i z kwitnącego drzewa spadają owoce.

Zbliżamy się do siebie. Nie wiem, czy we łzach,
i nie wiem, czy w uśmiechach. Jeszcze jeden krok
i posłuchamy razem twojej muszli morskiej,
jaki tam szum tysiącznych orkiestr,
jaki tam nasz weselny marsz.

Dia 16 de maio de 1973

Uma daquelas muitas datas
que já não me dizem nada.

Aonde fui nesse dia,
o que fiz — não sei.

Se houvesse um crime nas proximidades
— eu não teria álibi.

O sol brilhou e se apagou
e nem me dei conta.
A Terra girou
sem menção no caderninho.

Para mim seria mais fácil pensar
que morri por um tempo
que pensar que nada lembro,
embora vivesse o tempo todo.

Eu, afinal, não era um espírito,
respirava, comia,
dava passos
que podiam ser ouvidos,
e as marcas dos meus dedos
devem ter ficado nas maçanetas.
Eu me refletia no espelho.
Vestia algo de uma cor qualquer.
Certamente algumas pessoas me viram.
Talvez nesse dia
tenha achado uma coisa perdida antes.
Talvez depois tenha perdido o que achei.

Sentimentos e sensações me preenchiam.
Agora tudo aquilo
é como reticências entre parênteses.

Onde me escondi,
Onde me enterrei —
até que é um bom truque

sumir assim da própria vista.

Sacudo a memória —
talvez algo em seus galhos
adormecido há anos
irrompa com um adejo.

Não.
Aparentemente eu exijo demais,
nada menos que um segundo.

Dnia 16 maja 1973 roku

Jedna z tych wielu dat,
które nie mówią mi już nic.

Dokąd w tym dniu chodziłam.
co robiłam - nie wiem.

Gdyby w pobliżu popełniono zbrodnię
- nie miałabym alibi.

Słońce błysło i zgasło
poza moją uwagę.
Ziemia się obróciła
bez wzmianki w notesie.

Lżej by mi było myśleć,
że umarłam na krótko,
niż że nic nie pamiętam,
choć żyłam bez przerwy.

Nie byłam przecież duchem,
oddychałam, jadłam,
stawiałam kroki,
które było słyszeć,
a ślady moich palców
musiały zostać na klamkach.

Odbijałam się w lustrze.
Miałam na sobie coś w jakimś kolorze.
Na pewno kilku ludzi mnie widziało.
Może w tym dniu
znalazłam rzecz zgubioną wcześniej.
Może zgubiłam znaną później.

Wypełniały mnie uczucia i wrażenia.
Teraz to wszystko
jak kropki w nawiasie.

Gdzie się zaszłam,
Gdzie się pochowałam -
to nawet niezła sztuczka
tak samej sobie zejść z oczu.

Potrząsam pamięcią -
może coś w jej gałęziach
uśpione od lat
poderwie się z furkotem.

Nie.
Najwyraźniej za dużo wymagam,
bo aż jednej sekundy.

REFERÊNCIAS

SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

_____. *Um amor feliz*. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

_____. *Riminhas para crianças grandes*. Tradução e organização de Piotr Kilanowski e Eneida Favre. Belo Horizonte/Veneza: Âyiné, 2018. (Rymowanki dla dużych dzieci) Poesia.

Coragem – os poemas femininos de Anna Świrszczyńska

Tradução e apresentação de Piotr Kilanowski¹
Universidade Federal do Paraná

Anna Świrszczyńska (1909-1984) já é conhecida pelo leitor brasileiro do livro *Eu construía a barricada* (2017). Além da autora daquele testemunho poético potente também foi uma das mais importantes poetisas femininas e feministas da Polônia. Por mais que tivesse recebido uma grande divulgação e carimbo atestando a excelência de sua arte do poeta polonês, ganhador de prêmio Nobel de 1980, Czesław Miłosz, (no livro *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, Mas que hóspede que nós tivemos) a sua poesia ainda permanece insuficientemente divulgada e lida. Embora possamos encontrar seus poemas gozando de muita popularidade na internet, ainda não foi publicado um volume que reunisse sua obra poética completa. Embora haja cada vez mais estudos acadêmicos em torno da autora, embora sejam publicadas obras inéditas como seu diário íntimo, embora depois de anos foi republicado o volume *Eu construía a barricada*, a obra da autora e ela mesma ainda estão esperando o devido lugar nas pesquisas e nas prateleiras.

A seleta aqui apresentada não contempla os mais importantes dos poemas feministas de Świrszczyńska (com exceção, talvez, do poema "Coragem"). A ideia, ao contrário é mostrar os poemas que não sejam grandes manifestos da autora, excetuando-se novamente o poema "Coragem". Muito pelo contrário, são poemas que dispensam ao assunto das mulheres uma atenção cotidiana, quase prosaica. Em palavras simples e concisas a autora expressa os dramas e as realidades femininas. Coloca o assunto "mulher" no centro das atenções e aumenta assim os limites do mundo apresentados pela literatura.

O feminismo de Świrszczyńska foi taxado muitas vezes de visceral ou corporal. De fato, muito frequentemente a autora parte da descrição da experiência corporal para descrever o mundo, mas isso não deve ser tratado como uma desvantagem. Muito pelo contrário, temos a oportunidade de perceber o universo a partir da única realidade que de fato nos é concedida, a realidade do corpo. Ao mesmo tempo, a cisão eterna entre

¹ Tradutor e professor de literatura polonesa na Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: emaildopiotr@gmail.com.

corpo e alma, é um tema sempre presente na autora, que ao mesmo tempo sente uma forte identificação com o corpo e questiona e recusa a realidade que nos reduza a corporalidade apenas.

Maternidade, erotismo, violência física e simbólica contra a mulher, conflito contínuo entre o que queremos e o que fazemos transparecem tanto nessa poesia, quanto nessa pequena seleta que faz parte de um projeto maior de trazer a poesia feminina de Świrszczyńska com toda sua força e importância para as leitoras e os leitores no Brasil. Espero que essa pequena amostra seja o suficiente para provar a necessidade de termos essa poesia em português.

Vemos nos poemas selecionados o questionamento da herança feminina no mundo patriarcal ("Minha filha"), que toma forma de uma maldição hereditária como as das tragédias gregas. Vemos a revolta contra a condenação da mulher à maternidade e à condenação que a maternidade significa na vida de uma mulher ("A primeira olhada"), que, junto com a percepção da tragicidade do destino feminino expresso no poema "Minha filha", aumenta o peso da maldição hereditária. A tragicidade presume, no entanto, que ao lado da escolha privada de possibilidade real de escolher, também haja glórias. A beleza da mulher que foge dos padrões estéticos impostos, dando uma outra dimensão a percepção da corporalidade está apresentada no poema "A sua barriga". O parto e as suas consequências unem o céu e a terra no poema "Fala a mulher negra" que foi uma das primeiras tentativas na literatura polonesa de refletir a respeito da questão de negros. O poema foi extraído do livro *Czarne słowa* (As palavras negras), de 1967, que tentou trazer o tema para a literatura polonesa por meio de poemas estilizados para cantos tribais ou relatos orais africanos, retirando deles, no entanto, todo o exotismo e usando-os para falar das percepções universais e atuais. De alguma maneira o livro marcou a volta da autora para o universo de poesia depois de anos dedicados a obra dramática e infantil (muitas vezes motivada por necessidades econômicas). A partir do livro publicado em 1967, Świrszczyńska reencontra sua voz poética (diga-se passagem refeita em comparação com seus poemas anteriores e em contínuo processo de renovação). Os seus livros poéticos que seguem *Wiatr* (O vento), de 1970, *Jestem baba* (Sou mulher), de 1972, *Budowałam barykadę* (Eu construía a barricada, 1974, *Szczęśliwa jak psi ogon* (Feliz como o rabo de cachorro, 1978) e o póstumo *Radość i cierpienie* (A alegria e o sofrimento), de 1985, são livros de uma poeta madura, que aos sessenta anos encontrou o seu tema e a sua voz poética. Surpreende o fato de que os poemas eróticos nos quais a corporalidade esteja tão presente sejam a obra de uma

senhora de seus sessenta anos escrita nos anos sessenta? Pois bem, Świrszczyńska era uma surpresa contínua ao seu meio. Vegetariana, praticante de ioga e de corridas, adepta a liberdade de costumes e preocupada com os marginalizados, a poeta certamente não era a pessoa que se adequava nem à sua época, nem à provinciana Cracóvia dos tempos de totalitarismo comunista. Além de poeta reservada, separada de coteries artísticas era percebida como escandalista, que ousava praticar corrida nas ruas, denunciar a marginalização das mulheres e a violência contra elas ou namorar os rapazes mais novos não fazendo disso nenhum segredo.

Espero que essa primeira seleta de poemas femininos, que inicia com um daqueles que poderiam ser chamados de manifestos poéticos, "Coragem", publicado em livro em 1970, permita visualizar o lado feminista de Anna Świrszczyńska com mais nitidez. O poema dos anos sessenta, escrito num país com a moralidade tradicional, reforçada com a moralidade estatal que presumiam um papel delimitado para as mulheres continua revolucionário num outro país, com visão muito mais liberal e cinquenta anos depois. Apenas essas informações já ajudam a dar a devida dimensão à coragem, ao inovadorismo e à importância da poeta e da sua poesia feminina.

Odwaga	Coragem
<p>Nie będę niewolnicą żadnej miłości. Nikommu nie oddam celu swego życia, swego prawa do nieustającego rośnięcia aż po ostatni oddech.</p>	<p>Não serei escrava de nenhum amor. A ninguém entregarei o objetivo da minha vida, meu direito de crescer incessantemente até o último suspiro.</p>
<p>Spętana ciemnym instynktem macierzyństwa, spragniona czułości jak astmatyk powietrza, z jakim mozołem buduję w sobie swój piękny człowieczy egoizm, zastrzeżony od wieków dla mężczyzny.</p>	<p>Atada pelo obscuro instinto da maternidade, ávida por ternura como um asmático por ar, com que labuta construo em mim meu belo e humano egoísmo, reservado há séculos para o homem.</p>
<p>Przeciw mnie są wszystkie cywilizacje świata, wszystkie święte księgi ludzkości pisane przez mistycznych aniołów wymownym piórem z błyskawicy. Dziesięciu Mahometów w dziesięciu wytwornie omszałych językach grozi mi potępieniem na ziemi i wiecznym niebie.</p>	<p>Contra mim estão todas as civilizações do mundo, todos os livros sagrados da humanidade escritos pelos anjos místicos com a loquaz pena do relâmpago. Os dez Maomé em dez línguas cobertas de requintada pátina me ameaçam com a danação na terra e no céu eterno.</p>

<p>Przeciw mnie jest moje własne serce. Tresowane przez tysiąclecia w okrutnej cnocie ofiary.</p>	<p>Contra mim está meu próprio coração. Por milênios adestrado na virtude cruel do sacrifício.</p>
---	--

<p>Moja córka</p> <p>Zbudowałam dom, wybrałam mężczyznę, czynię swoją pracę. Potem odejdę i przyjdzie moja córka. Zbuduje dom, wybierze mężczyznę, wykona pracę. Potem odejdzie. Rodząc skazałam ją.</p>	<p>Minha filha</p> <p>Construí a casa, escolhi o homem, faço meu trabalho. Depois partirei e virá a minha filha. Construirá a casa, escolherá o homem, fará o trabalho. Depois partirá. Parindo ela, a condenei.</p>
---	---

<p>Pierwsze spojrzenie</p> <p>Po raz pierwszy spojrzałam na swoje dziecko z nienawiścią. Wiedziałam, że odbierze mi wolność. Że będę musiała je kochać więcej niż siebie, więcej niż jakiegokolwiek mężczyznę, więcej niż cel swojego życia.</p>	<p>A primeira olhada</p> <p>Pela primeira vez olhei para minha filha com ódio. Sabia que ela iria tirar a minha liberdade. Que terei que amá-la mais que a mim mesma, mais que qualquer homem, mais que o objetivo da minha vida.</p>
---	--

<p>Jej brzuch</p> <p>Ma prawo mieć gruby brzuch, jej brzuch urodził pięcioro dzieci. Grzały się przy nim, był słońcem ich dzieciństwa. Pięcioro dzieci odeszło, został jej gruby brzuch. Ten brzuch jest piękny.</p>	<p>Sua barriga</p> <p>Ela tem direito de ter a barriga gorda sua barriga pariu cinco filhos. Aqueciam-se ao seu lado, ela era o sol da sua infância. Os cinco filhos partiram ela ficou com a barriga gorda. Essa barriga é linda.</p>
---	---

<p>Mówi czarna kobieta</p> <p>Leżę na ziemi. Patrzę w niebo. Krzyczę. Rodzę człowieka. Przestaję krzyżeć.</p>	<p>Fala a mulher negra</p> <p>Deito em cima da terra. Olho para o céu. Grito. Estou parindo um ser humano. Cesso de gritar.</p>
--	--

Urodziłam człowieka. Patrzę w niebo.	Pari o ser humano. Olho para o céu.
---	--

<p>Zgrzebło z żelaza</p> <p>Dziś nie przychodź do mnie. Gdybym uchyliła drzwi, nie poznałbyś mojej twarzy. Bo dziś u mnie remanent i kapitalny remont, bilans doroczny, wielkie pranie. Generalna próba końca świata w mikrokosmosie.</p> <p>Zgrzeblem z żelaza szoruję ciało aż do kości. Zdjęłam z kości skórę, wisi obok, gołe wnętrzności dymią, drgają gołe żebra, a tu sąd, wysoce wysoki trybunał idzie sądzić w trybie doraźnym. Wszystkie wyroki skazujące.</p> <p>Sądzi mózg i oczy wyjęte z czaszki, grzeszną nagość miednicy i zębów bez dziąseł, płuca nieczyste, leniwe golenie. O, ciężko się dzisiaj trudzę, zgrzeblem z żelaza szoruję ciało aż do kości, kość aż do szpiku. Chcę być czystsza niż kość. Chcę być czysta jak nicość.</p> <p>Sądzę, wykonuję wyroki, dygocę z przerażenia, skazanka i upracowany kat. Robię bilans, pocę się krwawym potem.</p> <p>Więc nie przychodź dziś do mnie. Nie kupuj kwiatów. Szkoda forsy.</p>	<p>Almofaça de ferro</p> <p>Não venha até mim hoje. Se eu entreabrisse a porta, você não reconheceria a minha face. Hoje estou fechada para inventário e para reforma substancial, o balanço anual, uma grande lavagem de roupa. O ensaio geral para o fim do mundo no microcosmo.</p> <p>Com almofaça de ferro esfrego o corpo até o osso. Tirei a pele dos ossos, está pendurada ao lado, as entranhas nuas esfumaçam, as costelas nuas tremulam, e aqui o julgamento, meritissimamente meritíssimo tribunal vai julgar sumariamente. Todos os veredictos condenatórios.</p> <p>O cérebro e os olhos retirados do crânio julgam a nudez pecaminosa da bacia e dos dentes sem gengivas, os pulmões impuros, as pernas preguiçosas. Oh, é pesado a trabalhadeira de hoje, com almofaça de ferro esfrego o corpo até o osso, o osso até a medula. Quero ser mais limpa que o osso. Quero ser limpa como o nada.</p> <p>Julgo, executo os veredictos, tremo de pavor, a condenada e o carrasco cansado de trabalhar. Faço balanço, suo com suor de sangue.</p> <p>Então não venha até mim hoje. Não compre flores. Não gaste sua grana.</p>
---	--

<p>Patrę przez oczy zalane łzami</p> <p>Dałam mu cierpienie, choć tak bardzo chciałam dać szczęście.</p> <p>A on wziął je delikatnie, jak się bierze szczęście. W dzień trzyma je na sercu, śpi z nim w nocy, kocha je tak jak mnie. Ono jest bardziej niż ja godne miłości, bardziej czyste i wierne.</p> <p>Patrę, jak je niesie, plecy zginają się coraz bardziej pod ciężarem, patrę przez oczy zalane łzami.</p> <p>Jak niesie cierpienie, które mu dałam, choć tak bardzo chciałam dać szczęście.</p>	<p>Vejo com os olhos inundados de lágrimas</p> <p>Lhe dei o sofrimento, embora quisesse tanto lhe dar a felicidade.</p> <p>E ele recebeu-o delicadamente, como se recebe a felicidade. De dia o mantém sobre o coração, dorme com ele de noite, ama-o, assim como a mim. Ele é, mais que eu, digno de amor, mais puro e fiel.</p> <p>Vejo como lhe carrega, as costas curvam cada vez mais debaixo do peso, vejo com os olhos inundados de lágrimas.</p> <p>Como carrega o sofrimento, que lhe dei, embora quisesse tanto lhe dar a felicidade.</p>
--	--

<p>Rodzina</p> <p>Idzie do niej z pięściami. Strzepnął z portek jak muchę dwie małe ręce, które go chciały zatrzymać.</p>	<p>Família</p> <p>Ele anda na direção dela com os punhos fechados. Tirou da calça como se fosse uma mosca as duas mãos pequenas que queriam detê-lo.</p>
--	---

REFERÊNCIAS

MIŁOSZ, Czesław. *Jakiegoż to gościa mieliśmy: o Annie Świrszczyńskiej*. Kraków: Znak, 1996.

STAPKIEWICZ, Agnieszka. *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*. Kraków: Universitas, 2014.

STAWOWY, Renata Edyta. *Gdzie jestem ja sama: o poezji Anny Świrszczyńskiej*. Kraków: Universitas, 2004.

ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna. *Eu construí a barricada*. Org. e trad. de Piotr Kilanowski. Curitiba: Dybbuk, 2017. (Budowałam barykadę). Revisão da tradução: Eneida Favre.

_____. *Budowałam barykadę*. Warszawa: Czytelnik, 1974.

_____. *Cierpienie i radość*. Warszawa: PIW, 1985.

_____. *Czarne słowa*. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1967.

_____. *Jestem baba*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.

_____. *Szczęśliwa jak psi ogon*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.

_____. *Wiatr*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970.

“Porque afinal precisa deixar algum rastro Aquele mundo completamente calcinado” Poemas de Irit Amiel

Tradução e apresentação de Piotr Kilanowski¹
Universidade Federal do Paraná

A poeta, prosadora e tradutora israelense Irit Amiel nasceu como Irena Librowicz, em 1931, na cidade de Częstochowa, na Polônia. Filha de uma família de origem judia, Irit é sobrevivente do gueto de Częstochowa e seus familiares mais próximos foram vítimas do Holocausto. Ela imigrou ilegalmente para Israel em 1947 – viveu primeiro em um *kibutz*, hoje mora em Tel-Aviv, com seus filhos e netos.

Irit Amiel escreve em polonês e hebraico, e estreou como escritora em 1994, aos 63 anos de idade. Desde então, publicou dois livros de contos – *Osmaleni* (Chamuscados), 1999; *Podwójny krajobraz* (A paisagem dupla), 2008 –, um romance autobiográfico, *Życie tytuł tymczasowy* (A vida. Um título provisório), em 2014, e cinco de poesia: *Egzamin z Zagłady* (A prova de Holocausto), 1994; *Nie zdążyłam* (Não cheguei a tempo), 1998; *Tu i tam* (Aqui e lá), 1999; *Wdychać głęboko* (Inspirar profundamente), 2002; *Spóźniona* (Atrasada), 2016.

Os poemas aqui apresentados foram selecionados do livro de estreia da autora em português, *Não cheguei a Treblinka a tempo*, publicado pela Editora Dybbuk em dezembro de 2019.

Nie zdążyłam	Não cheguei a tempo
Nie zdążyłam do Treblinki na czas przyjechałam spóźniona o pięćdziesiąt lat drzewa stały nago bo była jesień Chciałam uciec natychmiast bo jak rekwizyt stał tam rdzewiejący pociąg i cicho szumiał las. Było pięknie szaro spokojnie pusto i tylko wiatr muskał ziemię drzewa kamienie i nas gasząc naszą świeczkę	Não cheguei a Treblinka ² a tempo atrasei uns cinquenta anos as árvores estavam nuas pois era outono Quis fugir de imediato porque como adereço lá estava um trem enferrujado e a floresta sussurrava mansamente. Estava bonito cinza calmo vazio e só o vento roçava a terra as árvores as pedras e nós apagando a nossa vela

¹ Tradutor e professor de literatura polonesa na Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: emaildopiotr@gmail.com.

² Treblinka foi um campo de extermínio instalado pelos nazistas na Polônia ocupada (1939-1945).

<p>raz po raz</p> <p>A Dita powiedziała - widzisz dobrze że nie zdążyłaś i teraz jesteś moją starą mamą i objęła mnie mocno i zaśmiała się smutno.</p>	<p>vez após vez</p> <p>E Dita disse – está vendo que bom que você não chegou a tempo e agora você é a minha velha mãe e me abraçou com força e riu tristemente.</p>
--	---

<p>Film</p> <p>Wpatrując się w ekran filmu <i>Szoa</i> po raz pierwszy wszystkimi zmysłami pojęłam jak ginęła moja matka Zawsze umiałam dotrzeć z nią do pociągu nieraz we śnie nawet pojechać wagonem Ale nigdy nie mogłam wysiąść w Treblince Wszystko było ostateczne ale zamglone I dopiero w klimatyzowanej ciemnej sali telawińskiego muzeum w upalny izraelski dzień byłam razem z nią w tej rurze</p> <p>A ona naga ogolona siedziała skulona w swojej i cudzej kałuży kału i krwi Czekając swojej kolej do komory gazowej żeby drapać się tam obłądnie po ścianach i jak ranny zwierz pazurami ryć mur w dzikiej pogoni za ostatnim tchem tlenu i wdychać cyklon stłoczona w upiornym splocie ludzkich ciał świadoma że stamtąd już nie wyjdzie</p> <p>I tak chciałam żeby wiedziała że kocham ją bardzo i że ja się zestarzeję</p>	<p>O filme</p> <p>Olhando na tela o filme <i>Shoah</i>³ pela primeira vez com todos os sentidos compreendi como morreu minha mãe Sempre soube chegar com ela até o trem várias vezes no sonho fui com ela no vagão Mas nunca consegui desembarcar em Treblinka Tudo era definitivo mas enevoadado E somente na escura sala climatizada do museu de Tel Aviv num quente dia israelense estive junto com ela nesse tubo</p> <p>E ela nua raspada sentada encolhida numa poça de sangue e fezes seus e alheios Esperando sua vez na fila para a câmara de gás para ali loucamente escalar as paredes e como um animal ferido arranhar a parede numa selvagem caça do último suspiro de oxigênio e inspirar zyklon⁴ amontoada no horrendo emaranhado dos corpos humanos consciente de que nunca sairia de lá</p> <p>E eu queria tanto que ela soubesse que a amo muito e que eu envelhecerei</p>
---	---

³ Dirigido por Claude Lanzmann (1925-2018), *Shoah* (1985) é um importante documentário centrado em entrevistas com sobreviventes e testemunhas do Holocausto, além de trazer, também, falas dos agentes de campos de extermínio instalados na Polónia ocupada.

⁴ Gás letal usado pelos nazistas nos campos de extermínio de Auschwitz e Majdanek. Em Treblinka, era usado o gás liberado por motores dos tanques de guerra.

<p>Dybuk <i>Hannie Krall</i></p> <p>A może w każdym z nas śmieje się woła i szlocha jakiś Dybuk stamtąd A może i my pragniemy nieustannie aby poszedł sobie w światło a równocześnie aby pozostał w głębi w mroku w nas A może właśnie ten Dybuk to nasza moc i nasza niemoc I może w godzinę śmierci naszej zdąży przeskoczyć i zamieszkać w tych co przyjdą po nas</p> <p>Bo musi przecież pozostawić jakiś ślad tamten doszczętnie spalony świat</p>	<p>Dybbuk <i>Para Hanna Krall⁵</i></p> <p>Talvez em cada um de nós ria grite e chore algum Dybbuk de lá Talvez nós também queiramos sem cessar que ele vá embora para a luz e que ao mesmo tempo fique no fundo das trevas em nós Talvez seja justamente esse Dybbuk a nossa força e a nossa impotência Talvez consiga na hora da nossa morte dar um pulo e habitar naqueles que virão depois de nós</p> <p>Porque afinal precisa deixar algum rastro Aquele mundo completamente calcinado</p>
--	--

<p>Ukraińska akwarela</p> <p>Na górze jest modre niebo Popstrzone białymi chmurkami</p> <p>Na dole jest beżowy dół wysypany różowymi cukierkami</p> <p>Na krawędzi dołu stoją szare żydowskie dzieci z żółtą łatą</p> <p>Dwaj zielonkawo-szarzy Niemcy stoją na seledynowej murawie</p> <p>Popielate dzieci skaczą do dołu po porozrzucane cukierki</p> <p>Pierwszy Niemiec szkarłatnie strzela do nich kiedy są jeszcze w powietrzu</p>	<p>A aquarela ucraniana</p> <p>Em cima o céu cerúleo Salpicado de nuvenzinhas brancas</p> <p>Embaixo a vala bege cheia de balinhas rosadas</p> <p>À beira da vala estão de pé as cinzentas crianças judias com um retalho amarelo</p> <p>Dois alemães de verde-musgo estão de pé na grama esmeraldina</p> <p>As crianças cinzentas pulam para dentro da vala para pegar as balinhas espalhadas</p> <p>O primeiro alemão atira em escarlate nelas enquanto ainda estão no ar</p>
---	--

⁵ Hanna Krall (1935-): jornalista e escritora polonesa, uma das mais importantes representantes da escola de reportagem literária polonesa. A maioria de seus escritos, chamados por vezes de "reportagens metafísicas", tem como tema principal o Extermínio. A própria autora é uma das crianças que sobreviveram ao Holocausto escondendo-se. Dybbuk, a figura do folclore judeu, o espírito de um morto que se aloja no corpo de uma pessoa viva, é o título de uma de suas reportagens, além de intitular também um drama clássico da literatura iídiche de Shimon An-ski, adaptado para o cinema por Michał Waszyński, em 1937. Na reportagem de Krall, um estadunidense descobre dentro de si o espírito de seu irmão mais velho, morto no Holocausto, sobre cuja existência não sabia antes. Após várias tentativas de livrar-se do espírito, por fim acolhe-o, não querendo ser mais um dos que maltrataram o irmão e sentindo a necessidade de preservar sua memória.

<p>Drugi obrzuca je różowymi cukierkami jak na Bar-Mycwie w Synagodze</p> <p>A na lśniącej klamrze pasa obaj mają napisane Gott mit uns</p> <p>(lato 2007)</p>	<p>O segundo joga para elas balinhas rosadas como durante o Bar-Mitsvá na Sinagoga</p> <p>E sobre a fivela brilhosa dos cintos ambos têm a inscrição Gott mit uns⁶</p> <p>(verão 2007)</p>
--	---

<p>Wina</p> <p>Ile razy bawię się z moimi wnukami moi rodzice stoją nad nami milcząco. Przyglądają się nam surowo bez cienia uśmiechu, miłości czy radości. Głowa ojca łysa jest jak kolano. Suknia matki szara jak popioły.</p> <p>I nieraz zadaję sobie pytanie: czy mnie nie sądzą za samo istnienie?</p>	<p>Culpa</p> <p>Quantas vezes brinco com meus netos meus pais de pé calados junto a nós Observam-nos severamente sem uma sombra de sorriso, amor ou alegria. A cabeça do pai é calva como um joelho O vestido da mãe cinzento como cinzas.</p> <p>E amiúde me questiono: será que não me julgam pelo fato de eu existir?</p>
---	---

REFERÊNCIAS

AMIEL, Irit. *Não cheguei a Treblinka a tempo*. Trad. e org. Piotr Kilanowski. Curitiba: Dybbuk, 2019.

⁶ Gott mit uns – (alem.): “Deus está conosco”, uma tradicional inscrição nos cintos do exército alemão.

"...entre aquilo que é semelhante e aquilo que em nós é diferente...": sobre a poesia de Krystyna Dąbrowska

Apresentação e tradução de Piotr Kilanowski¹
Universidade Federal do Paraná

Krystyna Dąbrowska (1979-) é uma das mais importantes vozes da poesia polonesa contemporânea. Um dos reconhecimentos mais importantes da singularidade do trabalho de Dąbrowska foi o *Prêmio Wisława Szymborska*², dado ao seu segundo livro de poesias, *Białe krzesła* (As cadeiras brancas), em 2013. Além do prêmio Szymborska, Krystyna Dąbrowska foi reconhecida, também em 2013, com outro importantíssimo laurel literário polonês, o *Prêmio Kościelski*³.

Dąbrowska (leia-se dombrofska) é também ensaísta e tradutora de poesia (traduziu entre outros William Carlos Williams, Robert Lowell, Elizabeth Bishop, William Butler Yeats, Thomas Hardy, Charles Simic, Kim Moore, Jonathan Swift, Adin Steinsaltz, Thomas Gunn e Yehuda Amichai). Diferente dos poetas prolíficos que publicam com frequência é, até agora, autora de apenas quatro livros de poesia o que a coloca na esteira de poetas como Szymborska ou Herbert, cujos poemas passavam por rigorosíssima seleção antes de serem publicados. Sua estreia em 2006, com *Biuro podróży* (A agência de viagens), foi seguida seis anos mais tarde pelo premiado livro *Białe krzesła*. Os outros títulos que completam sua produção são *Czas i przesłona* (O tempo e o diafragma fotográfico), de 2014, e *Ścieżki dźwiękowe* (Trilhas sonoras), de 2018. Além de poeta, Dąbrowska é, por formação, artista gráfica.

¹ Tradutor e professor de literatura polonesa na Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: emaildopiotr@gmail.com.

² É o mais importante prêmio polonês de poesia. Ele foi criado em 2013, pela Fundação Wisława Szymborska, e cumpre com um dos legados deixados por Szymborska: em seu testamento, a poeta manifestou o desejo de que o prêmio reconhecesse o melhor livro poético produzido na Polônia no ano anterior. Curiosamente, ao escolher *Białe krzesła* (As cadeiras brancas), o prêmio reconhece a poeta que, na poesia polonesa atual, é talvez a que mais se assemelha à voz da Szymborska.

³ O Prêmio Kościelski é um mecenato literário estabelecido em 1962, por uma família aristocrática polonesa no exílio. Inicialmente, a Fundação Kościelski premiava os poloneses que estavam atrás da cortina de ferro constituindo um reconhecimento independente dos concedidos pelo sistema. Depois de 1989, o prêmio manteve o papel de apontar e ajudar financeiramente aos escritores mais interessantes do idioma polonês. É o mais importante prêmio literário polonês concedido fora do país. Entre os autores já premiados podemos mencionar Sławomir Mrożek, Gustaw Herling Grudziński, Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, Zbigniew Herbert, Adam Zagajewski, Ewa Lipska, Stefan Chwin, Henryk Grynberg, Wisława Szymborska, Magdalena Tulli, Jerzy Pilch, Paweł Huelle, Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk, Tomasz Różycki, Jacek Dehnel, Szczepan Twardoch e Jacek Dukaj.

Fora a habilidade de seleção de seus próprios poemas e relacionamento com as artes gráficas, Dąbrowska, assim como a fundadora do prêmio que lhe conferiu certa notoriedade, faz de seus poemas pequenas narrativas, escritas numa linguagem precisa e relativamente simples. As meditações líricas sobre o mundo ao seu redor são repletas de observações minuciosas e surpreendentes. Seu cuidado com a linguagem utilizada e a reflexão sobre ela, bem como a qualidade fotográfica de seus poemas e a preocupação de expressar o ponto de vista feminino mostram também parentesco com uma outra grande representante da poesia polonesa, Anna Świrszczyńska⁴.

O que diferencia a poesia de Dąbrowska de suas predecessoras e predecessores, entre outras coisas, é que se trata de uma poesia na qual se refletem as viagens da poeta não apenas pelo mundo afora, mas também pelo mundo cotidiano ao seu redor. A capacidade de observar o universal no particular e o particular no universal faz com que essa poesia fale diretamente a seus leitores, independentemente do lugar e do idioma no qual habitam. Foi também isso que a fez ser traduzida para quase uma vintena de idiomas, e alguns tão exóticos quanto o chinês.

A transparência semântica de suas reportagens poéticas, unida a diálogos também poéticos com nomes da poesia polonesa (Wisława Szymborska⁵, Anna Świrszczyńska e Zbigniew Herbert) e estrangeira universal (como William Carlos Williams, Konstantinos Kavafis, Yehuda Amichai, Elizabeth Bishop) fazem com que a simplicidade postulada esteja repleta de erudição. Por outro lado, as observações do cotidiano, assim como as viagens que possam parecer exóticas aparecem nessa poesia unidas ao diálogo com a tradição ocidental. A poesia de Dąbrowska é, como ela mesma define, uma agência de viagem, mas a viagem entre dimensões e tempos. Nela a poeta aparece, a exemplo de seus ancestrais xamãs e contadores de histórias, como uma espécie de médium por meio do qual expressam-se e encontram-se os que estão lendo com aqueles que já se foram há milhares de anos e com aqueles que vivem nos cantos mais distantes do mundo. A obra de arte, a pegada deixada pelo ser humano de tempos remotos, funcionam como o convite para o diálogo, para o olhar, para a reflexão, cumprindo sua missão de afirmar: *non omnis moriar*.

⁴ A revista *Qorpus* publica, nesta edição, poemas de Anna Świrszczyńska traduzidos também por Piotr Kilanowski. Ver: *Qorpus*, v. 10, n 1, p. 130-136. [N.E]

⁵ *Qorpus* publica, nesta edição, poemas de Wisława Szymborska traduzidos ao português por Eneida Favre. Ver: *Qorpus*, v. 10, n 1, p. 113-129. [N.E]

O olhar aguçado, compassivo para com o outro, enxerga e dialoga com o outro ser humano, observado na rua, no palco, na varanda vizinha, nas periferias e lixões das metrópoles do mundo, na pintura de quatro mil anos atrás ou nos farrapos de suas palavras que sobreviveram aos extermínios. A poesia salva todos eles de passarem despercebidos, faz com que sejam eternizados e falem para nós por meio da poeta vocacionada para ser "uma agência de viagem".

Outra vertente da poesia de Dąbrowska se debruça sobre o ser humano a partir do próprio olhar nas situações íntimas. Trata-se, talvez, da mais potente poesia erótica das últimas décadas na poesia polonesa. E por erótica entendo aquela que relaciona as aberturas, descobertas, dores e gozos provocados pela aproximação afetiva com um outro ser humano. Ao lado dos elementos sensuais e líricos, predomina nela uma reflexão sobre o relacionamento com o outro, suas glórias e impossibilidades, a busca sempre frustrada de uma fusão completa.

Talvez aqui nos aproximemos ao grande tema da poeta, presente tanto em seus poemas-fotografias de viagem, quanto nos diálogos que estabelece com as obras de arte do passado e nas tentativas de descrever sua aproximação ao outro. Me parece que essa poesia cuidadosamente estuda o limite, a fronteira – aquilo que ao mesmo tempo une e separa as pessoas e nações. Seja esse limite a distância temporal, espacial, o muro erguido entre as nações, ou a intrasponível fronteira da pele, o certo é que só por meio da observação, da conscientização e da tentativa de superá-lo, fadada ao fracasso, é que podemos chegar mais perto do outro e de nós mesmos. E nesse momento a poesia transforma-se numa dança com o outro, numa tentativa de recebê-lo dentro de si e devolvê-lo ao mundo por meio das palavras.

O convite para olhar, para refletir, para se encontrar com o outro dentro de si mesmo e comunicá-lo, ou seja, ser um dispositivo de compaixão – eis a essência dessa poesia, de toda a poesia. E um encontro desses, no qual o outro é recebido dentro de nós, mesmo com a inegável existência de todos os limites temporais, espaciais, culturais e físicos "que não serão selados/ por nenhum Osíris".

A seleção de poemas aqui apresentada é a terceira incursão da poeta no território da língua portuguesa, após as publicações no *Suplemento Pernambuco* e na revista *Lavoura*. Também está prevista a publicação, ainda em 2020, de uma antologia de poemas da autora pela editora Âyiné. Ao lado dos poemas cuja tradução é dificultada ou impossibilitada pelos jogos da linguagem, há na poesia de Dąbrowska poemas em que a parcimônia e a precisão do vocabulário utilizado não tornam a tarefa do tradutor

mais fácil, mas não a impossibilitam, mesmo tratando-se de brincadeiras linguísticas entre os idiomas polonês e português que invocam a figura de Fernando Pessoa.

Do livro *Biuro podróży* – A agência de viagens (2006)

<p>Biuro podróży</p> <p>Jestem biurem podróży dla umarłych organizuję im przeloty do snów żywych. Zgłaszają się do mnie sławne osobistości, jak Heraklit żeby odwiedzić zakochanego w nim pisarza ale i zmarli nie znani szerzej - jak pewien gospodarz ze wsi Wasiły pragnący doradzić żonie w sprawie hodowli królików. Czasem wielopokoleniowa rodzina czarteruje samolot i ląduje na czole ostatniego potomka mam też do czynienia z zabitymi którzy, kursując regularnie do snów ocalałych zbierają punkty w programie <i>frequent flyer</i>. Nikomiu nie odmawiam swoich usług. Wynajduję jak najlepsze połączenia i wyrzucam sobie, kiedy młody chłopak żeby dostać się do snu swojej dziewczyny musi lecieć z przesiadką w śnie chrapiącej baby. Albo gdy warunki pogodowe powodują awaryjne lądowanie i umarły dzwoni: zrób coś utkwilem w śnie przerażonego dziecka! Takie wypadki to stres i wyzwanie dla mnie, małego biura o dużych ambicjach – bo chociaż nie mam wstępu ani do świata zmarłych ani do cudzych snów dzięki mnie się spotykają.</p>	<p>A agência de viagens (Biuro podróży)</p> <p>Sou uma agência de viagens para os mortos organizo para eles voos para os sonhos dos vivos. Vêm até mim personalidades famosas, como Heráclito, para visitar um escritor apaixonado por ele, mas também mortos não muito conhecidos – como um agricultor da aldeia Wasiły, que quer aconselhar sua mulher a respeito da criação de coelhos. Às vezes uma família de muitas gerações aluga um avião e pousa na testa do último descendente, lido também com os assassinados, que, cursando frequentemente os sonhos dos sobreviventes, juntam pontos no programa <i>frequent flyer</i>. Não nego meus serviços a ninguém. Encontro os melhores roteiros e me culpo quando um jovem rapaz, para chegar ao sonho da sua namorada, precisa voar com conexão no sonho de uma dona que ronca. Ou quando as condições do tempo provocam um pouso de emergência e o morto liga: faça algo, fiquei preso no sonho de uma criança apavorada! Acidentes assim são um estresse e um desafio para mim, uma pequena agência com grandes ambições – pois embora não tenha ingresso nem para o mundo dos mortos e nem para os sonhos alheios, é graças a mim que eles se encontram.</p>
---	---

Do livro *Biale krzesła* - Cadeiras brancas (2012)

<p>Rysunek na kamieniu</p> <p>Kobieta kuca przy piecu i dmucha w żar wcześniej rano Jej usta jak dzióbek czajnika wypuszczają obłok</p>	<p>Um esboço na pedra</p> <p>Uma mulher se agacha e sopra as brasas de manhã cedo Seus lábios como o bico da chaleira soltam uma nuvem</p>
--	---

<p>do dzisiaj ciepły na ułamku skały</p> <p>Kto ją narysował? Nieznany artysta Może jej ukochany, zatrudniony w pobliskiej Dolinie Królów, gdzie osiem godzin dziennie na rusztowaniu, przy świetle lamp oliwnych ozdabiał wykuwane w tebańskich wzgórzach groby</p> <p>W dusznych wilgotnych salach rosły szpalery bogów Tłoczyły się procesje z darami w ofierze Świat cieni zgarniał wszystko: obrazy pracy w polu, sceny warzenia piwa, zawodów sportowych</p> <p>Wieczorem wyjście z szybu. Świeży powiew na twarzy Po ciszy – pieprzne żarty kamieniarzy Wzrok odklejony od ściany wyfruwał na pustynię Ręce, wreszcie swobodne, bezwiednie się bawiły ścinkiem wapienia z jakiejś sterty gruzu przy włączaniu do podziemi</p> <p>A później na tym ścinku szkicowały łuk pleców, uda, linię szyi których nie zapieczętuje żaden Ozyrys</p>	<p>quente até hoje numa fração de pedra</p> <p>Quem a desenhou? Um artista desconhecido Talvez seu amado, empregado no vizinho Vale dos Reis, onde por oito horas diárias em cima do andaime, à luz das lamparinas de azeite, adornava os túmulos escavados nas colinas tebanas</p> <p>Nas salas abafadas e úmidas cresciam fileiras de deuses Aglomeravam-se procissões com doações e oferendas O mundo das sombras pegava tudo: as imagens do trabalho no campo, as cenas do cozimento da cerveja, dos jogos esportivos</p> <p>De noite a saída da galeria. Uma brisa fresca no rosto Depois do silêncio – as piadas picantes dos pedreiros O olhar descolado da parede saía voando para o deserto As mãos, finalmente livres, inconscientemente brincavam com a lasca de calcário de uma pilha de escombros na entrada do subterrâneo</p> <p>E depois nessa lasca desenhavam o arco das costas, da coxa, a linha do pescoço, que não serão selados por nenhum Osíris.</p>
<p>***</p> <p>Jesteśmy słownikami. Nasze języki spotykają się w drżących okładkach. Tłumaczą ciało na duszę, duszę na ciało, pragnienie, spełnienie na pot i nasienie. Zamiast haseł w alfabetycznym porządku alfabet na wolności, szeptane o, głośne a i pomieszanie końcówek męskich i żeńskich. Jakie imię mają dla mnie twoje palce? Jak cię nazywa mój gorący brzuch? Nasze oddechy – kartki wertowane w poszukiwaniu nieznanego wyrazów, z których jakie ułoży się zdanie?</p>	<p>***</p> <p>Somos um dicionário. As nossas línguas encontram-se entre capas trêmulas. Traduzem o corpo para a alma, a alma para o corpo, o desejo, a satisfação para o suor e o esperma. No lugar de verbetes na ordem alfabética, o alfabeto em liberdade, o "o" sussurrado, o "a" alto e uma confusão de terminações masculinas e femininas. Que nome os seus dedos têm para mim ? Como o meu ventre quente apelida você? Nossas respirações – páginas viradas em busca de palavras desconhecidas, das quais que sentença vai se formar?</p>

Do livro *Czas i przesłona* (O tempo e o diafragma) (2014)

*** Nie umiem mówić <i>my</i> , chyba że <i>my</i> to myślak między <i>ja</i> i <i>ty</i> , który przewodzi iskrę, a czasami jest przeciąganiem liny. Nie umiem pisać <i>my</i> , chyba że <i>my</i> to nawias dla nas dwojga, pokój, w którym śpimy, z którego próbujemy wypędzić szerszenia. Chyba że <i>my</i> to czworo naszych oczu: śledzą, jak szerszeń chrobocze w kloszu lampy, brązowy, w złote pręgi, zobacz, jaki piękny. Nie umiem wpisać się w <i>my</i> większe niż brzęczące, skrzydłami rysowane kręgi wokół ciebie i mnie, które się przenikają i rosną od nas, wędrują coraz dalej.	*** Não sei dizer <i>nós</i> , a não ser que <i>nós</i> seja o travessão entre <i>eu</i> e <i>tu</i> , que conduz a fagulha, mas às vezes é cabo de guerra. Não sei escrever <i>nós</i> , a não ser que <i>nós</i> sejam parênteses para nós dois, o quarto onde dormimos, do qual tentamos expulsar o vespão. A não ser que <i>nós</i> sejam nossos quatro olhos: seguem o vespão que estala no abajur, marrom, com listras douradas, veja como é lindo. Não sei me inscrever no <i>nós</i> maior do que os círculos de zumbido desenhados com asas ao redor de mim e de ti que se interpenetram e crescemos de nós, viajam cada vez mais longe.
--	---

Do livro *Ścieżki dźwiękowe* (As trilhas sonoras) 2018

Bajka o jezach Pisziesz mi o pewnym oswojonym jeżu, który zakochał się w ryżowej szczotce. Zamknięty w czterech ścianach znalazł tego kogoś jak on i nie jak on, inność i pokrewieństwo. Ile się wokół niej natupał, zanim pojał, że inność ma przewagę nie do pokonania. A ile my tupiemy wokół siebie, najpierw oczarowane sobą dzikie jeże, później tak często z gniewem, że to drugie jest na nas głuche jak rzecz. Albo sami głuchniemy, drewniejemy. Uciekamy. Chyba, że coś nas tknie: to jest mój prawdziwy jeż,	A fábula sobre os ouriços Você me escreve sobre um ouriço domesticado, que se apaixonou por uma escova de cerdas. Fechado entre quatro paredes encontrou esse alguém como ele e não como ele, alteridade e parentesco. Quanto andou ao redor dela, antes de perceber que a alteridade tem uma supremacia insuperável. E nós, quanto andamos ao redor um do outro, primeiro os ouriços selvagens encantados mutuamente, depois tão frequentemente com raiva, pois o outro está surdo para nós como um objeto. Ou nós mesmos ensurdecemos, endurecemos. Fugimos. A menos que algo nos dê um toque: este é meu verdadeiro ouriço,
---	--

<p>z którym chcę kluczyć choćby i bezsilnie między tym, co podobne, a tym, co w nas inne.</p>	<p>com o qual quero vagar mesmo que impotentemente entre aquilo que é semelhante e aquilo que em nós é diferente.</p>
<p>Kontrabanda</p> <p>Pani Kubicka, która w młodości, gdy zobaczyła na niebie samolot, rzuciła kosę i kryła się w zbożu, leci pierwszy raz do córki w Ameryce. Córka właśnie wychodzi za mąż. Za nicponia, sarka pani Kubicka. Pod ubraniem przemyca dla niej swoją wydobytą ze skrzyni suknię ślubną. Owinęła się nią w pasie jak bandażem. Wie: jak znajdą, to odbiorą, całe życie odbierali wszystko. Idzie do kontroli bezpieczeństwa. Każą jej zdjąć kilka wierzchnich warstw. Pani Kubicka drżącymi palcami rozsypuje chustę, rozpina guziki. Przechodzi przez bramkę, pikanie, a może to jej serce, jeżdżą po niej obce ręce i huczy jej w skroniach. Ktoś coś mówi, powtarza. Że już. Jest już wolna. Dopiero wtedy czuje, ile waży ta suknia. I jak drapie w gołe ciało.</p> <p>Pani Kubicka siedzi w samolocie. Widzi w oknie malejące łaty pól.</p>	<p>Contrabando</p> <p>A senhora Kubicka que na juventude, quando via um avião no céu, jogava fora a foice e se escondia no trigal, voa pela primeira vez, para ver a filha na América. É a filha que vai se casar. Com um malandro, resmunga a senhora Kubicka. Debaixo da roupa, contrabandeia para ela seu vestido de noiva, que tirou do fundo do baú. Enrolou-o na cintura, como se fosse uma bandagem. Sabe: se encontrarem, vão tomar, durante a vida toda tomavam tudo dela. Ela se dirige ao controle de segurança. Mandam retirar algumas camadas de cima. A senhora Kubicka, com dedos trêmulos, desata o lenço, desabotoa as vestes. Passa pelo detector, alarme palpitante, ou talvez seja seu coração, mãos estranhas deslizam por ela e as têmporas pulsam. Alguém diz algo, repete. Que já. Já está livre. Somente então sente quanto pesa esse vestido. E como irrita a pele nua.</p> <p>A senhora Kubicka está sentada no avião. Vê na janela a colcha de retalhos dos campos diminuindo.</p>

REFERÊNCIAS

DĄBROWSKA, Krystyna. Ao ritmo do ósseo cascalhar das castanholas. Tradução de Piotr Kilanowski. *Suplemento Pernambuco* vol.166, p. 6-7, Recife, 2019. Disponível em: https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_166_web. Acesso em: 10 mar. 2020.

_____. *Biuro podróży*. Kraków: Zielona Sowa, 2006.

_____. *Białe krzesła*. Poznań: WBPiCAK, 2012.

_____. *Czas i przeszłość*. Kraków: Znak, 2014.

_____. *Biuro podróży*. Kraków: a5, 2018.

KILANOWSKI, Piotr. Krystyna Dabrowska e uma poesia atenta às fronteiras entre nós e o mundo. *Suplemento Pernambuco* vol.166, p. 6-7, Recife, 2019. Disponível em: https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_166_web, acesso em 10.03, 2020.

O coroinha

Julia de Asensi

Tradução e introdução de Andréa Cesco¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Mara Gonzalez Bezerra²
UNIASSELVI



Julia de Asensi.

Fonte: <<https://vmdelatejera.wordpress.com/introduccion/julia-de-asensi-y-laiglesia/>>

Julia de Asensi, oriunda de uma família burguesa e rica, nasceu na Espanha em 1859 e veio a falecer em 1921 com 62 anos. Como profissional das letras, foi jornalista, tradutora e escritora. Entre outros gêneros, também incursionou pela literatura infantil. Algumas de suas obras mais conhecidas são: *Novelas cortas* (1889), *Brisas de primavera* (1897), *Cocos y hadas - Cuentos para niños y niñas* (1899), *Las estaciones - cuentos para niños y niñas* (1907). Foi uma escritora que destacou o protagonismo feminino em sua obra literária, refletindo usos e costumes da época.

¹ Professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e tradutora. E-mail: andrea.cesco@gmail.com.

² Professora do Curso de Letras Espanhol/UNIASSELVI e professora substituta no Departamento de Metodologia do Ensino/UFSC. Tradutora. E-mail: mara.gonzalez.letras@gmail.com.

O conto “O Coroinha”, traduzido da língua espanhola para a portuguesa, narra a história de um menino que presencia um fato inusitado em sua paróquia. A trama permeia o fantástico, apresentando o dilema da razão e da fé desde a perspectiva do olhar infantil. Esta tradução almeja duas coisas: pretende apresentar para o leitor de língua portuguesa a obra de uma escritora espanhola, inédita no Brasil ainda, e tornar possível o acesso à literatura infantil espanhola e que devido à tradução se torna possível para leitores de outras línguas e culturas o acesso.

I

Aquela vila era tão sem importância que ninguém sabia o nome, a não ser os seus habitantes e alguns dos moradores mais próximos. Tinha uma praça grande, poucas ruas, curtas e estreitas, um calçadão com uma fonte e meia dúzia de árvores, um convento em ruínas e uma igreja. Esta era bastante espaçosa, com colunas de pedra, janelas com vitrais, uns quebrados e outros sujos, diversos altares com imagens de escasso valor, luminárias de cristal ou de metal dourado, quatro lustres antigos, vasos enfeitados com rosas e açucenas feitas por mãos mais piedosas do que hábeis e alguns bancos de madeira ocupados por mulheres e crianças em dias festivos, porque dava para contar nos dedos os homens daquele lugar que iam à missa.

O retábulo do altar-mor, já meio apagado pela ação do tempo, representava a Anunciação e ficava quase tapado pela escultura da Virgem, com o Menino Jesus nos braços, postada bem na frente. A imagem tinha uma coroa de prata sobre os cabelos negros e vestia uma túnica azul e um manto carmim, tudo obra de um notável escultor, ainda que de nome desconhecido. O rosto da Virgem era muito bonito, repleto de doçura e mansidão. Seu belo olhar estava voltado para a divina criança e aos seu pés havia anjos que serviam de ornato e complemento.

Em cada lado do altar havia muitos ex-votos de cera, e sobre ele dois candelabros e alguns jarrões e vasos com flores naturais. Naquela igreja havia pouco culto, uma missa às seis e outra às nove, uma sessão solene a meados de maio em que era celebrada a principal festa da vila, precedida por uma novena custeada pelas devotas locais, sem sermão e sem melodia.

Era coroinha daquela igreja há alguns anos um garoto chamado Miguel, sobrinho de um artista desafortunado que, não encontrando quem comprasse as suas

obras, havia se refugiado naquela vila, onde tinha uma casa que herdou de sua mãe e alguns amigos de infância. Seu refúgio não podia ser mais modesto: era composto por uma entrada estreita e longa, uma cozinha que servia para nada, pois nela mal se cozinava e pela falta de lenha era tão triste quanto fria, uma salinha em que o homem trabalhava e um quarto em que dormiam os dois. Nos fundos da casa tinha um terraço com uma parreira, um poço e um banco de pedra. Nem sequer uma flor crescia nele, nada que o animasse ou embelezasse.

II

O artista, que era um escultor, há tempos havia renunciado às suas estátuas e se dedicava às figuras de cera, que nem sempre vendia, e aos ex-votos encomendados para a igreja. Era um homem mau e descrente e só consentiu que o seu sobrinho, órfão de pai e mãe, passasse grande parte do dia na paróquia e ao serviço dela, porque o padre lhe dava de comer e porque recebia alguns centavos das gorjetas que nunca lhe faltavam nos batismos, casamentos e funerais. Assim, o garoto não lhe dava gastos e ainda lhe ensinava a fazer estatuetas de barro e de cera nos momentos em que estava em casa, prometendo, apesar da pouca idade, chegar a ser um bom escultor.

– Tio, disse um dia Miguel ao artista, se você vendesse velas em vez de estátuas, ganharia muito mais, porque são muitas as que chegam à igreja e que aí ardem dia e noite.

– E qual é a necessidade dessas velas lá? – Perguntou o escultor.

– Quase todas são dedicadas à Virgem do Amparo.

– Dessa cera derretida eu poderia fazer muitas maravilhas. Para iluminar o altar não seriam suficientes apenas uma ou duas lamparinas?

– Não, tio. Quando há muitas velas acesas a Virgem fica mais bonita e parece até que o Menino sorri. A igreja fica alegre, os candelabros brilham mais, as flores enfeitam mais e até sinto que se reza melhor. A luz das lamparinas é triste e quando oscila desfigura as imagens. Não me dá medo ficar sozinho na igreja quando ardem os círios, mas quando ficam acesas somente as lamparinas, cada cadeira me parece um espectro e cada banco um ataúde.

O tio, que se chamava Marcelo, sorriu indiferente e deu de ombros com visível desdém.

– Alguma vez você está na igreja de noite? – perguntou.

– Poucas vezes, só quando precisamos arrumá-la para alguma cerimônia no dia seguinte.

– Mas, isso não vai ser logo...

– Não, vai demorar um tempo ainda até que tenha outra cerimônia na paróquia. Não se comentou mais nada.

Mal se passaram oito dias quando uma devota que havia prometido uma solene novena para a Virgem, caso ganhasse uma causa que havia disputado com um parente, desejou, como ação de graças por ter recebido a mercê, cumprir com a sua palavra. E com tanta pressa quis oferecer a cerimônia que o pároco mandou o sacristão e os coroinhas limparem e arrumarem a igreja, ainda que tivessem que trabalhar até tarde da noite. Varreram, esfregaram o piso e os vitrais, tiraram o pó, e já era meia-noite e meia quando Tadeu, o sacristão, que estava esgotado por ter sido o que realizou o trabalho mais pesado, falou aos meninos:

– Agora resta pouco para terminar, e vocês podem colocar as velas sem mim, depois vão se deitar que eu vou fazer o mesmo já. E saiu pela porta que dava para a sacristia. No corredor, ao lado desta, tinha uma escada pela qual se subia ao quarto do padre que ficava na parte principal do prédio, e no quarto seguinte morava Tadeu com a sua mãe.

Os dois coroinhas, Miguel e Firmino, colocaram primeiro os círios nos candelabros do altar e logo após aquele, que era mais alto que o seu companheiro, subiu em uma escada para colocar também as velas nos lustres, que só eram usados nos atos mais solenes.

Uma vez terminada a faxina o templo ficou quase no escuro, porque estava iluminado apenas pelas lamparinas colocadas perto da Virgem do Amparo e diante de um Cristo que havia na entrada da igreja. Ao conferir se devia colocar alguma vela a mais, Miguel olhou do alto da escada e teve a impressão de que no confessionário do pároco um vulto negro havia se mexido. Lembrando então dos efeitos provocados pela fraca luz das lamparinas, de que havia comentado uns dias antes, pensou que ali não tinha nada a não ser o medo, como em outras vezes, quando lhe fazia ver fantasmas. É que o coitado do menino não se sentia muito tranquilo à noite no sombrio templo, sem nenhuma companhia além de uma criança menor do que ele. Firmino, que não se deu conta de nada, foi até a porta da igreja para verificar se o sacristão tinha trancado e levado as chaves e, ao ter certeza, retornou até Miguel e falou:

– Tadeu disse que quando a gente fosse embora era para sair pela sacristia, mas já está muito tarde pra ir pra casa, e eu não tenho coragem de sair na rua a essa hora. E você?

– Nem eu, respondeu Miguel.

– O que você acha de pedir ao Tadeu pra dormir aqui esta noite?

– Ele já deve ter dormido, e se chamamos a sua mãe ela pode se assustar.

– Então, continuou Firmino, podemos ficar nos bancos da sacristia até amanhã.

– Mas vamos fechar bem a porta que dá com a igreja, acrescentou Miguel.

Assim o fizeram e logo em seguida os dois já dormiam tranquilamente no improvisado e duro leito.

III

Na manhã seguinte o sacristão chamou os dois, e Miguel apressado foi à igreja abrir a porta.

Mal deu as costas a esta, um homem deslizou-se com sigilo do confessionário do pároco e sem nenhuma dificuldade alcançou a saída do templo.

A praça estava deserta. O homem cobriu-se bem com a sua capa e se dirigiu à rua mais próxima e imediatamente desapareceu.

Duas ou três velhas, as mais madrugadoras, entraram na paróquia quinze minutos depois de abrir a porta, atraídas pelo sino que tocava para a missa das seis. O primeiro que fizeram foi iniciar uma inspeção geral para verificar, pelo número de velas e pela ornamentação da igreja, a importância da novena que começaria naquela tarde.

Ficaram ali murmurando por alguns instantes; para elas tudo pareceu muito pobre como agradecimento por uma mercê tão anunciada e que tanto dinheiro daria para aquela que estava pagando pela cerimônia.

Firmino entrou para arrumar o altar e uma das velhas, a sogra do prefeito, o deteve para perguntar em voz que achava ser baixa, ainda que não o fosse, porque a boa mulher sequer se ouvia por ser bem surda:

– Não vão acender os lustres?

– Sim, senhora.

– Todos?

– Acho que sim.

– E por que as velas não estão nos candelabros?

O garoto encolheu os ombros como quem diz:

– Esta boa senhora é tão cega quanto surda. Por acaso, Miguel não as colocou ontem à noite?

Outra velha, a mãe do sapateiro, aproximou-se da surda e em segredo lhe disse:

– Por que será que tiraram os ex-votos da esquerda do altar principal? Eu dei um braço de cera quando passei bem mal, por conta de uma queda, para que ali sempre ficasse, e não vou consentir que o tirem para colocar outra coisa.

Firmino já tinha o altar arrumado, duas velas acesas, o missal no suporte e sobre uma mesinha, à direita do presbitério, o cálice, o sino e um castiçal. Quando ia entrar na sacristia inconscientemente olhou para o teto e no seu rosto se exprimiu um grande assombro. Percebeu que nos lustres não havia nenhuma vela. O que aconteceu? No mesmo instante foi atrás de Miguel que ficou perplexo quando lhe foi contado o que tinha visto. E o mesmo sucedeu a Tadeu e aos dois padres.

Tudo foi inspecionado: a porta da igreja não tinha sido forçada, os coroinhas não tinham saído, pois a maior prova disso residia no fato de que o sacristão distraidamente havia levado as chaves da sacristia junto com as da igreja, que abria para a praça. Portanto era certo que os dois meninos não tinham saído da igreja. Eles declararam que nem sequer haviam tentado.

O certo era que as velas dos lustres e muitos ex-votos de cera haviam desaparecido.

Por que Miguel se calou sobre as sombras de um vulto que pensou ter visto no confessionário? Em primeiro lugar, por não julgar o fato real senão apenas fruto da sua imaginação excitada pelo medo, depois pelo assalto de uma vaga suspeita... seria seu tio o ladrão? Como descobrir se era ele? Como delatar o homem que tinha sido como um pai para ele? Mas, se era Marcelo que tinha se escondido na igreja, imaginando que a essa hora já não entraria ninguém e que poderia roubar a cera, quando e por onde havia saído? Como não foi visto saindo?

IV

O padre mandou Miguel até a fábrica para buscar outras velas para os lustres, mas como ele não encontrou ali o suficiente, então foi para casa contar ao tio sobre o problema em que se encontrava.

– Eu não tenho velas aqui! Você já sabe disso, respondeu bruscamente.

E com essa resposta o bom menino foi embora tranquilo e murmurando:

– Graças a Deus não foi ele, e que me perdoe pelo mal julgamento!

Tirando velas daqui e dali, da sacristia e da igreja, reuniram as que faziam falta nos lustres e pela tarde, às quatro em ponto, começou a novena que acabou sendo a melhor que aconteceu naquela igreja. O altar da Virgem estava muito bonito, porém Miguel tinha a impressão de que a imagem o olhava com profunda tristeza e que o Menino já não sorria como em outras vezes.

Muito se falou na aldeia daquele roubo audacioso, mas foi impossível descobrir o autor porque quem foi não deixou um rastro sequer da sua passagem pela igreja.

Entretanto, Miguel, que não viu vela alguma em sua casa, imaginou que Marcelo tinha mais quantidade de cera que nos dias anteriores para fazer suas figuras. O homem andava silencioso e sóbrio, trabalhava sem vontade e até mesmo sem esmero. Os ex-votos não ficavam bem acabados e quando as pessoas iam comprar geralmente botavam defeito ou nem sequer os compravam.

Porém, quando o coroinha fazia a imagem de algum Santo, essa ficava mais bonita; por isso o escultor decidiu deixar toda aquela cera para o menino.

Miguel começou a moldar uma imagem da Virgem do Amparo, e já tinha quase terminado quando, em uma noite, Marcelo foi gravemente ferido, ao sair da taverna. O médico e o pároco foram avisados. O primeiro fez o curativo enquanto o segundo permaneceu com o tio do coroinha por um longo tempo. Assim que o ferido se encontrou sozinho pareceu mais tranquilo. Quando Miguel entrou no quarto, o tio, com voz que mal se ouvia, disse:

– Oferece à Virgem do Amparo a imagem que você fez para que ela me cure.

Assim que o menino escutou a ordem, deixando de sobreaviso uma vizinha para que cuidasse do ferido, pegou a imagem que representava a Virgem e as demais que havia terminado e correu até a igreja depositando tudo no altar principal. Nesse momento teve a sensação de que no rosto da Virgem venerada daquele templo se esboçava uma expressão doce e tranquila e que o Menino enviou-lhe um de seus sorrisos mais divinos.

– Aí está toda a cera que era sua, minha Mãe – murmurou. Que ela sirva para a salvação do corpo e da alma do meu tio, porque você e eu sabemos muito bem que ele foi o autor do roubo...

Marcelo foi curado, fez e vendeu muitos ex-votos. E com uma parte das vendas, ofereceu diversas velas à Virgem do Amparo e, transformado por completo, após sua enfermidade, tornou-se um homem religioso e honrado.

Quanto a Miguel, tornou-se um notável escultor e talhou preciosas imagens que lhe renderam justa fama e grande fortuna.

El monaguillo³

I

El pueblo aquel era de tan escasa importancia que sólo conocían su nombre sus habitantes y algunos de los que vivían en los lugares más cercanos.

Tenía una plaza grande, pocas calles, cortas y estrechas, un paseo con dos docenas de árboles y una fuente, un convento ruinoso y una iglesia. Ésta era bastante espaciosa, con columnas de piedra, ventanas con cristales de colores, rotos los unos y sucios los otros, varios altares con imágenes de escaso mérito, lámparas de cristal o de metal dorado, cuatro arañas antiguas, floreros adornados con rosas y azucenas hechas por manos más piadosas que hábiles y algunos bancos de madera que ocupaban los días festivos las mujeres y los niños, porque eran contados los hombres que iban a oír misa en aquel lugar.

El retablo del altar mayor, medio borrado ya por la acción del tiempo, representaba la Anunciación y casi lo ocultaba una Virgen de talla, con el niño Jesús en los brazos, que tenía delante. Llevaba la imagen una corona de plata sobre sus negros cabellos e iba vestida con una túnica azul y un manto encarnado, obra todo de un escultor notable, aunque de nombre desconocido. El rostro de la Virgen era muy bello, lleno de dulzura y mansedumbre. Miraban sus hermosos ojos al divino infante y algunos ángeles estaban a los pies del grupo del que eran ornato y complemento.

A los dos lados del altar había muchos exvotos de cera, y sobre él dos candelabros y algunos jarrones y vasos con flores naturales. En aquella iglesia había poco culto; una misa a las seis y otra a las nueve, una función solemne a mediados de mayo en que se celebraba la fiesta principal del pueblo y una novena los días anteriores costeada por las devotas del lugar, sin sermón y sin música.

³ Publicado: 1907. Categoría(s): Ficción, Juvenil, Cuentos e historias cortas.
Fuente: <http://es.wikisource.org>

De aquella iglesia era monaguillo hace algunos años un muchacho llamado Miguel, sobrino de un artista poco afortunado, que no habiendo podido encontrar quien comprara sus obras, se había refugiado en aquel pueblo donde tenía una casa que heredó de su madre y algunos amigos de la infancia. Su albergue no podía ser más modesto; se componía de un portal estrecho y largo, una cocina que servía de poco, pues en ella apenas se guisaba y por falta de leña resultaba tan triste como fría, una salita en la que el hombre trabajaba y una alcoba en la que dormían los dos. Detrás de la casa había un patio con una parra, un pozo y un banco de piedra. Ni una flor crecía en él, nada que lo animase y embelleciese.

II

El artista, que era un escultor, había renunciado hacía tiempo a sus estatuas y se dedicaba a hacer figuritas de cera, que no siempre vendía y los exvotos que para la iglesia le encargaban. Era un hombre malo y descreído que sólo había consentido en que su sobrino, que era huérfano de padre y madre, pasara gran parte del día en la parroquia y al servicio de ella, porque el señor cura le daba de comer y porque sacaba algunos cuartos de las propinas que nunca le faltaban en bautizos, bodas y funerales. Así el muchacho no le era gravoso y en los ratos que le tenía en su casa le enseñaba a hacer figurillas de barro y de cera, prometiendo él, a pesar de sus pocos años, llegar a ser un buen escultor.

– Tío, dijo un día Miguel al artista, si vendieras velas en vez de estatuas, sacarías más provecho, porque son muchas las que llevan a la iglesia y arden en ella todos los días.

– ¿Y qué falta hacen esas velas allí? – Preguntó el escultor.

– Casi todas se las ponen a la Virgen del Amparo.

– De esa cera que se consume podría yo hacer muchas maravillas. ¿No sería bastante que alumbrasen el altar con una lamparilla o dos?

– No, tío; cuando hay muchas velas encendidas la Virgen está más hermosa y parece que el niño se sonríe. La iglesia está alegre, brillan más los candelabros, adornan más las flores y hasta se me figura que se reza mejor allí. La luz de las lamparillas es triste y cuando oscila desfigura las imágenes. No me da miedo quedarme sólo en la iglesia cuando arden los cirios, pero cuando no están encendidas más que las lamparillas, cada silla me parece un espectro y cada banco un ataúd.

El tío, que se llamaba Marcelo, sonrió y levantó los hombros con un movimiento de profundo desdén.

– ¿Estás tú alguna vez de noche en la iglesia? –le preguntó.

– Pocas veces, cuando hay alguna función al día siguiente y necesitamos arreglarla.

– Pero eso no será por ahora...

– No, aún ha de pasarse mucho tiempo hasta que haya alguna función en la parroquia. Y no se habló más del asunto

Apenas habían transcurrido ocho días cuando una devota que había prometido una solemne novena a la Virgen si ganaba un pleito que tenía entablado con un pariente quiso, en acción de gracias por haber obtenido tal merced, cumplir lo que ofreciera. Y con tanta prisa deseó que la función se hiciese, que el párroco dio orden al sacristán y a los monaguillos de que limpiaran y arreglaran la iglesia, aunque tuviesen que trabajar hasta una hora muy avanzada de la noche. Barrieron, fregaron el suelo y los cristales, quitaron el polvo y ya eran las doce y media cuando Tadeo, el sacristán, que estaba rendido por haber sido el que hiciera el trabajo más rudo, dijo a los niños:

– Poco queda ya para terminar; las velas las podéis poner sin mí y luego os iréis a acostar como yo voy a hacerlo ahora mismo. Y salió por la puerta que daba a la sacristía. En un corredor al lado de ésta había una escalera por la que se subía a la habitación del cura, que estaba en la planta principal del edificio y en el cuarto segundo vivía Tadeo con su madre.

Los dos monaguillos, Miguel y Firmino pusieron primero los cirios en los candelabros del altar y luego aquel, que era mayor que su compañero, se subió a una escalera para colocar también las velas en las arañas que sólo se usaban en las funciones más solemnes.

Una vez terminada la limpieza había quedado el templo casi a oscuras, pues no lo alumbraban más que las lamparillas colocadas cerca de la Virgen del Amparo y delante de un Cristo que había a la entrada de la iglesia. Para ver si debía de poner alguna vela por allí miró Miguel desde lo alto de la escalera y le pareció que en el confesionario del párroco se había movido un bulto negro. Como se acordara entonces de los efectos de la débil luz de las lamparillas de que había hablado algunos días antes, creyó que allí no había nada y que el miedo le hacía ver fantasmas como otras veces. Porque el pobre niño no estaba muy tranquilo de noche en el sombrío templo y sin más compañía que una criatura más pequeña que él. Firmino, que no había advertido nada,

se acercó a la puerta de la iglesia para convencerse de que el sacristán había echado el cerrojo y recogido las llaves, y, viendo que así lo había hecho, volvió al lado de Miguel y le dijo:

– Me mandó Tadeo que nos fuéramos por la sacristía, pero es ya muy tarde para volver a nuestras casas, yo no me atrevo a salir ahora por las calles, ¿y tú?

– Yo tampoco, contestó Miguel.

– ¿Quieres que pidamos a Tadeo hospitalidad por esta noche?

– Ya se habrá dormido y si llamamos se va a asustar su madre.

– Pues entonces, prosiguió Firmino, podemos quedarnos en los bancos de la sacristía hasta mañana.

– Pero cerraremos bien la puerta que comunica con la iglesia, añadió Miguel.

Así lo hicieron y un instante después dormían los dos tranquilamente en el improvisado y duro lecho.

III

A la mañana siguiente los llamó el sacristán y Miguel se apresuró a ir a la iglesia, de la que abrió la puerta.

Apenas volvió a ésta la espalda, un hombre se deslizó con sigilo desde el confesionario del cura párroco hasta la salida del templo, que franqueó sin ninguna dificultad.

La plaza estaba desierta. El hombre se envolvió bien en su capa y se dirigió a la calle más próxima por la que desapareció rápidamente.

Dos o tres viejas, que eran las más madrugadoras, entraron en la parroquia un cuarto de hora después de haberse abierto su puerta, atraídas por la campana que tocaba para la misa de seis. Lo primero que hicieron fue inspeccionarlo todo, para ver, por el número de velas y por el arreglo de la iglesia en general, la importancia de la novena que había de empezar aquella tarde.

Estuvieron allí murmurando un rato; les parecía que aquello estaba muy pobre para dar las gracias por una merced tan señalada y que tanto dinero había de proporcionar a la que pagaba la función.

Firmino entró para arreglar el altar y una de las viejas, la suegra del alcalde, le detuvo para preguntar en voz que creía baja, aunque no lo era, porque la buena mujer no se oía por ser bastante sorda:

– ¿No van a encender las arañas?

– Sí, señora.

– ¿Todas?

– Me parece que sí.

– ¿Por qué no tienen puestas las velas como los candelabros?

El muchacho se encogió de hombros como diciendo:

– Esta buena señora tiene tan mal la vista como el oído ¿acaso no las puso anoche Miguel?

Otra de las viejas, la madre del zapatero, se acercó con misterio a la sorda y le dijo:

– ¿Por qué habrán quitado los exvotos de la izquierda del altar mayor? Yo di aquel brazo de cera, que ofrecí cuando lo tuve tan malo de resultas de una caída, para que lo dejaran ahí siempre, y no he de consentir que lo quiten para poner otra cosa.

Firmino tenía ya el altar arreglado, dos velas encendidas, el misal en el atril abierto y sobre una mesita, que había a la derecha en el presbiterio, las vinajeras, la campanilla y una palmatoria. Al ir a entrar en la sacristía miró maquinalmente hacia el techo y se reflejó en su cara el mayor asombro. Acababa de ver que en las arañas no había ninguna vela puesta. ¿En qué consistía aquello? Fue al punto en busca de Miguel que se quedó atónito cuando le refirió lo observado y lo mismo les pasó a Tadeo y a los dos curas.

Se inspecciono todo; la puerta de la iglesia no había sido forzada, los monaguillos no habían salido, pues para mayor prueba de su inocencia resultó que el sacristán se había llevado distraídamente con las llaves de la iglesia las de la sacristía, que daba también a la plaza, por lo tanto era seguro que los dos niños no habían pasado la noche fuera de allí. Ellos declararon que no lo habían intentado siquiera.

Lo cierto era que las velas de las arañas y muchos exvotos de cera habían desaparecido.

¿Por qué calló Miguel que en el confesionario del párroco había creído ver un bulto negro? Al pronto fue por no juzgar el hecho real sino hijo de su imaginación excitada por el miedo, después por una vaga sospecha. ¿Sería el ladrón su tío? ¿Cómo descubrirle si era él? ¿Cómo delatar al hombre que le había servido de padre? Pero si era Marcelo el que se había quedado escondido en la iglesia, figurándose que a esa hora ya no entraría nadie y podría robar la cera, ¿cuándo y por dónde se había marchado? ¿Cómo no le habían visto salir?

IV

El cura mandó a Miguel a la cerería por otras velas para las arañas y no encontró bastantes allí; entonces fue a su casa a decir a su tío el apuro en que se veía.

– Yo no tengo aquí velas, ya lo sabes; le contestó bruscamente.

Y el buen niño con esto se marchó tan tranquilo murmurando:

– Gracias a Dios no ha sido él; que me perdone el mal juicio.

Quitando velas de aquí y de allá, en la sacristía y en la iglesia, se reunieron las que hacían falta en las arañas y por la tarde, a las cuatro en punto, empezó la novena que resultó de lo mejor que se había hecho en aquella iglesia. El altar de la Virgen estaba muy bonito, pero a Miguel le parecía que la imagen le miraba con profunda tristeza y que el niño no se sonreía como otras veces.

Mucho se habló en el pueblo de aquel robo audaz, pero fue imposible descubrir al autor de él que no había dejado el menor rastro de su paso por la iglesia.

Entretanto a Miguel, aunque no había visto en su casa ninguna vela, se le figuraba que Marcelo tenía más cantidad de cera que los días anteriores para hacer sus figuritas. El hombre estaba silencioso y sombrío, trabajaba sin gusto y hasta sin arte. Los exvotos no le resultaban bien y cuando iban a comprárselos les ponían faltas y muchas veces no se los querían tomar.

En cambio, cuando el monaguillo hacía alguna figurita de Santo, resultaba más bonita; por lo que el escultor decidió dejar para el niño toda aquella cera.

Miguel empezó a hacer con ella una imagen de la Virgen del Amparo, y ya la tenía casi concluida, cuando a consecuencia de una reyerta fue herido de gravedad Marcelo una noche al salir de la taberna. Avisados el médico y el párroco, el uno le hizo la primera cura y el segundo permaneció con el tío del monaguillo largo rato. Cuando el herido se quedó solo parecía más tranquilo. Al entrar Miguel en la alcoba, le dijo con voz apenas perceptible:

– Lleva a la Virgen del Amparo esa imagen que has hecho suya para que me ponga bueno.

Y el niño, apenas oyó esta orden, encargando a una vecina de la casa de al lado que acompañase al herido, cogió la figura que representaba a la Virgen y las demás que había terminado y corrió a la iglesia depositando todo aquello en el altar mayor. Y le

pareció entonces que en el rostro de la Virgen venerada en aquel templo asomaba una expresión dulce y tranquila, y que le dirigía el niño una de sus más divinas sonrisas.

– Ahí tienes toda la cera que era tuya, Madre mía, murmuró, que sirva para la salvación del cuerpo y del alma de mi tío, porque tú y yo sabemos bien que él fue el autor del robo...

Marcelo se curó, hizo y vendió muchos exvotos y con una parte del producto de ellos, pudo ofrecer varias velas a la Virgen del Amparo transformándose por completo después de su enfermedad y llegando a ser un hombre religioso y honrado.

En cuanto a Miguel fue un notable escultor, tallando preciosas imágenes que le dieron justa fama y grandes bienes de fortuna.

A princesa quase brilhante, de Maria Edgeworth

Tradução e apresentação de Davi Silva Gonçalves¹
Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná

Willian dos Santos²
Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná

Maria Edgeworth é considerada uma das mais prolíficas escritoras irlandesas naquilo que concerne a literatura infantil. Ela nasceu em 1768 em Black Bourton, Inglaterra, e faleceu em 1849 na propriedade do seu pai, Edgeworthstown, na Irlanda. A autora é a segunda filha de Richard Edgeworth, o qual teve um total de vinte e dois filhos. Durante a maior parte de sua infância vive com sua mãe, Anna Maria Edgeworth. Quando tinha quatorze anos, Maria quase perde a visão, fato que, naquele momento, a motiva a manter-se por tempo indeterminado sob os cuidados de seu pai, tendo Anna falecido alguns anos antes disso. Maria foi muito conhecida pelas histórias infantis e pelos romances que escreveu sobre a vida irlandesa. Seus primeiros romances chamam-se *Castle Rackrent* (1800) e *Belinda* (1801). Seu conto mais famoso, e que propomos traduzir aqui, chama-se *The Purple Jar*, publicado originalmente em 1796 – portanto em domínio público – numa coleção chamada *The Parent's Assistant*.

Resumidamente, a narrativa contempla o clientelismo infantil, em um momento histórico no qual ele representava uma parcela relativamente pequena daquilo que identificamos nas relações familiares da contemporaneidade. Trata-se da história de Rosamond, uma menina de sete anos que passeia com sua mãe pelas ruas de Londres. Encantada com tudo o que vê nas prateleiras das lojas londrinas, a mãe negocia com ela uma única aquisição para aquele mês. Rosamond fica em dúvida entre uma jarra púrpura ou um novo par de sapatos – o primeiro, por ser bonito, e o segundo por ser necessário, já que seus sapatos estavam furados. Após muita reflexão, Rosamond opta pela jarra; porém se arrepende e admite que, dali em diante, tentaria ser mais responsável acerca de suas escolhas futuras. Nossa proposta de tradução fez parte de uma pesquisa de conclusão de curso, já defendida, que partia da adaptação do conto

¹ Doutor em Letras pela UFSC e professor da Unicentro/ Irati. E-mail: gdavi1210@gmail.com.

² Acadêmico em Letras Inglês na UNICENTRO/Irati. E-mail: williandossantos1993@hotmail.com.

para o público infanto-juvenil brasileiro com o objetivo de estabelecer um paralelo entre a crítica literária marxista, a literatura infanto-juvenil e os estudos da tradução. Para este fim, enfocamos principalmente na dialética do valor de uso e valor de troca – aspecto que demonstra ser crucial para o desenvolvimento da narrativa.

Apesar de ter sido escrito há mais de duzentos anos, essa narrativa não havia sido traduzida para o português brasileiro até o ano de 2019. “A jarra púrpura”, conforme tradução proposta por Cristiane Bezerra do Nascimento e Natália Elisa Lorensetti Pastore foi publicada no volume 9 (n. 2) da revista *Qorpus* exatamente no período em que nosso projeto também vinha sendo colocado em prática. Após acessarmos essa edição da revista, pudemos perceber que essa coincidência não invalidaria o nosso interesse em também publicar a nossa versão do conto. Primeiramente, segundo as tradutoras supracitadas, “o projeto tradutório levou em consideração como público alvo pretendido, estudantes de graduação da área de Letras que buscam conhecer mais sobre a literatura da Irlanda escrita por mulheres” (NASCIMENTO; PASTORE, 2019, p. 45). Nossa tradução, por outro lado, fez parte de uma pesquisa de conclusão de curso a qual teve sua gênese durante a disciplina de literatura infanto-juvenil em língua inglesa, ministrada em 2018. Como avaliação parcial da disciplina, os alunos deveriam propor traduções de contos infanto-juvenis buscando contemplar leitores brasileiros da mesma faixa etária: ou seja, algo que destoava um pouco da proposta já encabeçada pelas tradutoras – as quais visam um público mais especializado e objetivam trazer um pouco mais do contexto irlandês em seu projeto. Ainda que reconheçamos a relevância do contexto de partida, não foi ele que buscamos privilegiar em nossa tradução – muito pelo contrário.

Ademais, Cristiane e Natália também argumentam que “levando em conta as características da época em que o conto foi escrito, optamos por um registro de linguagem que pode remeter o leitor a língua portuguesa falada no século XVIII” (2019, p. 45). Isto é, não só o espaço irlandês parece ter sido privilegiado pela tradução de Cristiane e Natália, como também a lacuna temporal que separa os leitores brasileiros dos leitores “originais” de Edgeworth. Novamente, nosso projeto caminha em uma direção consideravelmente distinta, adaptando a linguagem, as referências e até mesmo alterando elementos significativos do texto original – inclusive o próprio elemento central: a jarra púrpura. Tendo lido o texto traduzido por Cristiane e Natália, podemos constatar que, de fato, existe “muito mais” da estrutura do texto de partida na proposta delas do que podemos encontrar na nossa, para a qual o efeito representou papel

significativamente mais central. Assim, percebemos o quanto é interessante evidenciar como um mesmo texto pode ser traduzido de maneiras as mais variadas, e conforme concepções de tradução também muito diferentes. Enquanto simplificamos a linguagem e recriamos a história de Rosamond (a nossa Elisa) com desprendimento, apenas no intuito de trazê-la para o público infanto-juvenil brasileiro da contemporaneidade (com o impacto por nós desejado), reconhecemos a importância do projeto encabeçado pelas tradutoras que nos antecedem. Nisso, defendemos a inexistência de uma maneira ideal de se traduzir – o que existem são possibilidades, e, nesse caso específico, vimos que podemos seguir muitas possibilidades diferentes, sem que nenhuma delas seja invalidada no processo. Portanto, desejamos a todos uma boa leitura e esperamos não só que ambas as traduções cumpram os seus objetivos, mas também, quem sabe, que futuramente algum pesquisador se interesse em levar adiante uma análise comparativa entre as duas propostas.

A princesa quase brilhante

Elisa, uma menina de dez anos de idade, caminhava com a mãe pelas ruas de São Paulo. Enquanto passeavam, ela olhou para as vitrines de várias lojas e viu uma grande variedade de coisas diferentes, das quais ela não sabia pra que serviam, nem os nomes. Ela queria parar para olhá-los; mas havia um grande número de pessoas nas ruas e muita agitação de camelôs com seus carrinhos e pessoas estranhas, e ela teve medo de se perder ao soltar a mão de sua mãe.

“Oh! mãe, eu ficaria muito feliz”, disse Elisa, ao passar por uma loja de brinquedos, “se eu tivesse todas essas coisas bonitas!”

“O que? Tudo? Você deseja todas essas coisas, Elisa?”

“Sim, mãe, todas.”

Enquanto ela falava, elas chegaram a uma loja de acessórios de roupas; nas janelas estavam dependuradas fitas, rendas e enfeites de flores artificiais.

“Olha só! mãe, que lindas rosas! Você não vai comprar nenhuma?”

“Não, filha,” Disse a mãe.

“Por quê?”

“Porque eu não as quero, minha querida.”

Elas foram um pouco mais longe e chegaram à outra loja, que chamou a atenção de Elisa. Era uma joalheria; e havia muitos enfeites bonitos guardados em gavetas atrás do vidro.

“Mãe, você poderia comprar alguns desses?”

“Qual deles, Elisa?”

“Qual? Eu não sei qual; mas qualquer um deles, porque são todos bonitos.”

“Sim, eles são todos bonitos; mas qual a utilidade deles para mim?”

“Eu não sei! Só para comprá-los! Ah, eu tenho certeza que você poderia encontrar algum uso, se você os comprasse primeiro.”

“Mas eu preferiria descobrir para que eu iria ocupá-los primeiro.”

Elisa lamentou muito que a mãe não quisesse nada. No entanto, chegaram a uma loja que parecia muito mais bonita que as outras. Era a loja das princesas.

“Oh mãe! Oh!” exclamou a menina, puxando a mão de sua mãe. “Veja! Veja! Quanta coisa rosa, roxa, brilhante! Olha só, mamãe, aquelas luminárias com o formato de princesas! Que lindas! Você não vai comprar algum desses?”

Ainda assim sua mãe respondeu como antes: “Que utilidade elas teriam para mim, Elisa?”

“Você pode iluminar o quarto, ter sempre uma princesa brilhando pra olhar, olha como elas são bonitas! Eu gostaria de ter uma dessas.”

“Você já tem um abajur no seu quarto”, disse a mãe de Elisa.

“Mas não é a mesma coisa! Além de iluminar a princesa é tipo um brinquedo, dá pra gente se distrair um pouco, ficar olhando pra ela, mamãe, você sabe.”

“Talvez se você fosse vê-las mais perto, se você fosse examiná-las, você ficaria desapontada.”

“Não mesmo; Tenho certeza que não ficaria. Eu gostaria muito de ter um.”

Elisa manteve a cabeça virada e os olhos arregalados, olhando as princesas que brilhavam em um canto da loja, até que a luz incomodou demais os seus olhos e ela teve que piscar.

“Então, mãe”, disse ela, depois de uma pausa, “talvez você não tenha dinheiro”.

“Sim, eu tenho.”

“Puxa vida! Se eu tivesse dinheiro, compraria aquela princesa que é só o rosto, aquela que está fazendo uma pose, aquela que fica rosa quando acende, aquela que fica roxa e...” Elisa foi obrigada a fazer uma pausa no meio do discurso.

“Mãe, você pararia por um minuto só? Eu estou com uma pedra no meu tênis; isso me dói muito.”

“Como é que tem uma pedra no seu tênis?”

“Por causa desse grande rasgo, mãe – a pedra entrou por aqui: meus tênis estão bem gastos; Eu gostaria que você fosse boazinha e me desse outro par novo.”

“Não, Elisa, Eu não tenho dinheiro suficiente para comprar tênis, princesas, flores, brinquedos, eletrônicos, e todas essas coisas inúteis que você deseja ter.”

Elisa achou que era uma pena. Mas agora o pé dela, que havia sido ferido pela pedra, começou a lhe causar tanta dor que ela foi obrigada a ficar pulando enquanto caminhava, e não conseguia pensar em mais nada. Eles, então, chegaram a uma loja de calçados logo em seguida.

“Lá! lá! mamãe, tem alguns tênis lá – há pequenos tênis que me serviriam; e você sabe que os tênis seriam realmente úteis para mim.”

“Sim, eles seriam Elisa. Então entre.”

Ela seguiu sua mãe ao entrarem na loja.

O Senhor Carlos, o vendedor, tinha muitos clientes e sua loja estava lotada, então eles foram obrigados a esperar.

“Bem, Elisa”, disse a mãe, “você não acha esta loja tão bonita quanto as outras?”

“Não, não mesmo; é feia e escura, e não há nada além de calçados por todo lado; e além disso, há um cheiro muito desagradável.”

“Esse cheiro é o cheiro de couro novo, filha.”

“É mesmo? Oh!” - disse Elisa, olhando em volta – “há um par de tênis pequeno; eles vão me servir, tenho certeza”.

“Talvez eles sirvam, mas você não pode ter certeza até que você os tenha experimentado. Os tênis são iguais a princesa, Elisa, se você não os examiná-los bem, você não saberá se realmente serão do seu gosto”.

“Mãe, eu não sei muito sobre os tênis, mas, tenho certeza que eu gostei mais da luminária princesa.”

“Bem, o que você preferiria ter, aquela luminária ou um par de tênis? Eu vou comprar apenas um deles para você, então pense bem.”

“Obrigada mãezinha – mas você poderia comprar as duas coisas?”

“Não, não os dois, só um.”

“Então eu quero a princesa, aquela cor-de-rosa”

“Mas digo que não lhe darei outro par de tênis este mês. Entendeu?”

“Este mês! Isso é tempo demais. Você não pode imaginar como esse tênis me machuca. Eu acredito que é melhor eu ter os tênis novos. Mas, aquela princesa... Bem, pensando melhor, mamãe, esses tênis não estão muito, muito ruins; Acho que posso usá-los um pouco mais; e o mês terminará em breve: posso fazê-los durar até o final do mês, não posso? Você não acha, mãe?”

“Não, Elisa, eu quero que você pense sozinha: você terá tempo suficiente para pensar sobre isso enquanto eu falo com o Senhor Carlos sobre minhas botas.”

O Senhor Carlos estava na hora do descanso; e enquanto a mãe falava com ele, Elisa ficou em profunda meditação, com um tênis vestido no pé e o outro, o estragado, na mão.

“Bem, minha querida, você já se decidiu?”

“Mamãe! Sim, eu acho. Pois, eu gostaria da luminária princesa; isto é, se você não achar que sou boba.”

“Então Elisa, quanto a isso, não posso prometer a você. Mas quando você ter que se decidir sozinha, você deverá escolher o que lhe fará mais feliz; e isso não significa que eu ache você boba”.

“Então, mamãe, se é assim, eu tenho certeza que a luminária princesa brilhante me deixará mais feliz”, disse ela, colocando o tênis velho novamente; “Então eu escolho a princesa mesmo.”

“Muito bem, você o terá: amarre seu tênis e vamos para casa.”

Elisa amarrou o tênis e correu atrás da sua mãe: não demorou muito para que o tênis escorregasse do calcanhar, e muitas vezes era obrigada a parar, tirar as pedras de dentro do tênis e também por diversas vezes era obrigada a pular com dor no pé; mas ainda prevaleciam os pensamentos dela sobre a princesa brilhante, e ela persistiu em sua escolha.

Quando chegaram em casa, Elisa sentiu sua alegria redobrar, ao ouvir de sua mãe pedindo para que o tio da menina, voltasse a tal loja e comprasse a luminária de princesa que a menina tanto queria. Assim que seu tio saiu, Elisa correu até o quarto para buscar o seu velho abajur e dar um novo destino a ele, colocando-o no quarto de visitas da casa.

“Eu não sei se esse abajur fica bem aí, Elisa”, disse a mãe para a menina.

“Fica sim, mamãe, e vai ser bom pra quando alguém que vier aqui quiser ler alguma coisa, pode ter certeza; afinal, eu precisava dar um jeito de tirar ele do quarto senão não tem sentido ligar a luminária princesa, que vai ficar com seu brilho todo

ofuscado. Agora ela vai poder iluminar o meu quarto e ele vai ficar completamente cor-de-rosa! Não vai, mamãe?”

“Eu espero que sim, minha querida.”

O tio demorou a retornar para a casa, mais do que Elisa esperava; mas finalmente chegou e trouxe consigo a luminária tão desejada. No momento em que ela foi entregue a menina, Elisa reagiu com muita alegria.

“Eu posso acendê-la agora, mamãe?”

“Sim, minha querida, claro que pode!”

Elisa tirou a luminária da caixa e levou para o seu quarto. Então teve a ideia de fechar as cortinas, para ficar no escuro, e acender a luminária para ver todas as paredes e o teto se tornarem completamente cor-de-rosa com o brilho da princesa. Imaginem seu espanto quando, ao apagar as luzes, ela percebeu que a iluminação era quase nenhuma. A única coisa que ficou rosa e brilhante foi a própria luminária, mas Elisa não conseguia enxergar quase nada além dela. Com muito trabalho, e tropeçando nos restos da embalagem da luminária, ela correu para acender a luz, e quando o fez pode perceber que o brilho da luminária era muito mais fraco do que ela imaginava.

“Oh, querida mãe!”, Exclamou ela, assim que saiu do quarto, “essa princesa é uma enganação!” ela gritou, “o brilho dela nem se compara ao do meu antigo abajur... não dá pra enxergar praticamente nada quando está escuro e eu acendo ela, as paredes não ficaram cor-de-rosa e...” Elisa começou a chorar “o que pode ser mamãe? Eu não entendi o que aconteceu.”

A mãe de Elisa explicou: “Na loja de princesas havia muita iluminação, Elisa, e, além de todas as luminárias estarem acesas, tudo era pintado de rosa, roxo e outras cores. Tudo estava brilhando, não era a sua luminária que estava fazendo aquilo.”

“Mas o que devo fazer com isso agora, mamãe?”

“Isso eu não posso dizer.”

“Mas não será útil para mim.”

“Eu não posso te ajudar com isso Elisa.”

“Mas preciso que ela seja mais brilhante...”

“Tente o que você quiser, minha querida.”

“E se a gente for na maior loja de construção do mundo e você comprar a lâmpada mais potente que existe? Você faria isso, mamãe?”

“Isso é mais do que eu prometi a você, minha querida.”

Elisa se deu conta de que a luminária era completamente inútil. Ela já tinha um abajur que iluminava muito bem o quarto quando as luzes estavam apagadas, e aquela princesa brilhante não tinha nada de brilhante. Sua cor bonita mal se podia ver, e ela assim apagada em cima da estante não parecia ter graça nenhuma.

A pequena Elisa começou a chorar ainda mais.

“Por que você está chorando, minha querida?”, Perguntou a mãe.

“Isso não serve mais para nada. Tenho certeza de que, se soubesse que não seria feliz com ela, não o teria desejado tanto.

“Mas eu não lhe disse que você deveria ter pensado melhor sobre suas escolhas e necessidades antes de desejá-lo tanto e que, talvez, você ficaria desapontada?”

“E então eu estou realmente desapontada. Eu gostaria de ter acreditado em você antes. Agora eu preferia ter os tênis, pois não poderei andar por todo este mês com aquele tênis velho: até mesmo andar dentro de casa dessa maneira me machuca muito. Mamãe, eu vou te devolver a luminária, espero que você esteja disposta a aceitar trocá-la pelo tênis.”

“Não, Elisa, essas são as consequências de sua própria escolha, pois, você que a quis; e agora a melhor coisa que você pode fazer é aceitar isso com bom humor, sem chorar.”

“Vou aceitar, mas não gostei da escolha que fiz, mamãe” – disse Elisa, enxugando os olhos. Com tristeza, ela trouxe de volta para o seu quarto seu antigo abajur, e colocou a princesa, praticamente intocada, no quarto de visitas para ser esquecida.

Mas a decepção de Elisa não terminou aqui: muitas foram as dificuldades e aflições em que sua escolha imprudente a trouxe antes do final do mês. Todos os dias seus tênis iam ficando cada vez pior, até que finalmente ela não conseguia mais correr, dançar, pular nem mesmo andar neles. Toda vez que Elisa era chamada para sair, ela tinha que lidar com aqueles tênis velhos e estragados, o que a incomodava bastante. Sempre que a mãe saía para passear, não podia levar Elisa com ela, porque Elisa não tinha solas nos tênis; e finalmente, no último dia do mês, o pai dela propôs levar ela e seu irmão para um parque local que ela desejava há muito tempo ir. Ela estava muito feliz; mas, quando estava completamente pronta, vestia o chapéu e descia apressadamente as escadas até o irmão e o pai, que esperavam na porta do corredor por ela, o tênis saiu de seu pé; ela o colocou novamente com muita pressa; mas, enquanto atravessava o corredor, o pai virou-se para ela e disse: “Por que você está andando desse

jeito, menina? Ninguém deve andar desse jeito desleixado comigo.” Seu pai continuou “Ora, Elisa” - disse ele, olhando para os tênis dela com desgosto -, “achei que você já estivesse arrumada. Deve ficar em casa, eu não posso te levar comigo.”

Elisa ficou vermelha e triste. “Oh, mamãe”, disse ela, enquanto tirava o chapéu, “como eu gostaria de ter escolhido os tênis! Eles teriam sido muito mais úteis para mim do que aquela princesa: no entanto, prometo que eu serei mais esperta da próxima vez.”

The purple jar

Rosamond, a little girl of about seven years old, was walking with her mother in the streets of London. As she passed along, she looked in at the windows of several shops, and she saw a great variety of different sorts of things, of which she did not know the use, or even the names. She wished to stop to look at them; but there was a great number of people in the streets, and a great many carts and carriages and wheelbarrows, and she was afraid to let go her mother’s hand.

“Oh! mother, how happy I should be,” said she, as she passed a toy-shop, “if I had all these pretty things!”

“What, all! Do you wish for them all, Rosamond?”

“Yes, mamma, all.”

As she spoke, they came to a milliner’s shop; the windows were hung with ribbons, and lace, and festoons of artificial flowers.

“Oh! mamma, what beautiful roses! Won’t you buy some of them?”

“No, my dear.”

“Why?”

“Because I don’t want them, my dear.”

They went a little farther, and they came to another shop, which caught Rosamond’s eye. It was a jeweler’s shop; and there were a great many pretty baubles, ranged in drawers behind glass.

“Mamma, you’ll buy some of these?”

“Which of them, Rosamond?”

“Which? I don’t know which; but any of them, for they are all pretty.”

“Yes, they are all pretty; but of what use would they be to me?”

“Use! Oh, I’m sure you could find some use or other, if you would only buy them first.”

“But I would rather find out the use first.”

Rosamond was very sorry that her mother wanted nothing. Presently, however, they came to a shop, which appeared to her far more beautiful than the rest. It was a chemist’s shop; but she did not know that.

“Oh, mother! oh!” cried she, pulling her mother’s hand. “Look! Look! Blue, green, red, yellow, and purple! Oh, mamma, what beautiful things! Won’t you buy some of these?”

Still her mother answered as before, “What use would they be to me, Rosamond?”

“You might put flowers in them, mamma, and they would look so pretty on the chimney-piece. I wish I had one of them.”

“You have a flower-vase,” said her mother; “and that is not for flowers.”

“But I could use it for a flower-vase, mamma, you know.”

“Perhaps if you were to see it nearer, if you were to examine it, you might be disappointed.”

“No, indeed; I’m sure I should not. I should like it exceedingly.”

Rosamond kept her head turned to look at the purple vase till she could see it no longer.

“Then, mother,” said she, after a pause, “perhaps you have no money.”

“Yes, I have.”

“Dear me! if I had money, I would buy roses, and boxes, and purple flower-pots, and everything.” Rosamond was obliged to pause in the midst of her speech.

“Oh, mamma, would you stop a minute for me? I have got a stone in my shoe; it hurts me very much.”

“How comes there to be a stone in your shoe?”

“Because of this great hole, mamma – it comes in there: my shoes are quite worn out; I wish you’d be so very good as to give me another pair.”

“Nay, Rosamond, but I have not money enough to buy shoes, and flower-pots, and boxes, and everything.”

Rosamond thought that was a great pity. But now her foot, which had been hurt by the stone, began to give her so much pain that she was obliged to hop every other

step, and she could think of nothing else. They came to a shoemaker's shop soon afterwards.

“There! there! mamma, there are shoes – there are little shoes that would just fit me; and you know shoes would be really of use to me.”

“Yes, so they would, Rosamond. Come in.”

She followed her mother into the shop.

Mr. Sole, the shoemaker, had a great many customers, and his shop was full, so they were obliged to wait.

“Well, Rosamond,” said her mother, “you don't think this shop so pretty as the rest?”

“No, not nearly; it's black and dark, and there are nothing but shoes all round; and besides, there's a very disagreeable smell.”

“That smell is the smell of new leather.”

“Is it? Oh!” said Rosamond, looking round, “there is a pair of little shoes; they'll just fit me, I'm sure.”

“Perhaps they might, but you cannot be sure till you have tried them on, any more than you can be quite sure that you should like the purple vase exceedingly, till you have examined it more attentively.”

“Why, I don't know about the shoes, certainly, till I've tried; but, mamma, I'm quite sure I should like the flower-pot.”

“Well, which would you rather have, that jar, or a pair of shoes? I will buy either for you.”

“Dear mamma, thank you – but if you could buy both?”

“No, not both.”

“Then the jar, if you please.”

“But I should tell you that I shall not give you another pair of shoes this month.”

“This month! That's a very long time indeed. You can't think how these hurt me. I believe I'd better have the new shoes – but yet, that purple flower-pot – Oh, indeed, mamma, these shoes are not so very, very bad; I think I might wear them a little longer; and the month will soon be over: I can make them last to the end of the month, can't I? Don't you think so, mamma?”

“Nay, my dear, I want you to think for yourself: you will have time enough to consider about it whilst I speak to Mr. Sole about my boots.”

Mr. Sole was by this time at leisure; and whilst her mother was speaking to him, Rosamond stood in profound meditation, with one shoe on, and the other in her hand.

“Well, my dear, have you decided?”

“Mamma! – Yes – I believe. If you please – I should like the flower-pot; that is, if you won’t think me very silly, mamma.”

“Why, as to that, I can’t promise you, Rosamond; but when you are to judge for yourself, you should choose what will make you the happiest; and then it would not signify who thought you silly.”

“Then, mamma, if that’s all, I’m sure the flower-pot would make me the happiest,” said she, putting on her old shoe again; “so I choose the flower-pot.”

“Very well, you shall have it: clasp your shoe and come home.”

Rosamond clasped her shoe, and ran after her mother: it was not long before the shoe came down at the heel, and many times was she obliged to stop, to take the stones out of her shoe, and often was she obliged to hop with pain; but still the thoughts of the purple flower-pot prevailed, and she persisted in her choice.

When they came to the shop with the large window, Rosamond felt her joy redouble, upon hearing her mother desire the servant, who was with them, to buy the purple jar, and bring it home. He had other commissions, so he did not return with them. Rosamond, as soon as she got in, ran to gather all her own flowers, which she had in a corner of her mother’s garden.

“I’m afraid they’ll be dead before the flower-pot comes, Rosamond,” said her mother to her, when she was coming in with the flowers in her lap.

“No, indeed, mamma, it will come home very soon, I dare say; and shan’t I be very happy putting them into the purple flower-pot?”

“I hope so, my dear.”

The servant was much longer returning home than Rosamond had expected; but at length he came, and brought with him the long-wished-for jar. The moment it was set down upon the table, Rosamond ran up with an exclamation of joy.

“I may have it now, mamma?”

“Yes, my dear, it is yours.”

Rosamond poured the flowers from her lap upon the carpet, and seized the purple flower-pot. “Oh, dear mother!” cried she, as soon as she had taken off the top, “but there’s something dark in it —it smells very disagreeable: what is in it? I didn’t want this black stuff.”

“Nor I neither, my dear.”

“But what shall I do with it, mamma?”

“That I cannot tell.”

“But it will be of no use to me, mamma.”

“That I can’t help.”

“But I must pour it out, and fill the flower-pot with water.”

“That’s as you please, my dear.”

“Will you lend me a bowl to pour it into, mamma?”

“That was more than I promised you, my dear; but I will lend you a bowl.”

The bowl was produced, and Rosamond proceeded to empty the purple vase. But what was her surprise and disappointment, when it was entirely empty, to find that it was no longer a purple vase! It was a plain white glass jar, which had appeared to have that beautiful color merely from the liquor with which it had been filled.

Little Rosamond burst into tears.

“Why should you cry, my dear?” said her mother; “it will be of as much use to you now as ever for a flower-vase.”

“But it won’t look so pretty on the chimney-piece. I am sure, if I had known that it was not really purple, I should not have wished to have it so much.”

“But didn’t I tell you that you had not examined it, and that perhaps you would be disappointed?”

“And so I am disappointed indeed. I wish I had believed you beforehand. Now I had much rather have the shoes, for I shall not be able to walk all this month: even walking home that little way hurt me exceedingly. Mamma, I’ll give you the flower-pot back again, and that purple stuff and all, if you’ll only give me the shoes.”

“No, Rosamond, you must abide by your own choice; and now the best thing you can possibly do is to bear your disappointment with good-humor.”

“I will bear it as well as I can,” said Rosamond, wiping her eyes, and she began slowly and sorrowfully to fill the vase with flowers.

But Rosamond’s disappointment did not end here: many were the difficulties and distresses into which her imprudent choice brought her before the end of the month. Every day her shoes grew worse and worse, till at last she could neither run, dance, jump, nor walk in them. Whenever Rosamond was called to see anything, she was pulling up her shoes at the heels, and was sure to be too late. Whenever her mother was going out to walk, she could not take Rosamond with her, for Rosamond had no soles to

her shoes; and at length, on the very last day of the month, it happened that her father proposed to take her and her brother to a glass-house which she had long wished to see. She was very happy; but, when she was quite ready, had her hat and gloves on, and was making haste downstairs to her brother and father, who were waiting at the hall door for her, the shoe dropped off; she put it on again in a great hurry; but, as she was going across the hall, her father turned round.

“Why are you walking slipshod? no one must walk slipshod with me. Why, Rosamond,” said he, looking at her shoes with disgust, “I thought that you were always neat. Go, I cannot take you with me.”

Rosamond colored and retired. “Oh, mamma,” said she, as she took off her hat, “how I wish that I had chosen the shoes! they would have been of so much more use to me than that jar: however, I am sure – no, not quite sure – but I hope I shall be wiser another time.”

REFERÊNCIAS

EDGEWORTH, Maria. “The Purple Jar” In: *The long gaze back: an anthology of Irish women writers*. Ed. Sinéad Gleeson. Dublin, Ireland: New Island Books, 2015.

LORENSETTI, Natália Elisa.; NASCIMENTO, Cristiane Bezerra. “A jarra púrpura”. *Revista Qorpus*, v. 9, n. 2, 2019, p. 44-56.

O esqueleto de férias

Leonora Carrington

Tradução e apresentação de Vássia Silveira¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Revisão da tradução por André Luís Leite²
Universidade Federal de Santa Catarina

Nascida em Lancashire, na Inglaterra, Leonora Carrington (1917-2011) viveu quase toda sua vida adulta no México, país no qual se exilou em 1942, em decorrência de eventos relacionados à 2ª Guerra Mundial (1939-1945). Figura emblemática do Surrealismo, o trabalho de Carrington como pintora, escultora e escritora celebra elementos caros ao movimento, como o onírico, o maravilhoso, o inconsciente. Na literatura, o conjunto de sua obra reúne peças de teatro, romances e contos, entre os quais “Le squelette en vacances”.

Publicado pela primeira vez em 1939, “Le squelette en vacances” faz parte, originalmente, de “L’homme qui a perdu son squelette”, texto coletivo publicado nos números 4 e 5 da revista *Plastique* e assinado por um grupo de poetas e pintores do surrealismo francês: Leonora Carrington, Gisèle Prassinos, Hans Arp, Marcel Duchamp, Paul Eluard, Max Ernst, Georges Hugnet e Henri Pastoureau. Escrito por Carrington para o capítulo quatro de “L’homme qui a perdu son squelette”³, “Le squelette en vacances” foi depois traduzido para o inglês (CARRINGTON, 1988) e o espanhol (CARRINGTON, 1992) e integra edições voltadas tanto para o público adulto quanto o infantil (CARRINGTON, 2017)⁴.

De maneira geral, e diferente das traduções para o inglês e espanhol, na tradução para o português do Brasil optei por manter na língua de partida os termos que lembram aos leitores a origem estrangeira do texto. Ao lado desta decisão está também a de dispensar o uso de notas explicativas, bem como a de manter a referência ao Sr. Erable

¹ Jornalista e escritora. Doutoranda e bolsista CAPES no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. Mestra em Estudos da Tradução pelo mesmo programa. E-mail: vassia@uol.com.br.

² Mestrando em Estudos da Tradução – PGET/UFSC. Bacharel em Letras – Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: andreluisleite13@gmail.com.

³ O texto coletivo “L’homme qui a perdu son squelette” foi também publicado, em 2019, pela editora francesa Fata Morgana. A edição, com tiragem de 450 exemplares, reúne ilustrações de Max Ernst.

⁴ Sobre esta edição em particular, ver resenha em: *Qorpus*, v.10, n.1, mar 2020, p. 265-267.

– por considerar que a mesma serve como pista da construção coletiva, nos moldes do cadáver esquisito, na qual se insere “Le squelette en vacances”. Por último, julgo necessário admitir que a tradução para o português não logrou reproduzir o jogo linguístico presente em “confrères, consœurs, cononcles et contantes”. Um luto que, lembrando Ricoeur (2012), de maneira alguma comprometeu minha felicidade de traduzir, visto que: “A felicidade de traduzir é um ganho quando, ligada à perda do absoluto linguístico, ela aceita a distância entre a adequação e a equivalência, a equivalência sem adequação. Nisso está sua felicidade. Admitindo e assumindo a irredutibilidade do par do próprio e do estrangeiro, o tradutor encontra sua recompensa no reconhecimento do estatuto incontornável da dialogicidade do ato de traduzir como o horizonte do desejo de traduzir” (RICOEUR, 2012, p. 29-30).

O esqueleto estava feliz como um louco tirado da camisa de força. Foi uma libertação para ele poder andar sem o fardo da carne. Os mosquitos não o picavam mais. Não precisava mais cortar o cabelo. Não sentia fome, nem sede, nem frio, nem calor. Estava longe do lagarto do amor e de sua burguesia, longe do leite da concubina, longe do ranho da lua. Os cogumelos-tenores que cresciam nos meridianos não o preocupavam mais. Um alemão, professor de química, tentando convertê-lo em delicioso *ersatz*, dinamite, geleia de morango, *choucroute garnie*... etc., espreitou-o por um tempo. O esqueleto soube despistá-lo facilmente derrubando o osso de um jovem zepelim sobre o qual o professor se jogou recitando hinos químicos e cobrindo-o com beijos quentes e levemente incestuosos.

A morada do esqueleto tinha uma cabeça antiga e pés modernos. O teto era o céu, o chão, a terra. Era inteiramente pintada de branco e decorada com bolas de neve nas quais batia um coração. Ele parecia um monumento transparente sonhando com um seio elétrico e mirava sem olhos com um sorriso amável e invisível na fonte inesgotável de silêncio que envolve nossa estrela. O esqueleto não gostava do sinistro, mas para *insinuar* que a vida também tem seus momentos de risco, ele colocou no meio de seu lindo apartamento um dado gigante no qual se sentava de tempos em tempos como um verdadeiro filósofo. Às vezes, esboçava alguns *entrechats-six* ao som de « La danse macabre » de Saint-Saëns. Mas fazia isso com toda a graça, com toda a candura do gênero danças de meia-noite em cemitérios românticos e antiquados que ao vê-lo ninguém poderia pensar em algo desagradável. Satisfeito, ele contemplou a Via Láctea,

o imenso exército de esqueletos que envolve nosso planeta. Ela cintila, faísca, brilha com todas as suas miríades de pequenos esqueletos que dançam, pulam, caem e cumprem seu trabalho. Eles acolhem os mortos dos mil campos de honra, honra de hienas, de víboras, de crocodilos, de morcegos, de piolhos, de sapos, de aranhas, de solitárias, de escorpiões. Dão os primeiros conselhos e guiam seus primeiros passos, porque os mortos ao nascerem são miseráveis no abandono como os recém-nascidos. Os repugnantes e eminentes membros de nossa confraria, irmãs, tios e tias, com perfume de javali e ostras mumificadas no nariz, transformam-se em esqueletos moribundos de beleza aterradora. Você já ouviu o terrível gemido dos mortos nas hecatombes? É o pavoroso desencanto dos mortos recém-nascidos que esperaram e mereceram o sono eterno e que se veem enganados e apanhados em uma eterna engrenagem de dor e tristeza. O povo esqueleto não sabia muito como agir diante de nosso esqueleto. Ele era um esqueleto profissional ou amador?

O esqueleto não estava nem um pouco preocupado com a carne errante do Sr. Erable. Toda manhã, ele se levantava, puro como uma lâmina Gillette. Enfeitava os ossos com ervas finas, escovava os dentes com medula de ancestral e pintava as unhas com vermelho Fatma. À noite, na hora do aperitivo, ele ia ao bistrô da esquina, onde lia regularmente « Le Journal des nécromanciens », publicação favorita do alto escalão de cadáveres. Muitas vezes, divertia-se com jogos de torres de marfim e dândi. Uma vez, fingiu estar com sede e pediu algo para escrever; esvaziou o tinteiro entre as mandíbulas dentro da carcaça: a tinta espirrou e manchou seus lindos ossos brancos. Outra vez, ele entrou em uma loja de bibelôs e comprou um estoque desses artigos divertidos de Paris, fezes naturalistas; colocou algumas em seu urinol durante a noite e o criado ficou sem acreditar quando acordou: dizer que um esqueleto que não come nem bebe tinha necessidades como todo mundo.

Aconteceu que um dia o esqueleto desenhou pequenas avelãs que andavam com mimosas perninhas por montanhas que cuspiam pela boca, olhos, ouvidos, nariz e outras aberturas e orifícios, sapos. O esqueleto se assustou como um esqueleto que encontra em plena luz do dia um esqueleto. Rapidamente, fez crescer na cabeça uma abóbora detetive, que tinha no lado diurno pão de patchouli e no lado noturno ovo de Colombo, e foi, meio aliviado, a uma cartomante.

Le squelette en vacances

Le squelette était joyeux comme un fou à qui on enlève sa camisole de force. C'était pour lui une délivrance de pouvoir se promener sans le fardeau de la chair. Les moustiques ne le piquaient plus. Il n'avait plus besoin de se faire couper les cheveux. Il n'avait ni faim, ni soif, ni froid, ni chaud. Il était loin du lézard de l'amour et de ses bourgeois, loin du lait des concubine, loin de la morve de lune. Les champignons-ténors qui poussaient sur les méridiens, ne le préoccupaient plus. Un allemand, un professeur de chimie, qui se proposait de le convertir en délicieux ersatz, dynamite, confiture de fraises, choucroute garnie..., etc., le guetta pendant un certain temps. Le squelette sut facilement le dépister en laissant tomber l'os d'un jeune zeppelin sur lequel le professeur se rua en récitant des hymnes chimiques et en couvrant l'os de chauds baisers légèrement incestueux.

Le logement du squelette avait une tête antique et des pieds modernes. Le plafond était le ciel, le plancher la terre. Il était entièrement peint en blanc et décoré avec de boules de neige dans lesquelles battaient un cœur. Il ressemblait à un monument transparent qui rêve d'une mamelle électrique et regardait sans yeux avec un sourire gentil et invisible dans l'inépuisable provision de silence qui entoure notre astre. Le squelette n'aimait pas le sinistre, mais pour *suggérer* que la vie a aussi certains instants hasardeux, il avait placé au milieu de son bel appartement un dé géant sur lequel il s'asseyait de temps en temps comme un vrai philosophe. Parfois, il esquissait quelques entrechats-six sur l'aire « La danse macabre » de Saint-Saëns. Mais il le faisait avec une telle grâce, avec une telle candeur dans le genre des danses de minuit sur les cimetières romantiques et démodés que nul en le voyant n'aurait pu penser à quelque chose de désagréable. Satisfait il contemplait la voie lactée, l'immense armée des squelettes qui enveloppe notre planète. Elle scintille, étincelle, brille de toutes ses myriades de petits squelettes qui dansent, sautent, culbutent et font leur besogne. Ils accueillent les morts des mille champs d'honneur, d'honneur des hyènes, de vipères, de crocodiles, de chauves-souris, de poux, de crapauds, d'araignées, de vers solitaires, de scorpions. Ils leur donnent les premiers conseils et guident leurs premiers pas, car les morts à leur naissance sont misérables dans leur abandon comme des nouveau-nés. Nos répugnants et éminents confrères, consœurs, cononcles et contantes, au parfum de sanglier et au nez incrusté d'huîtres momifiées, se transforment en mourant en squelettes d'une beauté terrifiante. Avez-vous entendu l'effroyable gémississement des morts dans

les hécatombes ? C'est le terrible désenchantement des morts nouveau-nés qui ont espéré et bien mérité le sommeil éternel et qui se voient trompés et pris dans un éternel engrenage de douleurs et de tristesses. Le peuple des squelettes ne savait trop quoi faire de notre squelette. Était-il un squelette professionnel ou amateur ?

Le squelette ne s'occupait pas le moins du monde de la chair errante, de M. Erable. Chaque matin, il se levait, pur comme une lame Gillette. Il décorait ses os avec des fines herbes, se brossait les dents avec de la moelle d'aïeul et se vernissait les ongles avec du rouge Fatma. Le soir, à l'apéritif, il se rendait au bistro du coin où il lisait régulièrement « Le Journal des nécromanciens » feuille préférée de la haute volée crémante des cadavres. Souvent, il s'amusa à jouer des tours d'ivoire et de dandy. Une fois, il fit semblant d'avoir soif et commanda de quoi écrire; il vida l'encrier entre ses mâchoires à l'intérieur de sa carcasse: l'encre éclaboussa et tacha ses beaux os blancs. Une autre fois, il pénétra chez un bimbolotier et acheta une provision de ces plaisants articles de Paris, des étrons naturalistes ; il en plaça le soir dans son vase de nuit et le domestique n'en revenait pas au réveil : dire qu'un squelette qui ne mange ni ne boit avait des besoins comme tout le monde.

Il advint qu'un jour le squelette dessina des petites noisettes qui se promenaient sur de mignonnes petites jambes à travers des montagnes qui crachaient par la bouche, les yeux, les oreilles, le nez et autres ouvertures et trous, des grenouilles. Le squelette s'en effraya comme un squelette qui rencontre en plein jour un squelette. Vite, il fit pousser sur sa tête un potiron détective qui avait le côté diurne d'un pain de patchouli et le côté nocturne de l'œuf de Colomb, et s'en alla, à demi rassuré, chez une cartomancienne.

REFERÊNCIAS

CARRINGTON, Leonora. Le squelette en vacances. In: *Plastique: Numbers 1-5 (1937-1939)*. New York: Arno Press, 1969, p. 2-3.

_____. *The Seventh Horse and Other Tales*. Trad. Kathrine Talbot and Anthony Kerrigan. New York: E. P. Dutton, 1988.

_____. *El séptimo caballo y otros cuentos*. Trad. Francisco Torres Oliver. Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1992.

_____. *Historias de ensueño: Leonora Carrington para niños*. Ciudad de México: Secretaria de Cultura/Colección Biblioteca Infantil, 2017.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

O público

Federico García Lorca

Tradução e introdução de Maria Cândida Figueiredo Moura da Silva¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Rafaela Marques Rafael²
Universidade Federal de Santa Catarina

Federico García Lorca nasceu em 05 de junho de 1898 na província de Granada. Faleceu em 18 de agosto de 1936 no auge de sua produção literária. O autor é considerado um dos maiores expoentes da poesia e dramaturgia do século XX. Em suas obras ele retrata sua aversão à burguesia, às tragédias cotidianas e à homossexualidade. Na peça *O público* (1970), García Lorca pôs em prática um teatro experimental surrealista repleto de momentos de ambiguidade e alucinação. A obra, que foi escrita nos anos 30, apenas foi publicada mais meio século depois. Ela retrata conflitos internos, a hipocrisia da sociedade além de fazer alusões à obra de Shakespeare, *Romeu e Julieta*.

Drama em cinco cenas

Personagens

(Por ordem de aparição)

DIRETOR
CRIADO
PRIMEIRO CAVALO BRANCO
SEGUNDO CAVALO BRANCO
TERCEIRO CAVALO BRANCO
QUARTO CAVALO BRANCO
PRIMEIRO HOMEM
SEGUNDO HOMEM
TERCEIRO HOMEM
ARLEQUIM DIRETOR
MULHER DE PIJAMA
ELENA

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC), bolsista Capes Excelência. E-mail: maria.fms@hotmail.com.

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC), bolsista Capes Excelência. E-mail: rafaelamarquesra@gmail.com.

FIGURA DE GUIZOS
FIGURA DE PÂMPANOS
CRIANÇA
IMPERADOR
CENTURIÃO
JULIETA
CAVALO PRETO
A FANTASIA DE ARLEQUIM
A FANTASIA DE BAILARINA
PASTOR BOBO
NU VERMELHO
ENFERMEIRO
PRIMEIRO ESTUDANTE
SEGUNDO ESTUDANTE
TERCEIRO ESTUDANTE
QUARTO ESTUDANTE
QUINTO ESTUDANTE
PRIMEIRA DAMA
SEGUNDA DAMA
TERCEIRA DAMA
QUARTA DAMA
RAPAZ
PRIMEIRO LADRÃO
SEGUNDO LADRÃO
ASSISTENTE DE PALCO
ILUSIONISTA
SENHORA

Primeira Cena

Quarto do Diretor.

O Diretor sentado, veste um fraque. A decoração é azul. Há uma grande mão impressa na parede. As janelas são radiográficas.

CRIADO: Senhor.

DIRETOR: Que foi?

CRIADO: O público chegou.

DIRETOR: Peça para entrar.

(Entram quatro Cavalos Brancos.)

DIRETOR: O que desejam? *(Os Cavalos tocam seus trompetes.)* Isto seria se eu fosse um homem com capacidade para o suspiro. Meu teatro será sempre ao ar livre! Mas eu perdi toda minha fortuna. Se não, não envenenaria o ar livre. Uma seringa que tire a casca da ferida já resolve. Fora daqui! Fora da minha casa, cavalos! Já inventaram a cama para dormir com os cavalos. *(Chorando.)* Meus cavalinhos.

OS CAVALOS: *(Chorando.)* Por trezentas pesetas. Por duzentas pesetas, por um prato de sopa, por um vidro de perfume vazio. Por sua saliva, por um pedaço de suas unhas.

DIRETOR: Fora, fora, fora! *(Toca uma campainha.)*

OS CAVALOS: Por nada! Cheiravam seus pés quando tínhamos 3 anos. Esperávamos na latrina, esperávamos atrás das portas e em seguida enchíamos sua cama de lágrimas.
(Entra o Criado.)

DIRETOR: Dê-me um chicote!

OS CAVALOS: Seus sapatos estavam cozidos de suor, mas sabíamos que tinha a mesma relação com as maçãs podres na grama.

DIRETOR: *(Ao Criado.)* Abra as portas!

OS CAVALOS: Não, não, não! Abominável! Você está coberto de penugem e come a cal dos muros que não é sua.

CRIADO: Não abro a porta. Não quero ir ao teatro.

DIRETOR: *(Batendo no Criado.)* Abra!

(Os Cavalos pegam trompetes dourados e compridos e dançam lentamente ao som de seu canto.)

PRIMEIRO E SEGUNDO CAVALOS: *(Furiosos.)* Abominável.

TERCEIRO E QUARTO CAVALOS: Velnámiboa.

PRIMEIRO E SEGUNDO CAVALOS: *(Furiosos.)* Abominável.

OS CAVALOS: Velnámiboa.

(O Criado abre a porta.)

DIRETOR: Teatro ao ar livre! Fora! Vamos! Teatro ao ar livre. Fora daqui! *(Saem os Cavalos. Ao Criado.)* Continua. *(Senta-se atrás da mesa.)*

CRIADO: Senhor.

DIRETOR: Que foi?

CRIADO: O público!

DIRETOR: Peça para entrar.

(O Diretor muda sua peruca loira para uma morena. Entram três Homens vestidos de fraque exatamente iguais. Eles têm barbas escuras.)

PRIMEIRO HOMEM: Senhor Diretor de teatro ao ar livre?

DIRETOR: A seu serviço.

PRIMEIRO HOMEM: Vimos lhe parabenizar por sua última obra.

DIRETOR: Obrigado.

TERCEIRO HOMEM: Originalíssima.

PRIMEIRO HOMEM: Muito bom título! *Romeu e Julieta*.

DIRETOR: Um homem e uma mulher que se apaixonam.

PRIMEIRO HOMEM: Romeu pode ser um pássaro e Julieta pode ser uma pedra. Romeu pode ser um grão de sal e Julieta pode ser um mapa.

DIRETOR: Mas nunca deixarão de ser Romeu e Julieta.

PRIMEIRO HOMEM: E apaixonados. O senhor acredita que eles estavam apaixonados?

DIRETOR: Homem...não estou dentro...

PRIMEIRO HOMEM: Chega! Chega! O senhor mesmo se entrega.

SEGUNDO HOMEM: (*Ao Primeiro Homem.*) Aja com prudência. Você é culpado. Para que você vai na porta dos teatros? Você pode contatar uma floresta e é fácil que ela abra o ruído de sua seiva para os seus ouvidos. Mas um teatro!

PRIMEIRO HOMEM: São os teatros que você tem que contatar, são os teatros, para...

TERCEIRO HOMEM: Para que saibam a verdade das sepulturas.

SEGUNDO HOMEM: Sepulturas com holofotes a gás, e anúncios, e extensas filas de poltronas.

DIRETOR: Cavalheiros...

PRIMEIRO HOMEM: Sim, sim. Diretor de teatro ao ar livre, autor de *Romeu e Julieta*.

SEGUNDO HOMEM: Como o Romeu urinava, senhor Diretor? Não é bonito ver Romeu urinando? Quantas vezes ele fingiu se jogar da torre para ser aprisionado na comédia do seu sofrimento? O que acontecia, senhor Diretor, quando não acontecia? E a sepultura? Por que, no final, o senhor não desceu as escadas da sepultura? O senhor pode ver o anjo que levava o sexo do Romeu, enquanto deixava o outro, o seu, que lhe pertencia. E se eu disser que o personagem principal de tudo foi uma flor venenosa, o que o senhor pensaria? Responda.

DIRETOR: Senhores, não é esse o problema.

PRIMEIRO HOMEM: (*Interrompendo.*) Não há outro. Teremos necessidade de enterrar o teatro pela covardia de todos, e terei que me dar um tiro.

SEGUNDO HOMEM: Gonzalo!

PRIMEIRO HOMEM: (*Lentamente.*) Terei que me dar um tiro para inaugurar o verdadeiro teatro, o teatro sob a arena.

DIRETOR: Gonzalo...

PRIMEIRO HOMEM: Como? ... *(Pausa.)*

DIRETOR: *(Reagindo.)* Mas não posso. Ruiria tudo. Seria deixar cego meus olhos e, depois, o que fazer com o público? O que faço com o público se joga os parapeitos na ponte? A máscara viria me devorar. Eu vi uma vez um homem ser devorado pela máscara. Os jovens mais fortes da cidade, com espadas ensanguentadas afundavam em seu traseiro grandes bolas de jornais abandonados, e na América, uma vez, um jovem rapaz foi enforcado pela máscara, pendurado em seus próprios intestinos.

PRIMEIRO HOMEM: Magnífico!

SEGUNDO HOMEM: Por que o senhor não disse isso no teatro?

TERCEIRO HOMEM: Isso é o princípio de um argumento?

DIRETOR: Em todo caso um final.

TERCEIRO HOMEM: Um final ocasionado pelo medo.

DIRETOR: Está certo, senhor. Não suponho que o senhor seja capaz de tirar a máscara em cena.

PRIMEIRO HOMEM: Por que não?

DIRETOR: E a moral? E o estômago dos espectadores?

PRIMEIRO HOMEM: Há pessoas que vomitam quando ficam vermelhas como um camarão e outras que ficam pálidas se escutam pronunciar com a devida atenção a palavra câncer; mas o senhor sabe que contra isso existe o latão, o gesso, e a adorável mica e, em último caso, a cartolina, que estão ao alcance de todas as fortunas como meios expressivos. *(Levanta-se.)* Mas o que o senhor quer é enganar-nos. Enganar-nos para que tudo siga igual e não seja impossível ajudar os mortos. O senhor é culpado das moscas terem caído em quatro mil laranjadas que eu tinha feito. E outra vez tenho que começar a quebrar as raízes.

DIRETOR: *(Levantando-se.)* Eu não discuto, senhor. Mas, o que você quer de mim? O senhor tem uma obra nova?

PRIMEIRO HOMEM: Tem obra mais nova para o senhor que nós com nossas barbas... e o senhor?

DIRETOR: E eu...?

PRIMEIRO HOMEM: Sim... o senhor.

SEGUNDO HOMEM: Gonzalo!

PRIMEIRO HOMEM: *(Olhando para o Diretor.)* Eu o reconheço ainda e acho que o estou vendo naquela manhã que ele prendeu uma lebre, que era um prodígio de velocidade, em uma pequena pasta de livros. E outra vez, que colocou duas rosas nas

orelhas no primeiro dia que descobriu o penteado repartido ao meio. E você, me reconhece?

DIRETOR: Não é este o argumento. Santo Deus! (*Gritando.*) Elena, Elena.

(*Corre na porta.*)

PRIMEIRO HOMEM: Mas hei de levá-lo ao cenário, queira ou não queira. Você tem me feito sofrer demasiado. Rápido! O biombo! O biombo! (*O Terceiro Homem pega um biombo e o coloca no meio da cena.*)

DIRETOR: (*Chorando.*) O público há de me ver. Meu teatro ruirá. Eu tinha feito os melhores dramas da temporada, mas agora!...

(*Soam os trompetes dos Cavalos. O Primeiro Homem se dirige ao fundo e abre a porta.*)

PRIMEIRO HOMEM: Entre, conosco. Vocês têm lugar no drama. Todo o mundo. (*Ao Diretor.*) E o senhor, passe por trás do biombo.

(*O Segundo e o Terceiro Homens empurram o Diretor. Este passa pelo biombo e aparece na outra esquina um Rapaz vestido de cetim branco com uma gola Branca no pescoço. Deve ser uma atriz. Carrega um pequeno violão preto.*)

PRIMEIRO HOMEM: Enrique! Enrique! (*Cobre o rosto com as mãos.*)

SEGUNDO HOMEM: Não me faça passar pelo biombo. Deixe-me tranquilo. Gonzalo!

DIRETOR: (*Frio e apertando as cordas.*) Gonzalo, hei de cuspir muito em você. Quero cuspir em você e cortar seu fraque com umas tesourinhas. Me dê tecido e agulha. Quero bordar. Não gosto de tatuagens, mas quero bordá-lo sobre tecidos.

TERCEIRO HOMEM: (*Aos Cavalos.*) Sentem-se onde quiserem.

PRIMEIRO HOMEM: (*Chorando.*) Enrique! Enrique!

DIRETOR: Vou bordá-lo sobre a carne e adorarei vê-lo dormir no telhado. Quanto dinheiro você tem no bolso? Queime! (*O Primeiro Homem acende um fósforo e queima as notas.*) Nunca vejo bem como desaparecem os desenhos na chama. Você não tem mais dinheiro? Como você é pobre, Gonzalo! E meu lápis para os lábios? Não tem carmin? É uma chateação.

SEGUNDO HOMEM: (*Tímido.*) Eu tenho. (*Tira o lápis de debaixo da barba e o oferece.*)

DIRETOR: Obrigado... mas...você também está aqui? Para o biombo! Você também para o biombo. E você ainda o aguenta, Gonzalo?

(O Diretor empurra bruscamente o Segundo Homem, e aparece no outro extremo do biombo uma Mulher Vestida com calça de pijama preto e com uma coroa de papoulas na cabeça. Traz na mão uns lornhões cobertos por um bigode loiro que colocará na boca em alguns momentos do drama.)

SEGUNDO HOMEM: *(Secamente.)* Dê-me o lápis.

DIRETOR: Ha, ha, ha! Ó Maximiliana, imperatriz de Baviera! Ó má mulher!

SEGUNDO HOMEM: *(Colocando os bigodes sobre os lábios.)* Vou lhe recomendar um pouco de silêncio.

DIRETOR: Ó má mulher! Elena! Elena!

PRIMEIRO HOMEM: *(Alto.)* Não chame Elena.

DIRETOR: Por que não? Ela me amou muito quando meu teatro estava ao ar livre. Elena!

(Elena sai à esquerda. Está vestida de grega, com rímel azul nas sobrancelhas, o cabelo branco e os pés de gesso. O vestido, aberto totalmente na frente, deixa ver suas coxas cobertas por um maiô apertado rosado. O Segundo Homem tem bigode nos lábios.)

ELENA: Igual outra vez?

DIRETOR: Outra vez.

TERCEIRO HOMEM: Por que você saiu, Elena? Por que você saiu se não vai me querer?

ELENA: Quem lhe disse? Mas, por que você me quer tanto? Eu beijaria seus pés se você me castigasse e saísse com outras mulheres. Mas você ama demais somente a mim. Será necessário terminar de uma vez.

DIRETOR: *(Ao Terceiro Homem.)* E eu? Não se lembra de mim? Não se lembra de minhas unhas arrancadas? Como teria conhecido outras e não você? Por que a chamei, Elena? Por que a chamei, meu suplício?

ELENA: *(Ao Terceiro Homem.)* Vá com ele! E me confesse já a verdade que me oculta. Não me importa que estivesse bêbado e que queira se justificar, mas você o beijou e dormiram na mesma cama.

TERCEIRO HOMEM: Elena! *(Passa rapidamente por trás do biombo e aparece sem barba com o rosto palidíssimo e um chicote na mão. Está com munhequeira de couro com pregos dourados.)*

TERCEIRO HOMEM: *(Chicoteando o Diretor.)* Você sempre fala, sempre mente, hei de acabar com você sem a menor misericórdia.

OS CAVALOS: Misericórdia! Misericórdia!

ELENA: Podia seguir batendo por um século inteiro e eu não acreditaria em você. *(O Terceiro Homem se dirige à Elena e aperta seus pulsos.)* Poderia seguir um século inteiro apertando meus dedos e não conseguiria me fazer soltar um gemido sequer.

TERCEIRO HOMEM: Veremos quem pode mais!

ELENA: Eu e sempre eu.

(Aparece o Criado.)

ELENA: Leve-me daqui logo! Com você! Leve-me! *(O Criado passa por trás do biombo e sai da mesma maneira.)* Leve-me! Muito longe! *(O Criado a segura em seus braços.)*

DIRETOR: Podemos começar.

PRIMEIRO HOMEM: Quando quiser.

OS CAVALOS: Misericórdia! Misericórdia!

(Os Cavalos tocam seus trompetes compridos. Os personagens estão parados em seus lugares.)

Cortina lenta

Segunda Cena

Ruína romana.

Uma Figura, coberta totalmente de Pâmpanos vermelhos, toca uma flauta sentada sobre um capitel. Outra Figura, coberta de Guizos dourados, dança no centro da cena.

FIGURA DE GUIZOS: Se eu virasse uma nuvem?

FIGURA DE PÂMPANOS: Eu viraria um olho.

FIGURA DE GUIZOS: Se eu virasse uma caca?

FIGURA DE PÂMPANOS: Eu viraria uma mosca.

FIGURA DE GUIZOS: Se eu virasse uma maçã.

FIGURA DE PÂMPANOS: Eu viraria um beijo.

FIGURA DE GUIZOS: Se eu virasse um peito?

FIGURA DE PÂMPANOS: Eu viraria um lençol branco.

VOZ: (*Sarcástica.*) Bravo!

FIGURA DE GUIZOS: Se eu virasse um peixe-lua?

FIGURA DE PÂMPANOS: Eu viraria um punhal.

FIGURA DE GUIZOS: (*Deixando de dançar.*) Mas, por que, por que você me atormenta? Como não vai vir comigo, se me ama, para onde eu levá-lo? Se eu virasse um peixe-lua, você viraria uma onda do mar, ou uma alga, e se quiser algo muito distante, porque não quer me beijar, você viraria lua cheia. Mas em punhal! Você se diverte interrompendo minha dança. E dançando é a única maneira que tenho de amar você.

FIGURA DE PÂMPANOS: Quando você ronda o leito e os objetos da casa, sigo você, mas não sigo nos lugares onde você, cheio de sagacidade, quer me levar. Se você virasse um peixe-lua, eu lhe abriria com um punhal, porque sou um homem, porque não sou nada mais que isso, um homem, mais homem que Adão, e quero que você seja ainda mais homem que eu. Tão homem que os galhos não balancem quando você passar. Mas você não é um homem. Se eu não tivesse esta flauta, você fugiria para a lua, a lua coberta de lencinhos de renda e gotas de sangue de mulher.

FIGURA DE GUIZOS: (*Timidamente.*) E se eu virasse uma formiga?

FIGURA DE PÂMPANOS: (*Enérgico.*) Eu viraria a terra.

FIGURA DE GUIZOS: (*Mais alto.*) E se eu virasse a terra?

FIGURA DE PÂMPANOS: (*Mais baixo.*) Eu viraria a água.

FIGURA DE GUIZOS: (*Vibrante.*) E se eu virasse a água?

FIGURA DE PÂMPANOS: (*Desfalecido.*) Eu viraria um peixe-lua.

FIGURA DE GUIZOS: (*Trêmulo.*) E se eu virasse um peixe-lua?

FIGURA DE PÂMPANOS: (*Levantando-se.*) Eu viraria um punhal. Um punhal afiado durante quatro longas primaveras.

FIGURA DE GUIZOS: Leve-me ao banheiro e afogue-me. Será a única maneira para me ver sem roupa. Você acha que eu tenho medo de sangue? Sei como dominá-lo. Você acha que eu não o conheço? Sei dominá-lo tanto que se eu dissesse: «se eu virasse um peixe-lua?», você me responderia: «eu viraria uma bolsa de ovas pequenininhas».

FIGURA DE PÂMPANOS: Pegue um machado e corte minhas pernas. Deixe que os insetos da ruína cheguem e vá embora. Porque eu o desprezo. Queria que você se calasse até o fundo. Cuspo em você.

FIGURA DE GUIZOS: É isso o que você quer? Tchau. Estou tranquilo. Se vou descendo pela ruína, irei encontrando amor e cada vez mais amor.

FIGURA DE PÂMPANOS: (*Angustiado.*) Onde você vai? Onde você vai?

FIGURA DE GUIZOS: Você não quer que eu vá embora?

FIGURA DE PÂMPANOS: (*Com voz baixa.*) Não, não vá embora. E se eu virasse um grãozinho de areia?

FIGURA DE GUIZOS: Eu viraria um chicote.

FIGURA DE PÂMPANOS: E se eu virasse uma bolsa de ovas pequenininhas?

FIGURA DE GUIZOS: Eu viraria um outro chicote. Um chicote feito com cordas de violão.

FIGURA DE PÂMPANOS: Não me chicoteie!

FIGURA DE GUIZOS: Um chicote feito com cordas de barco.

FIGURA DE PÂMPANOS: Não bata no meu ventre!

FIGURA DE GUIZOS: Um chicote feito com os estames de uma orquídea.

FIGURA DE PÂMPANOS: Você me deixará cego!

FIGURA DE GUIZOS: Cego, porque você não é homem. Eu sim sou homem. Um homem, tão homem, que desmaio quando os caçadores acordam. Um homem, tão homem, que sinto uma dor aguda nos dentes quando alguém quebra um talo, por menor que seja. Um gigante. Um gigante, tão gigante, que posso bordar uma rosa de um bebê recém-nascido.

FIGURA DE PÂMPANOS: Estou esperando a noite, angustiado com a brancura da ruína, para poder me arrastar a seus pés.

FIGURA DE GUIZOS: Não, não. Por que está me dizendo isso? É você que tem que me obrigar a fazer. Você não é um homem? Um homem mais homem que Adão?

FIGURA DE PÂMPANOS: (*Caindo no chão.*) Ai! Ai!

FIGURA DE GUIZOS: (*Aproximando-se em voz baixa.*) E se eu virasse um capitel?

FIGURA DE PÂMPANOS: Ai de mim!

FIGURA DE GUIZOS: Você viraria uma sombra de capitel e mais nada. E então Elena viria na minha cama. Elena, coração meu! Enquanto você, debaixo das almofadas, estaria esticado cheio de suor, um suor que não seria seu, que seria dos cocheiros, dos bombeiros e dos médicos que tratam o câncer. E então eu viraria um peixe-lua e você já não seria nada mais que um pequeno estojo de pó-de-arroz que passa de mão em mão.

FIGURA DE PÂMPANOS: Ai!

FIGURA DE GUIZOS: Outra vez? Outra vez você está chorando? Terei necessidade de desmaiar para que os camponeses venham. Terei necessidade de chamar os negros, os enormes negros feridos pelas navalhas das mandiocas que lutam dia e noite com a lama dos rios. Levante do chão, covarde. Ontem estive na casa do ferreiro e encomendei uma corrente. Não se afaste de mim! Uma corrente. E estive toda a noite chorando porque meus pulsos e meus tornozelos doíam e, entretanto, eu não estava com ela. (*A Figura de Pâmpanos toca um apito de prata.*) O que você está fazendo? (*Soa o apito outra vez.*) Já sei o que você quer, mas tenho tempo de fugir.

FIGURA DE PÂMPANOS: (*Levantando-se.*) Fuja se quiser.

FIGURA DE GUIZOS: Vou me defender com as gramas.

FIGURA DE PÂMPANOS: Tente se defender. (*Soa o apito. Do teto cai uma Criança vestida com uma sunga vermelha.*)

CRIANÇA: O Imperador! O Imperador! O Imperador!

FIGURA DE PÂMPANOS: O Imperador.

FIGURA DE GUIZOS: Eu farei seu papel. Não tire a roupa. Isso custaria minha vida.

CRIANÇA: O Imperador! O Imperador! O Imperador!

FIGURA DE GUIZOS: Tudo entre nós era um jogo. Jogávamos. E agora eu servirei ao Imperador fingindo sua voz. Você pode ficar atrás daquele grande capitel. Nunca tinha lhe dito isso. Ali há uma vaca que prepara a comida para os soldados.

FIGURA DE PÂMPANOS: O Imperador! Já não há remédio. Você rompeu a teia da aranha e já sinto que meus grandes pés estão começando a ficar pequenos e repugnantes.

FIGURA DE GUIZOS: Quer um pouco de chá? Onde poderia encontrar uma bebida quente nesta ruína?

CRIANÇA: (*No chão.*) O Imperador! O Imperador! O Imperador!

(Soa uma trompa e aparece o Imperador dos romanos. Com ele vem um Centurião de túnica amarela e carne cinzenta. Atrás vêm os quatro Cavalos com seus trompetes. A Criança se dirige ao Imperador. Este o segura em seus braços e perdem-se nos capitéis.)

CENTURIÃO: O Imperador procura um.

FIGURA DE PÂMPANOS: Eu sou um.

FIGURA DE GUIZOS: Eu sou um.

CENTURIÃO: Qual dos dois?

FIGURA DE PÂMPANOS: Eu.

FIGURA DE GUIZOS: Eu.

CENTURIÃO: O Imperador adivinhará qual dois é um. Com um punhal ou com uma cusparada Malditos sejais todos os de vossa casta! Por culpa de vós estou percorrendo caminhos e dormindo sobre a areia. Minha mulher é maravilhosa como uma montanha. Pare em quatro ou cinco lugares ao mesmo tempo e ronque ao meio-dia debaixo das árvores. Eu tenho duzentos filhos. E terei muitos mais ainda. Maldita seja a vossa casta!

(O Centurião cospe e canta. Um grito longo e contínuo se escuta atrás das colunas. Aparece o Imperador limpando a testa. Retira as luvas pretas; depois as vermelhas e aparecem suas mãos de uma brancura clássica.)

IMPERADOR: *(Displícete.)* Qual dos dois é um?

FIGURA DE GUIZOS: Eu sou, senhor.

IMPERADOR: Um é um e sempre um. Degolei mais de quarenta rapazes que não quiseram dizer.

CENTURIÃO: *(Cuspindo.)* Um é um e nada mais que um.

IMPERADOR: E não há dois.

CENTURIÃO: Porque se tivesse dois não estaria o Imperador procurando pelos caminhos.

IMPERADOR: *(Ao Centurião.)* Deixe-os nus.

FIGURA DE GUIZOS: Eu sou um, senhor. Esse é o mendigo das ruínas. Alimenta-se de raízes.

IMPERADOR: Afaste.

FIGURA DE PÂMPANOS: Você me conhece. Sabe quem eu sou. *(Despoja-se dos pântanos e aparece um nu branco de gesso.)*

IMPERADOR: *(Abraçando-o.)* Um é um.

FIGURA DE PÂMPANOS: E sempre um. Se me beijar, abrirei minha boca para que crave sua espada em minha garganta depois.

IMPERADOR: Assim farei.

FIGURA DE PÂMPANOS: E deixe minha cabeça de amor na ruína. A cabeça de um que foi sempre um.

IMPERADOR: *(Suspirando.)* Um.

CENTURIÃO: *(Ao Imperador.)* Difícil é, mas aí está ele.

FIGURA DE PÂMPANOS: Ele está aí porque nunca poderá tê-lo.

FIGURA DE GUIZOS: Traição! Traição!

CENTURIÃO: Cale-se, rato velho! Filho da bruxa!

FIGURA DE GUIZOS: Gonzalo! Ajude-me, Gonzalo!

*(A Figura de Guizos joga uma coluna e esta se desfaz sob o biombo branco da primeira
cena. Por trás saem os três Homens barbados e o Diretor de cena.)*

PRIMEIRO HOMEM: Traição!

FIGURA DE GUIZOS: Você nos traiu!

DIRETOR: Traição!

(O Imperador está abraçado à Figura de Pâmpanos.)

Cortina

Terceira Cena

*Muro de areia. À esquerda, e pintada sobre o muro, uma lua transparente quase de
gelatina. No centro, uma imensa folha verde lanceolada.*

PRIMEIRO HOMEM: *(Entrando.)* Não é isto o que faz falta. Depois do que aconteceu,
seria injusto que eu voltasse outra vez para falar com as crianças e observar a alegria do
céu.

SEGUNDO HOMEM: Esse é um mau lugar.

DIRETOR: Você viu a luta?

TERCEIRO HOMEM: *(Entrando.)* Deveriam morrer os dois. Não presenciei nunca um
festim mais sangrento.

PRIMEIRO HOMEM: Dois leões. Dois semideuses.

SEGUNDO HOMEM: Dois semideuses se não tivessem ânus.

PRIMEIRO HOMEM: Mas o ânus é o castigo do homem. O ânus é o fracasso do homem,
é sua vergonha e sua morte. Os dois tinham ânus e nenhum dos dois podia lutar com a
beleza pura dos mármorees que brilhavam conservando desejos íntimos defendidos por
uma superfície imaculada.

TERCEIRO HOMEM: Quando a lua sair, as crianças do campo vão se reunir para
defecar.

PRIMEIRO HOMEM: E atrás dos juncos, à beira fresca dos remansos, encontramos
marcas do homem que torna horrível a liberdade dos desnudos.

TERCEIRO HOMEM: Os dois deveriam morrer.

PRIMEIRO HOMEM: (*Enérgico.*) Deveriam vencer.

TERCEIRO HOMEM: Como?

PRIMEIRO HOMEM: Sendo homens os dois e não se deixando arrastar pelos falsos desejos. Sendo íntegramente homens. Um homem nunca pode deixar de ser homem?

SEGUNDO HOMEM: Gonzalo!

PRIMEIRO HOMEM: Foram vencidos e agora tudo será burla e escárnio da gente.

TERCEIRO HOMEM: Nenhum dos dois era um homem. Como vocês também não são. Estou enojado da sua companhia.

PRIMEIRO HOMEM: Aí atrás, na última parte do festim, está o Imperador. Por que não vai lá e o estrangula? Reconheço seu valor tanto como justifico sua beleza. Por que não se precipita e com seus próprios dentes devora o pescoço dele?

DIRETOR: Por que você não faz isso?

PRIMEIRO HOMEM: Porque não posso, porque não quero, porque sou fraco.

DIRETOR: Mas ele pode, ele quer, ele é forte. (*Em voz alta.*) O Imperador está na ruína!

TERCEIRO HOMEM: Que vá embora quem quiser respirar seu hálito.

PRIMEIRO HOMEM: Você!

TERCEIRO HOMEM: Só poderia convencê-los se tivesse meu chicote.

PRIMEIRO HOMEM: Sabe que não resisto a você, mas o deprecio por covardia.

SEGUNDO HOMEM: Por covardia!

DIRETOR: (*Alto e olhando para o Terceiro Homem.*) O Imperador que bebe nosso sangue está na ruína!

(*O Terceiro Homem cobre o rosto com as mãos.*)

PRIMEIRO HOMEM: (*Ao Diretor.*) É esse, já o conhece? Esse é o valente que no café e no livro vai enrolando nossas veias como compridas espinhas de peixe. Esse é o homem que ama o Imperador em solidão e o procura nas tavernas dos portos. Enrique, olhe bem em seus olhos. Veja que pequenos cachos de uvas descem por seus ombros. Não me engana. Mas agora vou matar o Imperador. Sem punhal, com estas mãos quebradiças que as mulheres me invejam.

DIRETOR: Não, ele que irá! Espere um pouco. (*O Homem senta em uma cadeira e chora.*)

TERCEIRO HOMEM: Não poderia estrear meu pijama de nuvens! Ai! Vocês não sabem

que eu descobri uma bebida maravilhosa que somente alguns negros de Honduras conhecem.

DIRETOR: É num pântano podre onde devemos estar e não aqui. Debaixo do lodo onde se consomem rãs mortas.

SEGUNDO HOMEM: *(Abraçando o Primeiro Homem.)* Gonzalo, por que o ama tanto?

PRIMEIRO HOMEM: *(Ao Diretor.)* Vou lhe trazer a cabeça do Imperador!

DIRETOR: Será o melhor presente para Elena.

SEGUNDO HOMEM: Fique, Gonzalo, e permita que eu lave seus pés.

PRIMEIRO HOMEM: A cabeça do Imperador queima os corpos de todas as mulheres.

DIRETOR: *(Ao Primeiro Homem.)* Mas você não sabe que Elena pode polir suas mãos dentro do fósforo e a cal viva. Vá com a faca! Elena, Elena, coração meu!

TERCEIRO HOMEM: Coração meu de sempre! Ninguém aqui chame Elena!

DIRETOR: *(Tremendo.)* Ninguém a chame. É muito melhor que nós nos serenemos. Esquecendo o teatro será possível. Ninguém a chame.

PRIMEIRO HOMEM: Elena.

DIRETOR: *(Ao Primeiro Homem.)* Cale! Então, estarei esperando atrás dos muros do grande armazém. Cale.

PRIMEIRO HOMEM: Prefiro acabar de uma vez. Elena! *(Começa o silêncio.)*

DIRETOR: Então, e se eu fosse um pequeno anão de jasmims?

SEGUNDO HOMEM: *(Ao Primeiro Homem.)* Vamos! Não se engane! Eu o acompanho à ruína.

DIRETOR: *(Abraçando o Primeiro Homem.)* Eu seria um comprimido de anís, uma pílula onde estariam espremidos os juncos de todos os rios, e você seria uma grande montanha chinesa coberta de arpas vivas diminutas.

PRIMEIRO HOMEM: *(Revirando os olhos.)* Não, não. Eu então não seria uma montanha chinesa. Eu seria um odre de vinho antigo que enche de sanguessuga a garganta. *(Lutam.)*

TERCEIRO HOMEM: Teremos necessidade de separá-los.

SEGUNDO HOMEM: Para que não se devorem.

TERCEIRO HOMEM: Mesmo que custasse minha liberdade.

(O Diretor e o Primeiro Homem lutam abafadamente.)

SEGUNDO HOMEM: Mas custaria minha morte.

TERCEIRO HOMEM: Se eu tenho um escravo...

SEGUNDO HOMEM: É porque eu sou um escravo.

TERCEIRO HOMEM: Mas, com os dois escravos, de modo distinto podemos quebrar as correntes.

PRIMEIRO HOMEM: Chamarei Elena!

DIRETOR: Chamarei Elena!

PRIMEIRO HOMEM: Não, por favor!

DIRETOR: Não, não a chame. Eu me transformo no que você quiser.

(Desaparecem lutando pela direita.)

TERCEIRO HOMEM: Podemos empurrá-los e eles cairão no poço. Assim, você e eu ficaremos livres.

SEGUNDO HOMEM: Você, livre. Eu, mais escravo ainda.

TERCEIRO HOMEM: Não importa. Eu os empurro. Estou desejando viver em minha terra verde, ser pastor, beber água da pedra.

SEGUNDO HOMEM: Você esquece que sou forte quando quero. Era uma criança e jungia os bois do meu pai. Ainda que meus ossos estejam cobertos de pequeníssimas orquídeas, tenho uma camada de músculos que utilizo quando quero.

TERCEIRO HOMEM: *(Suave.)* É muito melhor para eles e para nós. Vamos! O poço é profundo.

SEGUNDO HOMEM: Não o deixarei!

(Lutam. O Segundo Homem empurra o Terceiro Homem e desaparecem pelo lado oposto. O muro se abre e aparece a sepultura de Julieta em Verona. Decoração realista. Roseiras e heras. Lua. Julieta está deitada na sepultura, traja uma roupa branca de ópera, seus dois seios de celulóide rosados estão descobertos.)

JULIETA: *(Saindo da sepultura.)* Por favor. Não esbarrei com nenhuma amiga em todo o tempo, apesar de ter cruzado mais de três mil arcos vazios. Um pouco de ajuda, por favor. Um pouco de ajuda e um mar de sonho. *(Canta.)*

Um mar de sonho.
Um mar de terra branca
e os arcos vazios pelo céu.
Minha cauda pelas aves, pelas algas.
Minha cauda pelo tempo.

Um mar de tempo.
Praia dos vermes lenhadores
e golfinho de cristal pelas cerejeiras.
Ó puro amianto de final! Ó ruína!
Ó solidão sem arco! Mar de sonho!

(Um tumulto de espadas e vozes surge no fundo da cena.)

JULIETA: Cada vez mais gente. Acabarão invadindo minha sepultura e ocupando minha própria cama. Não me importam as discussões sobre o amor nem o teatro. O que eu quero é amar.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO *(Aparecendo. Traz uma espada na mão.)* Amar!

JULIETA: Sim. Com amor que dura só um momento.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Esperei você no jardim.

JULIETA: Você quer dizer na sepultura.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Continua tão louca como sempre. Julieta, quando você vai poder notar a perfeição de um dia? Um dia com manhã e tarde.

JULIETA: E com noite.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: A noite não é o dia. E num dia conseguirá vencer a angústia e afugentar as impassíveis paredes de mármore.

JULIETA: Como?

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Monte em minha garupa.

JULIETA: Para quê?

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: *(Aproximando-se.)* Vou levá-la.

JULIETA: Onde?

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Ao escuro. No escuro há galhos suaves. O cemitério das asas tem mil superfícies de espessura.

JULIETA: *(Tremendo.)* E o que mais você me dará lá?

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Vou lhe dar o mais silencioso do escuro.

JULIETA: O dia?

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: O musgo sem luz. O tato que devora pequenos mundos com as gemas dos dedos.

JULIETA: Era você que ia me ensinar a perfeição de um dia?

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Para levá-la à noite.

JULIETA: (*Furiosa.*) E o que eu tenho, cavalo idiota, a ver com a noite? O que tenho que aprender sobre suas estrelas ou sobre suas bebedeiras? Será preciso que use veneno de rato para me livrar de gente chata. Mas não quero matar os ratos. Eles trazem para mim pequenos pianos e baquetas de verniz.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Julieta, a noite não é um momento, mas um momento pode durar toda a noite.

JULIETA: (*Chorando.*) Chega. Não quero escutá-la mais. Para que você quer me levar? É o engano a palavra do amor, o espelho quebrado, a passagem na água. Depois você me deixaria na sepultura outra vez, como todos fazem, querendo convencer os que escutam de que o verdadeiro amor é impossível. Já estou cansada. E levanto-me a pedir auxílio para retirar da minha sepultura aqueles que teorizam sobre meu coração e os que me abrem a boca com pequenas pinças de mármore.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: O dia é um fantasma que se senta.

JULIETA: Mas eu conheci muitas mulheres mortas pelo sol.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Veja bem: um só dia para amar todas as noites.

JULIETA: Sobre todos! Sobre todos! Sobre todos os homens, sobre todas as árvores, sobre todos os cavalos. Tudo o que você quer me ensinar eu já conheço perfeitamente. A lua empurra de modo suave as casas desabitadas, provoca a queda das colunas e oferece aos vermes pequenas lanternas para entrar no interior das cerejas. A lua leva às alcovas as caretas de meningites, enche de água fria os ventres das grávidas, e, quando me descuido, joga um monte de erva sobre meus ombros. Não me olhe, cavalo, com esse desejo que tão bem conheço. Quando era muito pequena, eu via, em Verona, maravilhosas vacas pastando nos prados. Depois as via pintadas nos meus livros, mas sempre me lembrava delas ao passar pelos açougues.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Amor que só dura um momento.

JULIETA: Sim, um minuto; e Julieta, viva, alegríssima, livre do pungente enxame de lupas. Julieta no início, Julieta no limite da cidade.

(O tumulto de vozes e espadas volta a surgir no fundo da cena.)

PRIMEIRO CAVALO BRANCO:

Amor. Amar. Amor.
Amor do caracol, col, col, col,
que expõe os chifres no sol.
Amor. Amor. Amar.

do cavalo que lambe
a bola de sal.

(Dança.)

JULIETA: Ontem eram quarenta e estava adormecida. Vinham as aranhas, vinham as meninas e a jovem violada pelo cachorro cobrindo-se com os gerânios, mas eu continuava tranquila. Quando as ninfas falam do queijo, este pode ser leite de sereia ou de trevo, mas agora são quatro, são quatro rapazes que me quiseram colocar um falinho de barro e estavam decididos a pintar em mim um bigode de tinta.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO:

Amor. Amar. Amor.

Amor de Ginido com o canalha,
e da mula com o caracol, col, col, col,
que expõe os chifres no sol.

Amar. Amor. Amar
de Júpiter no estábulo com o peru real
e o cavalo que relincha dentro da catedral.

JULIETA: Quatro rapazes, cavalo. Fazia muito tempo que sentia o ruído do jogo, mas não me despertei até que brilharam as facas.

(Aparece o Cavalo Preto com um penacho de plumas da mesma cor e uma roda na mão.)

CAVALO PRETO: Quatro rapazes? Todo o mundo. Uma terra de asfódelos e outra terra de sementes. Os mortos continuam discutindo e os vivos utilizam o bisturi. Todo o mundo.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Às margens do Mar Morto nascem belas maçãs de cinza, mas a cinza é boa.

CAVALO PRETO: Ó frescura! Ó polpa! Ó orvalho! Eu como cinza.

JULIETA: Não, não é uma boa cinza. Quem fala de cinza?

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Não falo de cinza. Falo da cinza que tem forma de maçã.

CAVALO PRETO: Forma, forma! Ânسيا de sangue.

JULIETA: Tumulto.

CAVALO PRETO: Ânsia de sangue e tédio da roda.

(Aparecem os três Cavalos Brancos; trazem compridos bastões de verniz preto.)

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: Forma e cinza. Cinza e forma. Espelho. E podem acabar colocando um pão de ouro.

JULIETA: *(Retorcendo as mãos.)* Forma e cinza.

CAVALO PRETO: Sim. Já sabem que degolo as pombas. Quando dizem pedra, entendo ar. Quando dizem ar, entendo vazio. Quando dizem vazio, entendo pomba degolada.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO:

Amor. Amor. Amor
da lua com a casca,
da gema com a lua
e a nuvem com a casca.

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: *(Batendo no chão com os bastões.)*

Amor. Amor. Amor
do esterco com o sol,
do sol com a vaca morta
e do besouro com o sol.

CAVALO PRETO: Por mais que movam os bastões, as coisas não sucederão como têm que suceder. Malditos! Escandalosos! Percorrerei o bosque em busca de resina várias vezes na semana, por sua culpa, para encobrir e restaurar o silêncio que me pertence. *(Persuasivo.)* Vá, Julieta. Coloquei lençóis de fio para você. Agora começará a cair uma chuva fina coroada de heras que molhará os céus e as paredes.

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: Temos três bastões pretos.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: E uma espada.

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: *(A Julieta.)* Temos que passar por seu ventre para encontrar a ressurreição dos cavalos.

CAVALO PRETO: Julieta, são três da madrugada; se você se descuidar, as pessoas fecharão a porta e não poderá passar.

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: Resta-lhe o prado e o horizonte de montanhas.

CAVALO PRETO: Julieta, não faça nenhum caso. No prado está o camponês que come com o nariz escorrendo, o enorme pé que esmaga o ratinho, e o exército de lombrigas que enche de babas a erva viciosa.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Restam-lhe seus peitinhos duros e, além disso, já inventaram a cama para dormir com os cavalos.

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: (*Agitando os bastões.*) E queremos deitar.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Com Julieta. Eu estava na sepultura na última noite e sei tudo o que aconteceu.

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: (*Furiosos.*) Queremos deitar!

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Porque somos cavalos verdadeiros, cavalos de carroça que quebramos com paus a madeira das manjedouras e as janelas do estábulo.

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: Tire a roupa, Julieta, e deixe à mostra seu quadril para a batida de nossos rabos. Queremos ressuscitar! (*Julieta se refugia com o Cavalo Preto.*)

CAVALO PRETO: Louca, mais que louca!

JULIETA: (*Refazendo-se.*) Não tenho medo de vocês. Querem se deitar comigo? Não é? Pois agora sou eu que quero me deitar com vocês, mas eu mando, eu dirijo, eu monto em vocês, eu corto suas crinas com minhas tesouras.

CAVALO PRETO: Quem passa por quem? Ó amor, amor, que necessita passar sua luz pelos calores escuros! Ó mar apoiado na penumbra e flor na bunda do morto!

JULIETA: (*Enérgica.*) Não sou uma escrava para que me cravem punções de âmbar nos seios nem um oráculo para os que tremem de amor à saída das cidades. Todo meu sonho foi com o cheiro da figueira e a cintura de quem corta as espigas. Ninguém passa por mim! Eu passo por vocês!

CAVALO PRETO: Durma, durma, durma.

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: (*Empunham os bastões e pelas ponteiros deles saem três jatos de água.*) Urinamos em você. Urinamos em você como nas éguas, como a cabra urina no focinho do macho e o céu urina nas magnólias para embebê-las.

CAVALO PRETO: (*A Julieta.*) Em seu lugar. Que ninguém passe por você.

JULIETA: Tenho que me calar então? Um bebê recém-nascido é bonito.

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: É bonito. E arrastaria o rabo por todo o céu.

(O Primeiro Homem. aparece à direita com o Diretor de cena. O Diretor de cena vem, como na primeira cena, transformado em um Arlequim branco.)

PRIMEIRO HOMEM: Chega, senhores!

DIRETOR: Teatro ao ar livre!

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Não. Agora inauguramos o verdadeiro teatro. O teatro sob a arena.

CAVALO PRETO: Para que a verdade dos enterros seja conhecida.

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: Enterros com propagandas, holofotes a gás e longas filas de poltronas.

PRIMEIRO HOMEM: Sim! Já demos o primeiro passo. Mas eu tenho certeza que três de vocês estão se escondendo, que três de vocês ainda estão nadando na superfície. (*Os três Cavalos Brancos se reúnem inquietos.*) Vocês estão acostumados ao chicote dos cocheiros e às tenazes dos ferreiros, vocês têm medo da verdade.

CAVALO PRETO: Quando eles removerem o último vestígio de sangue, a verdade será uma urtiga, um caranguejo devorado, ou um pedaço de couro atrás dos cristais.

PRIMEIRO HOMEM: Eles devem desaparecer imediatamente deste lugar. Eles estão com medo do público. Eu conheço a verdade, eu sei que eles não procuram por Julieta, escondem um desejo que me machuca e que eu leio em seus olhos.

CAVALO PRETO: Não um desejo; todos os desejos. Como você.

PRIMEIRO HOMEM: Eu tenho apenas um desejo.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Igual aos cavalos, ninguém esquece sua máscara.

PRIMEIRO HOMEM: Não tenho máscara.

DIRETOR: Não há nada mais do que uma máscara. Eu estava certo, Gonzalo. Se nós ludibriarmos a máscara, ela vai nos pendurar em uma árvore como o menino da América.

JULIETA: (*Chorando.*) Máscara!

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Forma.

DIRETOR: No meio da rua a máscara abotoa nossos botões e evita o rubor imprudente que às vezes surge nas bochechas. No dormitório, quando colocamos nossos dedos em nossos narizes, ou quando exploramos delicadamente o nosso traseiro, o gesso da máscara oprime de tal maneira a nossa carne que dificilmente podemos nos deitar no leito.

PRIMEIRO HOMEM: (*Para o diretor.*) Minha luta foi com a máscara até que eu o vi nu. (*Abraça-o.*)

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: (*Zombando.*) Um lago é uma superfície.

PRIMEIRO HOMEM: (*Irritado.*) Ou um volume!

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: (*Rindo.*) Um volume são mil superfícies.

DIRETOR: (*Para o Primeiro Homem.*) Não me abrace, Gonzalo. Seu amor vive apenas na presença de testemunhas. Não me beijou o suficiente na ruína? Desprezo sua elegância e seu teatro. (*Lutam.*)

PRIMEIRO HOMEM: Eu o amo na frente dos outros porque eu abomino a máscara e porque já consegui arrancá-la de você.

DIRETOR: Por que sou tão fraco?

PRIMEIRO HOMEM: (*Lutando.*) Eu o amo.

DIRETOR: (*Lutando.*) Eu lhe cuspo.

JULIETA: Estão lutando!

CAVALO PRETO: Se amam.

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS:

Amor, amor, amor.
Amor do um com o dois
e do três que sufoca
por ser um entre os dois.

PRIMEIRO HOMEM: Vou despir seu esqueleto.

DIRETOR: Meu esqueleto tem sete luzes.

PRIMEIRO HOMEM: São fáceis para minhas sete mãos.

DIRETOR: Meu esqueleto tem sete sombras.

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: Deixe-o, deixe-o.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: (*Para o Primeiro Homem.*) Eu ordeno que você o deixe.

(Os Cavalos separam o Primeiro Homem e o Diretor.)

DIRETOR: Escravo do leão, posso ser amigo do cavalo.

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: (*Abraçando-o.*) Amor.

DIRETOR: Vou por minhas mãos nos sacos grandes para jogar no chão as moedas e os restos de migalhas de pão.

JULIETA: (*Para o Cavalo Preto.*) Por favor!

CAVALO PRETO: (*Inquieto.*) Espere.

PRIMEIRO HOMEM: A hora ainda não chegou para os cavalos levarem um desnudo que empalideceu de tanto chorar.

(Os três Cavalos Brancos param o Primeiro Homem.)

PRIMEIRO HOMEM: Enrique!

DIRETOR: Enrique? Aqui está o Enrique. *(Tira rapidamente o terno e joga-o atrás de uma coluna. Por baixo, usa uma Fantasia de Bailarina muito sutil. O Terno de Enrique aparece por trás da coluna. Esse personagem é o mesmo Arlequim Branco com uma máscara amarela pálida.)*

A FANTASIA DE ARLEQUIM: Estou com frio. Luz elétrica. Pão. Estavam queimando borracha. *(Fica ereto.)*

DIRETOR: *(Ao Primeiro Homem.)* Você não virá comigo agora? Com a Guillermina dos cavalos!

PRIMEIRO CAVALO BRANCO: Lua e raposa e garrafa das taverninhas.

DIRETOR: Vocês podem passar, e os barcos, e os regimentos e, se quiserem, as cegonhas podem passar também. Sou larga!

OS TRÊS CAVALOS BRANCOS: Guillermina!

DIRETOR: Guillermina não. Eu não sou a Guillermina. Eu sou a Dominga dos negrinhos.

(Arranca as gazes e aparece vestido com um collant cheio de pequenos guizos. Ele joga para trás da coluna e desaparece seguido pelos cavalos. Em seguida, aparece a personagem Fantasia de Bailarina.)

A FANTASIA DE BAILARINA: Gui-guiller-guillermi-guillermina. Na-nami-namiller-namillergui. Deixe-me entrar ou deixe-me sair. *(Cai no chão adormecida.)*

PRIMEIRO HOMEM: Enrique, tenha cuidado com as escadas!

DIRETOR: *(Fora.)* Lua e raposa dos marinheiros embriagados!

JULIETA: *(Para o Cavalo Negro.)* Dê-me o remédio para dormir.

CAVALO PRETO: Arena.

PRIMEIRO HOMEM: *(Gritando.)* Um peixe-lua; só quero que você seja um peixe-lua! Que você seja um peixe-lua! *(Sai por detrás violentamente.)*

A FANTASIA DE ARLEQUIM: Enrique. Luz elétrica. Pão. Estavam queimando borracha.

(Aparecem à esquerda o Terceiro Homem e o Segundo Homem. O Segundo Homem é a mulher do Pijama Preto e as papoulas da primeira cena. O Terceiro Homem, sem se transformar.)

SEGUNDO HOMEM: Ele me ama tanto que, se nos vir juntos, poderá nos matar. Vamos. Agora eu vou servi-lo para sempre.

TERCEIRO HOMEM: Sua beleza era linda por debaixo das colunas.

JULIETA: *(Para o casal.)* Vamos fechar a porta.

SEGUNDO HOMEM: A porta do teatro nunca se fecha.

JULIETA: Chove muito, minha amiga.

(Começa a chover. O Terceiro Homem tira do seu bolso uma máscara de expressão ardente e cobre o rosto.)

TERCEIRO HOMEM: *(Galante.)* E eu não poderia dormir neste lugar?

JULIETA: Para quê?

TERCEIRO HOMEM: Para me divertir com você. *(Fala com ela.)*

SEGUNDO HOMEM: *(Para o Cavalo Preto.)* Você viu sair um homem com uma barba preta, moreno cujos sapatos de verniz chiavam um pouco?

CAVALO PRETO: Não o vi.

TERCEIRO HOMEM: *(Para Julieta.)* E quem melhor do que eu para defendê-la?

JULIETA: E quem seria mais digna de amor do que sua amiga?

TERCEIRO HOMEM: Minha amiga? *(Furioso.)* Sempre perco por sua causa! Esta não é minha amiga. Esta é uma máscara, uma vassoura, um cachorro fraco em um sofá.

(Ele o despe violentamente, tira o pijama, a peruca e aparece o Segundo Homem sem barba, com a roupa da primeira cena.)

SEGUNDO HOMEM: Por caridade!

TERCEIRO HOMEM: *(Para Julieta.)* Ele estava disfarçado para defendê-lo dos bandidos. Beije minha mão, beije a mão do seu protetor.

(Aparece a Fantasia de Pijama com as papoulas. O rosto deste personagem é branco, liso e deformado como um ovo de avestruz. O Terceiro Homem empurra o Segundo Homem e faz com que ele desapareça à direita.)

SEGUNDO HOMEM: Por caridade!

(A Fantasia se senta na escada e bate lentamente em seu rosto liso com as mãos, até o fim.)

TERCEIRO HOMEM: *(Retira do bolso um grande manto vermelho e o coloca sobre os ombros, enlaçando-o à Julieta.)*

«Olhe, meu amor... que invejosos feixes de luz rebitam às nuvens abertas lá no Oriente ...» O vento quebra os ramos do cipreste ...

JULIETA: Não é assim!

TERCEIRO HOMEM: ... E visita na Índia todas as mulheres que têm as mãos cheias de água.

CAVALO PRETO: *(Agitando a roda.)* Vai fechar!

JULIETA: Chove muito!

TERCEIRO HOMEM: Espere, espere. Agora o rouxinol canta.

JULIETA: *(Tremendo.)* O rouxinol, meu Deus! O rouxinol!

CAVALO PRETO: Não fique surpresa! *(Ele a pega rapidamente e a coloca na sepultura.)*

JULIETA: *(Dormindo.)* O rouxinol ...!

CAVALO PRETO: *(Saindo.)* Amanhã voltarei com a arena.

JULIETA: Amanhã.

TERCEIRO HOMEM: *(Ao lado da sepultura.)* Meu amor, volte! O vento quebra as folhas dos aceres. O que você fez? *(Abraça-a.)*

VOZ DE FORA: Enrique!

A FANTASIA DE ARLEQUIM: Enrique.

A FANTASIA DE BAILARINA: Guilhermina! Acabe logo! *(Chora.)*

TERCEIRO HOMEM: Espere, espere. Agora o rouxinol canta. *(É ouvida a buzina. O Terceiro Homem deixa a máscara no rosto de Julieta e cobre seu corpo com o manto vermelho.)* Chove muito. *(Abre um guarda-chuvas e sai em silêncio na ponta dos pés.)*

PRIMEIRO HOMEM: *(Entrando.)* Enrique, como você voltou?

A FANTASIA DE ARLEQUIM: Enrique, como você voltou?

PRIMEIRO HOMEM: Por que você está zombando?

A FANTASIA DE ARLEQUIM: Por que você está zombando?

PRIMEIRO HOMEM: *(Abraçando a fantasia.)* Você tinha que voltar para mim, para o meu amor inesgotável, depois de ter vencido as gramas e os cavalos.

A FANTASIA DE ARLEQUIM: Os cavalos!

PRIMEIRO HOMEM: Diga-me, diga-me que você voltou para mim!

A FANTASIA DE ARLEQUIM: *(Com uma voz fraca.)* Estou com frio. Luz elétrica. Pão. Estavam queimando borracha.

PRIMEIRO HOMEM: *(Abraçando-o com violência.)* Enrique!

A FANTASIA DE ARLEQUIM: *(Com uma voz cada vez mais fraca.)* Enrique.

A FANTASIA DE BAILARINA: *(Em voz baixa.)* Guillermina.

PRIMEIRO HOMEM: *(Jogando a Fantasia para o chão e subindo pelas escadas.)* Enriqueeee!

A FANTASIA DE ARLEQUIM: *(No chão.)* Enriqueecee.

(A Figura com a cara de ovo bate nele incessantemente com as mãos. Sob o barulho da chuva canta o verdadeiro rouxinol.)

Cortina

Quarta cena

No centro da cena, uma cama na frente e perpendicular, como se tivesse sido pintada por um primitivo, onde tem um Nu Vermelho coroadado com espinhos azuis. Ao fundo, alguns arcos e escadas que levam aos palcos de um grande teatro. À direita, a entrada de uma universidade. Quando a cortina se levanta, se ouve uma salva de aplausos.

NU: Quando vocês vão terminar?

ENFERMEIRO: *(Entrando rapidamente.)* Quando o tumulto cessar.

NU: O que querem?

ENFERMEIRO: Eles querem a morte do Diretor de cena.

NU: E o que eles dizem sobre mim?

ENFERMEIRO: Nada.

NU: E sobre Gonzalo, você sabe algo?

ENFERMEIRO: Estão procurando por ele na ruína.

NU: Eu quero morrer. Quantos copos de sangue você tirou de mim?

ENFERMEIRO: Cinquenta. Agora lhe darei a bile e, às oito horas, virei com o bisturi para cavar fundo a ferida do lado.

NU: É a que tem mais vitaminas.

ENFERMEIRO: Sim.

NU: Eles deixaram as pessoas saírem da arena?

ENFERMEIRO: Pelo contrário. Os soldados e os engenheiros estão fechando todas as saídas.

NU: Quanto falta para chegar em Jerusalém?

ENFERMEIRO: Três estações, se tiver carvão suficiente.

NU: Meu Pai, afaste de mim este cálice de amargura.

ENFERMEIRO: Cale-se. Este é o terceiro termômetro que você quebra.

(Os Estudantes aparecem. Vestem mantos pretos e capas vermelhas.)

PRIMEIRO ESTUDANTE: Por que não limamos os ferros?

SEGUNDO ESTUDANTE: O beco está cheio de pessoas armadas e é difícil fugir para lá.

TERCEIRO ESTUDANTE: E os cavalos?

PRIMEIRO ESTUDANTE: Os cavalos conseguiram escapar quebrando o teto da cena.

QUARTO ESTUDANTE: Quando eu estava trancado na torre, eu os vi subindo a colina. Estavam com o Diretor de cena.

PRIMEIRO ESTUDANTE: O teatro não tem um fosso?

SEGUNDO ESTUDANTE: Mas até os fossos estão cheios de público. É melhor ficar. *(É ouvida uma salva de aplausos. O Enfermeiro traz o Nu e arruma as almofadas.)*

NU: Estou com sede.

ENFERMEIRO: A água já foi enviada para o teatro.

QUARTO ESTUDANTE: A primeira bomba da revolução varreu a cabeça do professor de retórica.

SEGUNDO ESTUDANTE: Razão de grande alegria para sua esposa, que agora vai trabalhar tanto que ela terá que usar duas torneiras nos peitos.

TERCEIRO ESTUDANTE: Eles dizem que um cavalo subia com ela para o terraço à noite.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Ela foi precisamente a pessoa que viu por uma claraboia do teatro tudo o que acontecia e deu o grito de alarme.

QUARTO ESTUDANTE: E embora os poetas colocassem uma escada para matá-la, ela continuava gritando e acudindo a multidão.

SEGUNDO ESTUDANTE: Como ela se chama?

TERCEIRO ESTUDANTE: O nome dela é Elena.

PRIMEIRO ESTUDANTE: *(À parte.)* Selene.

SEGUNDO ESTUDANTE: *(Para o Primeiro Estudante.)* Qual é o problema?

PRIMEIRO ESTUDANTE: Estou com medo de sair.

(Os dois Ladrões descem as escadas. Várias Damas, elegantes, saem correndo precipitadamente dos palcos. Os Estudantes discutem.)

PRIMEIRA DAMA: Os carros ainda estarão na porta?

SEGUNDA DAMA: Que horror!

TERCEIRA DAMA: Encontraram o Diretor de cena dentro da sepultura.

PRIMEIRA DAMA: E o Romeu?

QUARTA DAMA: Eles o estavam despindo quando saímos.

PRIMEIRO RAPAZ: O público quer que o poeta seja arrastado pelos cavalos.

PRIMEIRA DAMA: Mas, por quê? Foi um drama delicioso e a revolução não demorou a profanar as sepulturas.

SEGUNDA DAMA: As vozes estavam vivas e suas aparências também. Qual necessidade tínhamos de lamber os esqueletos?

PRIMEIRO RAPAZ: Ele está certo. O ato da sepultura foi prodigiosamente desenvolvido. Mas eu descobri a mentira quando vi os pés da Julieta. Eram muito pequenos.

SEGUNDA DAMA: Deliciosos! O senhor não vai querer implicar.

PRIMEIRO RAPAZ: Sim, mas eram pequenos demais para serem pés de mulher. Eles eram muito perfeitos e muito femininos. Eles eram pés de homem, pés inventados por um homem.

SEGUNDA DAMA: Que horror!

(Murmúrios e cochichos são ouvidos do teatro.)

TERCEIRA DAMA: Não podemos sair?

PRIMEIRO RAPAZ: Neste momento a revolução chega à catedral. Vamos pelas escadas. *(Saem.)*

QUARTO ESTUDANTE: O tumulto começou quando eles viram que Romeu e Julieta realmente se amavam.

SEGUNDO ESTUDANTE: Foi precisamente o oposto. O tumulto começou quando eles observaram que eles não se amavam, que nunca poderiam amar um ao outro.

QUARTO ESTUDANTE: O público tem a capacidade de descobrir tudo e é por isso que protestou.

SEGUNDO ESTUDANTE: Exatamente por causa disso. Eles amavam os esqueletos e estavam amarelos com chamas, mas não amavam as fantasias e o público viu várias vezes a cauda de Julieta coberta de pequenas caretas de nojo.

QUARTO ESTUDANTE: As pessoas esqueceram as fantasias nas representações e a revolução eclodiu quando encontraram a verdadeira Julieta amordaçada embaixo das cadeiras e coberta de algodões para que ela não gritasse.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Aqui está o grande equívoco de todos e é por isso que o teatro agoniza. O público não deve atravessar as sedas e os cartões que o poeta levanta em seu quarto. Romeu pode ser um pássaro e Julieta pode ser uma pedra. Romeu pode ser um grão de sal e Julieta pode ser um mapa. O que isso importa para o público?

QUARTO ESTUDANTE: Nada. Mas um pássaro não pode ser um gato, nem uma pedra pode ser um golpe do mar.

SEGUNDO ESTUDANTE: É questão de forma, de máscara. Um gato pode ser uma rã, e a lua de inverno pode muito bem ser um feixe de lenha coberto de vermes congelados. O público dormirá na palavra e não verá através da coluna as ovelhas que se equilibram e as nuvens que passam pelo céu.

QUARTO ESTUDANTE: É por isso que a revolução começou. O Diretor abriu as escotilhas e as pessoas puderam ver como o veneno das veias falsas tinha causado a morte verdadeira de muitas crianças. Não são as formas disfarçadas que elevam a vida, mas o barômetro indicador que possuem na parte de trás.

SEGUNDO ESTUDANTE: Em último caso, Romeu e Julieta devem necessariamente ser um homem e uma mulher para que a cena da sepultura ocorra de uma maneira agitada e dolorosa?

PRIMEIRO ESTUDANTE: Não é necessário, e é isso que o Diretor de cena propôs demonstrar com genialidade.

QUARTO ESTUDANTE: (*Irritado.*) O que não é necessário? Então parem as máquinas e joguem os grãos de trigo em um campo de aço.

SEGUNDO ESTUDANTE: E o que aconteceria? Aconteceria que apareceriam os fungos e as batidas talvez se tornariam mais intensas e apaixonantes. O que acontece é que você sabe o que alimenta um grão de trigo e ignora o que alimenta um fungo.

QUINTO ESTUDANTE: (*Saindo dos palcos.*) O juiz chegou, e antes de assassiná-los, eles irão repetir a cena da sepultura.

QUARTO ESTUDANTE: Vamos lá. Vocês verão como eu estou certo.

SEGUNDO ESTUDANTE: Sim. Vamos ver a última Julieta verdadeiramente feminina que se verá no teatro. *(Saem rapidamente.)*

NU: Meu pai, perdoe-os, eles não sabem o que estão fazendo.

ENFERMEIRO: *(Para os Ladrões.)* Por que chegaram a esta hora?

OS LADRÕES: O assistente de palco se equivocou.

ENFERMEIRO: Tomaram as injeções?

OS LADRÕES: Sim.

(Eles se sentam ao pé da cama com algumas velas acesas. A cena fica em uma penumbra. Aparece o Assistente de Palco.)

ENFERMEIRO: Isto são horas para me avisar?

ASSISTENTE DE PALCO: Eu imploro seu perdão. Mas eu tinha perdido a barba de José de Arimatéia.

ENFERMEIRO: A sala de cirurgia está pronta?

ASSISTENTE DE PALCO: Apenas os castiçais, o cálice e as ampolas de óleo essencial estão faltando.

ENFERMEIRO: Ande logo. *(O Assistente de Palco vai embora.)*

NU: Falta muito?

ENFERMEIRO: Pouco. Eles já bateram o terceiro sino. Quando o Imperador se veste de Pôncio Pilatos.

PRIMEIRO RAPAÇ: *(Aparece com as Damas.)* Por favor! Não se deixem vencer pelo pânico.

PRIMEIRA DAMA: É horrível se perder em um teatro e não encontrar a saída.

SEGUNDA DAMA: O que mais me deu medo foi o lobo de papelão e as quatro cobras no tanque de folha de flandres.

TERCEIRA DAMA: Quando subíamos a montanha da ruína, pensamos ter visto a luz do amanhecer, mas tropeçamos nas cortinas e agora meus sapatos de seda estão manchados de petróleo.

QUARTA DAMA: *(Aproximando-se dos arcos.)* Eles estão representando novamente a cena da sepultura. Agora é certeza que o fogo vai quebrar as portas, porque quando eu vi, um momento atrás, os guardiões estavam com as mãos queimadas e não conseguiam contê-lo.

PRIMEIRO RAPAZ: Através dos galhos daquela árvore podemos alcançar uma das varandas e de lá pediremos ajuda.

ENFERMEIRO: *(Em voz alta.)* Quando irá começar o toque da agonia?

(Ouve-se uma campainha.)

OS LADRÕES: *(Levantando as velas.)* Santo. Santo. Santo.

NU: Pai, em suas mãos, confio meu espírito.

ENFERMEIRO: Você está dois minutos adiantado.

NU: É que o rouxinol já cantou.

ENFERMEIRO: Isso é verdade. E as farmácias estão abertas para a agonia.

NU: Para a agonia do homem sozinho, nas plataformas e nos trens.

ENFERMEIRO: *(Olhando para o relógio e dizendo em voz alta.)* Tragam o lençol. Tenham cuidado para que o ar que irá soprar não tire suas perucas. Depressa.

OS LADRÕES: Santo. Santo. Santo.

NU: Foi tudo consumado.

(A cama gira em um eixo e o Nu desaparece. Na parte detrás da cama aparece o Primeiro Homem, sempre usando um fraque e uma barba preta.)

PRIMEIRO HOMEM: *(Fechando os olhos.)* Agonia!

(A luz tem uma forte tonalidade de prateado de tela de cinema. Os arcos e as escadas do fundo aparecem manchados com uma luz azul granulada. O Enfermeiro e os Ladrões desaparecem com Passo de dança, sem virar as costas. Os Estudantes saem por debaixo de um dos arcos. Eles carregam pequenas lanternas elétricas.)

QUARTO ESTUDANTE: A atitude do público foi detestável.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Detestável. Um espectador nunca deve fazer parte do drama. Quando as pessoas vão para o *aquárium*, elas não matam as serpentes marinhas, nem os ratos-de-água, ou os peixes cobertos com lepra, e sim deslizam os olhos no vidro e aprendem.

QUARTO ESTUDANTE: Romeu era um homem de trinta anos e Julieta um menino de quinze. A denúncia do público foi eficaz.

SEGUNDO ESTUDANTE: O Diretor de cena, de uma maneira genial, evitou com que a massa de espectadores descobrisse isso, mas os cavalos e a revolução destruíram seus planos.

QUARTO ESTUDANTE: O que é inadmissível é que eles foram assassinados.

PRIMEIRO ESTUDANTE: E que eles também assassinaram a verdadeira Julieta que gemia debaixo das poltronas.

QUARTO ESTUDANTE: Por pura curiosidade, para ver o que tinha dentro delas.

TERCEIRO ESTUDANTE: E o que eles encontraram de fato? Um aglomerado de feridas e uma desorientação absoluta.

QUARTO ESTUDANTE: A repetição do ato foi maravilhosa porque eles, sem dúvida, se amavam com um amor incalculável, mesmo que isso não justifique. Quando o rouxinol cantou, eu não consegui conter minhas lágrimas.

TERCEIRO ESTUDANTE: E todas as outras pessoas; mas depois eles levantaram as facas e os bastões porque a letra era mais forte que eles e a doutrina, quando solta sua cabeleira, pode atropelar sem medo as verdades mais inocentes.

QUINTO ESTUDANTE: (*Muito alegre.*) Olha, eu peguei um sapato da Julieta. As freiras estavam cobrindo-a com as mortalhas e eu o roubei.

QUARTO ESTUDANTE: (*Sério.*) Que Julieta?

QUINTO ESTUDANTE: Que Julieta poderia ser? A que estava no palco, aquela que tinha os pés mais bonitos do mundo.

QUARTO ESTUDANTE: (*Com espanto.*) Mas você não percebeu que a Julieta que estava no túmulo era um jovem disfarçado, um truque do Diretor de cena, e que a verdadeira Julieta estava amordaçada embaixo das poltronas?

QUINTO ESTUDANTE: (*Caindo no riso.*) Eu gosto disso! Parecia muito bonita, e se era um jovem disfarçado para mim dá no mesmo; em vez disso, eu não teria pegado o sapato daquela moça cheia de poeira que gemia como um gato sob as cadeiras.

TERCEIRO ESTUDANTE: E, no entanto, é por isso que eles a assassinaram.

QUINTO ESTUDANTE: Porque eles estão loucos. Mas eu que subo duas vezes, todos os dias, a montanha e vejo, quando termino meus estudos, um enorme rebanho de touros com o qual eu tenho que lutar e ganhar a cada instante, não tenho tempo para pensar se é homem, mulher ou criança, apenas para ver que me interessa como um desejo muito alegre.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Magnífico! E se eu quiser me apaixonar por um crocodilo?

QUINTO ESTUDANTE: Você se apaixonou.

PRIMEIRO ESTUDANTE: E se eu quiser me apaixonar por você?

QUINTO ESTUDANTE: (*Arremessando o sapato nele.*) Você se apaixonou também, eu o deixo, e coloco-o em meus ombros pelos riscos.

PRIMEIRO ESTUDANTE: E nós destruímos tudo.

QUINTO ESTUDANTE: Os telhados e as famílias.

PRIMEIRO ESTUDANTE: E por onde falarem de amor nós entraremos com chuteiras, arremessando lama nos espelhos.

QUINTO ESTUDANTE: E vamos queimar o livro onde os sacerdotes leem a missa.

QUARTO ESTUDANTE: Vamos. Vamos logo!

QUINTO ESTUDANTE: Eu tenho quatrocentos touros. Com as cordas que meu pai torceu, nós os amarraremos às rochas para separá-las até sair um vulcão.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Alegria! A felicidade dos rapazes e das moças e dos sapos e dos pequenos pregos de madeira.

ASSISTENTE DE PALCO: (*Aparecendo.*) Senhores, aula de geometria descritiva.

PRIMEIRO HOMEM: Agonia.

(A cena vai ficando escura. Os Estudantes acendem suas lanternas e entram na universidade.)

ASSISTENTE DE PALCO: (*Displicente.*) Não façam os cristais sofrerem!

QUINTO ESTUDANTE: (*Fugindo pelos arcos com o Primeiro Estudante.*) Alegria! Alegria! Alegria!

PRIMEIRO HOMEM: Agonia. Solidão do homem no sonho cheio de elevadores e trens por onde você vai em velocidades inatingíveis. Solidão dos edifícios, das esquinas, das praias, onde você não vai aparecer nunca mais.

PRIMEIRA DAMA: (*Nas escadas.*) Novamente a mesma decoração? É horrível!

PRIMEIRO RAPAZ: Alguma porta será a verdadeira!

SEGUNDA DAMA: Por favor! Não solte minha mão!

PRIMEIRO RAPAZ: Quando amanhecer, nós nos guiaremos pelas claraboias.

TERCEIRA DAMA: Eu estou começando a sentir frio com essa roupa.

PRIMEIRO HOMEM: (*Com voz fraca.*) Enrique! Enrique!

PRIMEIRA DAMA: O que foi isso?

PRIMEIRO RAPAZ: Calma.

(A cena está às escuras. A lanterna do Primeiro Rapaz ilumina a face morta do Primeiro Homem.)

Cortina

[Solo do pastor bobo]

Cortina azul.

No centro, um grande armário cheio de Máscaras brancas de diferentes expressões. Cada Máscara tem sua luzinha na frente. O Pastor Bobo vem da direita. Usa peles extravagantes e um funil cheio de canetas e rodinhas na cabeça. Toca um aristão e dança em um ritmo lento.

O PASTOR:

O pastor bobo guarda as Máscaras.

As máscaras

dos mendigos e dos poetas

que matam os abutres

quando voam por águas calmas.

Máscara

de crianças que usam o soco

e apodrecem embaixo de um cogumelo.

Máscaras

das águias com muletas.

Máscara da máscara

que era gesso de Creta

e ficou de cor violeta

no assassinato de Julieta.

Adivinha. Adivinhação. Adivineta

de um teatro sem lunetas

e um céu cheio de cadeiras

com o buraco de uma máscara.

Berrem, berrem, berrem, máscaras.

(As Máscaras berram imitando as ovelhas e dão algumas tossidas.)

Os Cavalos comem todo o cogumelo
e apodrecem embaixo do cata-vento.

As águias usam o soco

e eles se enchem de lama sob o cometa,

e o cometa devora o abutre

que arranhava o peito do poeta.

Berrem, berrem, berrem, máscaras!

A Europa arranca suas mamas,

A Ásia fica sem lunetas

e a América é um crocodilo

que não precisa de uma máscara

A musiquinha, a musiqueta

das agulhas feridas e da garrafa.

(Empurra o armário com rodinhas, e desaparece. As Máscaras berram.)

Quinta cena

A mesma decoração da primeira cena. À esquerda, uma grande cabeça de cavalo colocada no chão. À direita, um olho enorme e um grupo de árvores com nuvens, encostadas na parede. Entra o Diretor com o Ilusionista. O Ilusionista usa um fraque, uma capa de cetim branco que vai até os pés e uma cartola. O Diretor de cena usa o fraque da primeira cena.

DIRETOR: Um ilusionista não pode resolver este assunto, nem um médico, nem um astrônomo ou qualquer outra pessoa. É muito fácil soltar os leões e depois despejar enxofre sobre eles. Não continue falando.

ILUSIONISTA: Acho que o senhor, homem de máscara, não se lembra de que usamos a cortina escura.

DIRETOR: Quando as pessoas estão no céu; mas me diga, que cortina pode ser usada em um lugar onde o ar é tão violento que tira a roupa das pessoas e até as crianças carregam canivetes para rasgar as cortinas?

ILUSIONISTA: Naturalmente, a cortina do ilusionista pressupõe uma ordem na escuridão do truque; por isso, por que você escolheu uma tragédia clichê e não fez um drama original?

DIRETOR: Para expressar o que acontece todos os dias em todas as grandes cidades e nos campos por meio de um exemplo que, é admitido por todos, apesar de sua originalidade, e que só aconteceu uma vez. Eu poderia ter escolhido o *Édipo* ou o *Otelo*. Por outro lado, se ele tivesse levantado a cortina com a verdade original, eles teriam manchado de sangue as poltronas desde as primeiras cenas.

ILUSIONISTA: Se eles tivessem usado «a flor de Diana» que a angústia de Shakespeare usou de maneira irônica em *Sonho de uma noite de verão*, é provável que a representação teria terminado com sucesso. Se o amor é puro acaso e Titânia, rainha dos silfos, se apaixona por um asno, nada de particular teria que, pelo mesmo procedimento, Gonzalo bebesse no baile com um rapaz [vestido de] branco e sentado em seus joelhos.

DIRETOR: Eu imploro para que pare de falar.

ILUSIONISTA: Construam um arco de arame, uma cortina e uma árvore com folhas frescas, subam e abaixem a cortina no tempo e ninguém ficará surpreso que a árvore se

transforme em um ovo de serpente. Mas o que vocês queriam era matar a pomba e deixar um pedaço de mármore cheio de pequena salivas falantes em seu lugar.

DIRETOR: Era impossível fazer qualquer outra coisa; meus amigos e eu abrimos o túnel embaixo da arena sem que as pessoas da cidade notassem. Muitos trabalhadores e estudantes nos ajudaram e agora negam ter trabalhado, apesar de estarem com as mãos cheias de feridas. Quando chegamos ao sepultamento, levantamos a cortina.

ILUSIONISTA: E que teatro pode resultar de um sepultamento?

DIRETOR: Todo o teatro sai das humidades confinadas. Todo teatro verdadeiro tem um profundo fedor de lua velha. Quando as fantasias falam, as pessoas vivas já são botões de osso nas paredes do calvário. Eu fiz o túnel para tomar posse das fantasias e, através delas, mostrar o perfil de uma força oculta quando o público já não tinha escolha a não ser assistir, cheio de espírito e subjugado pela ação.

ILUSIONISTA: Eu converto, sem esforço algum, uma garrafa de tinta em uma mão decepada cheia de anéis antigos.

DIRETOR: (*Irritado.*) Mas isso é mentira, isso é teatro! Se eu passei três dias lutando com as raízes e os golpes de água foi para destruir o teatro.

ILUSIONISTA: Sabia.

DIRETOR: E provar que se Romeu e Julieta agonizam e morrem para acordar sorrindo quando a cortina cai, meus personagens, em vez disso, queimam a coroa e morrem de verdade na presença dos espectadores. Os cavalos, o mar; o exército das gramas o impediram. Mas algum dia, quando todos os teatros estiverem queimados, será encontrado nos sofás, atrás dos espelhos e dentro das taças de papelão dourado, a reunião dos nossos mortos ali encerrados pelo público. É necessário destruir o teatro ou viver no teatro! Não adianta assobiar pelas janelas. E se os cães gemem ternamente, é necessário levantar a cortina sem prevenções. Eu conheci um homem que varria seu telhado e limpava claraboias e varandas apenas por cortesia ao céu.

ILUSIONISTA: Se você subir mais um degrau, o homem irá parecer uma fibra de grama para você.

DIRETOR: Não uma fibra de grama, mas um navegante.

ILUSIONISTA: Eu posso transformar um navegador em uma agulha de costura.

DIRETOR: Isso é precisamente o que é feito no teatro. É por isso que me atrevi a realizar um difícil jogo poético na esperança de que o amor rompesse com o ímpeto e desse nova forma às fantasias.

ILUSIONISTA: Quando o senhor diz amor, eu me assusto.

DIRETOR: Assusta-se com o quê?

ILUSIONISTA: Vejo uma paisagem de areia refletida em um espelho turvo.

DIRETOR: E o que mais?

ILUSIONISTA: Que nunca acaba de amanhecer.

DIRETOR: É possível.

ILUSIONISTA: *(Displícite e batendo a cabeça de cavalo com as pontas dos dedos.)*
Amor.

DIRETOR: *(Sentando-se na mesa.)* Quando o senhor diz o amor, eu me assusto.

ILUSIONISTA: Assusta-se com o quê?

DIRETOR: Eu vejo que cada grão da areia se transforma em uma formiga bem viva.

ILUSIONISTA: E o que mais?

DIRETOR: Que anoitece a cada cinco minutos.

ILUSIONISTA: *(Olhando-o fixamente.)* É possível. *(Pausa.)* Mas, o que pode ser esperado de pessoas que inauguram o teatro sob a arena? Se você tivesse aberto essa porta, encheria isso de mastins, de loucos, de chuvas, de folhas monstruosas, de ratos de esgoto. Quem nunca pensou que podem romper todas as portas de um drama?

DIRETOR: A única maneira do drama se justificar é rompendo as portas, vendo através de seus próprios olhos que a lei é uma parede que se dissolve na menor gota de sangue. Repugna-me o moribundo que desenha com o dedo uma porta na parede e dorme tranquilo. O verdadeiro drama é um circo de arcos onde o ar, a lua e as criaturas entram e saem sem ter um lugar para descansar. Aqui o senhor está pisando em um teatro onde os dramas autênticos ocorreram e onde foi realizado um verdadeiro combate que custou a vida de todos os intérpretes. *(Chora.)*

CRIADO: *(Entrando rapidamente.)* Senhor.

DIRETOR: O que houve? *(Entra a Fantasia de Arlequim Branco e uma Senhora vestida de preto com o rosto coberto por um tule grosso que impede de ver seu rosto.)*

SENHORA: Onde está meu filho?

DIRETOR: Que filho?

SENHORA: Meu filho Gonzalo.

DIRETOR: *(Irritado.)* Quando o espetáculo terminou, ele se apressou para o fosso do teatro com esse rapaz que está com a senhora. Mais tarde, o assistente de palco o viu deitado na cama imperial do guarda-volumes. Você não deve me perguntar nada. Hoje tudo aquilo está debaixo da terra.

A FANTASIA DE ARLEQUIM: *(Chorando.)* Enrique.

SENHORA: Onde está meu filho? Os pescadores me trouxeram esta manhã um enorme peixe-lua, pálido, decomposto, e eles me gritaram: Aqui está seu filho! Como do peixe fluía incessantemente um fio de sangue pela boca, as crianças riam e pintavam as solas de suas botas de vermelho. Quando fechei a porta senti como as pessoas dos mercados o arrastavam para o mar.

A FANTASIA DE ARLEQUIM: Para o mar.

DIRETOR: A representação terminou horas atrás e eu não tenho nenhuma responsabilidade pelo que ocorreu.

SENHORA: Vou apresentar minha denúncia e vou pedir justiça na frente de todos.
(Inicia o silêncio.)

ILUSIONISTA: Senhora, não pode sair por aí.

SENHORA: Você tem razão. O hall de entrada está completamente escuro. *(Vai em direção à porta da direita.)*

DIRETOR: Por aí também não. Poderia cair nas claraboias.

ILUSIONISTA: Senhora, por gentileza. Eu a conduzo. *(Ele retira o manto e cobre a Senhora com ele. Ele dá dois ou três passes com as mãos, tira a capa e a Senhora desaparece. O Criado empurra a Fantasia de Arlequim e faz com que ela desapareça à esquerda. O Ilusionista pega um grande leque branco e começa a abanar-se enquanto canta suavemente.)*

DIRETOR: Estou com frio.

ILUSIONISTA: Como?

DIRETOR: Eu disse a ele que estou com frio.

ILUSIONISTA: *(Abanando-se.)* É uma palavra bonita, frio.

DIRETOR: Muito obrigado por tudo.

ILUSIONISTA: De nada. Tirar é muito fácil. Difícil é pôr.

DIRETOR: É muito mais difícil substituir.

CRIADO: *(Entrando após ter levado o Arlequim.)* Está um pouco frio. Você quer que eu ligue o aquecedor?

DIRETOR: Não. Nós temos que resistir a tudo porque nós quebramos as portas, nós levantamos o telhado e nós ficamos com as quatro paredes do drama. *(O Criado sai pela porta central.)* Mas isso não importa. Ainda há grama macia para dormir.

ILUSIONISTA: Para dormir!

DIRETOR: Que em último caso dormir é semear.

CRIADO: Senhor! Eu não posso resistir ao frio.

DIRETOR: Eu lhe disse que devemos resistir, que não devemos ser vencidos por nenhum truque. Cumpra sua obrigação. (*O Diretor coloca as luvas e sobe a gola do fraque cheio com tremor. O Criado desaparece.*)

ILUSIONISTA: (*Abanando-se.*) Mas será que o frio é uma coisa ruim?

DIRETOR: (*Com a voz fraca.*) O frio é um elemento dramático como qualquer outro.

CRIADO: (*Ele se aproxima da porta tremendo, as mãos no peito.*) Senhor!

DIRETOR: O quê?

CRIADO: (*Caindo de joelhos.*) Ali está o público.

DIRETOR: (*Caindo de bruços em cima da mesa.*) Peça para entrar!

(O Ilusionista, sentado perto da cabeça de cavalo, assobia e abana-se com grande alegria. Todo o ângulo esquerdo da peça de decoração se divide e aparece um céu de nuvens longas, bem iluminado, e uma chuva lenta de luvas brancas, rígidas e espaçadas.)

VOZ: (*De fora.*) Senhor.

VOZ: (*De fora.*) Que foi.

VOZ: (*De fora.*) O público.

VOZ: (*De fora.*) Peça para entrar.

(O Ilusionista agita forte o leque no ar. Flocos de neve começam a cair na cena.)

Cortina lenta

REFERÊNCIAS

LORCA, Federico García. *El público*. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br.

Acesso em: 13 dez. 2019.

A cantora de rua

José Echegaray

Tradução de Rodrigo Conçole Lage¹

José Echegaray y Eizaguirre, nascido em Madrid, no dia 19 de abril de 1832, foi um dos grandes intelectuais espanhóis do século XIX. Além de ter sido um dramaturgo de renome, o que veio a lhe render o prêmio Nobel de Literatura de 1904 (recebido juntamente com Frédéric Mistral), mas que posteriormente passou a ser duramente criticado. Foi também um importante matemático (com vários trabalhos nessa área, e também na da física), engenheiro e político. O texto *La cantante callejera* foi publicado em 1896.

A Cantora de Rua

Apropósito² lírico em um quadro e em prosa

ESCRITO PARA A SENHORA GUERRERO³

POR

JOSÉ ECHEGARAY

Estreado no TEATRO ESPAÑOL⁴, na noite de 26 de Março de 1896.

PERSONAGENS

ATORES

ANGÚSTIAS.....

Sra. Guerrero.

PEPE.....

Sr. Días de Mendoza⁵.

¹ Graduado em História (UNIFSJ). Especialista em História Militar (UNISUL). Professor de História no Colégio Estadual Governador Roberto Silveira. E-mail: rodrigo.lage@yahoo.com.br

² María Ana de Jesús Guerrero Torija, atriz e empresária de teatro espanhola nascida em Madrid, no dia 17 de abril de 1867. Faleceu no dia 23 de janeiro de 1928. Ela atuou em várias peças de Echegaray tais como: *Sin familia*, *Un crítico impaciente*, *Mariana*, *El poder de la impotência*, *A la orilla del mar*, *La rencorosa*, *Mancha que limpia*, *El estigma*, *El preferido y los cenicientos*, *A fuerza de arrastrarse*, *La desequilibrada*, *La escalinata de un trono*, *Malas herencias*, *El hombre negro*, *La duda* e *La calumnia por castigo*.

³ Segundo o dicionário da RAE o “apropósito” é uma breve peça teatral de circunstâncias.

⁴ O *Teatro Español* está localizado em Madrid e é considerado o teatro mais antigo da Espanha.

⁵ Fernando Díaz de Mendoza y Aguado foi um ator, empresário teatral e diretor espanhol nascido em Murcia, no dia 7 de junho de 1862. Foi casado com a atriz María Guerrero. Faleceu em Vigo, no dia 20 de outubro de 1930. Atuou em algumas peças de Echegaray tais como: *Mariana*, *Mancha que limpia* e *La calumnia por castigo*.

SUSPIROS..... Srta. Valdivia⁶.

COLETA..... Sr. Díez⁷.

Gente do povo, etc., etc.

Quadro único

A cena representa uma praça ou uma rua. Pode haver árvores ou não havê-las. Pode haver bancos ou não haver bancos. Haverá ou não haverá lampiões da rua acesos. Poderão ver-se ou não ver-se algumas lojas abertas e com luzes. O único, que convém que haja, é a fachada de uma casa quase de frente, ou com pouca inclinação, e muito próxima ao primeiro plano, para que, contra esta fachada, se coloquem os pobres e a Cantora.

É de noite.

CENA PRIMERA

O COLETA⁸: cinquenta anos: desleixado: aficionado à bebida: pobre de profissão.

SUSPIROS (mote): dezesseis anos: simpática, doce, enfermiça: pede esmola
acidentalmente.

Os dois estão na frente, na atitude de pedir esmola.

COLETA. Escuta, Suspiros, também vais *pedir* hoje?

SUSPIROS Também, senhor Coleta. Minha madrastra me mandou. E disse, que se não lhe levo duas pesetas⁹, vai me dar uma surra maior que a de ontem à noite.

COLETA. E a de ontem a noite foi boa?

SUSPIROS (Suspirando.) Ai! senhor Coleta!

COLETA. Já começa com os suspirinhos?

SUSPIROS Pois se não suspirasse eu morreria de tristeza. Dizia minha pobre mãe, que os suspiros *são asas*, que são dadas as peninhas, para que saiam voando.

COLETA. Queres me emprestar *alguns*?

⁶ Não foi possível identificar essa atriz.

⁷ Não foi possível identificar esse ator.

⁸ Em espanhol “coleta” tem o sentido de rabo de cavalo.

⁹ A peseta foi a moeda corrente da Espanha entre 1869 e 2002. Ela se subdividia em cem céntimos ou, informalmente, quatro reales.

SUSPIROS Que quer que lhe empreste?

COLETA. Esses suspiros tão fofos, que dizes que *são asas...* faz-me graça!

SUSPIROS Suspiros todo mundo tem.

COLETA. Eu não os tenho. Minhas penas, quando se vão, se vão a quatro patas, como os cães de rua. Muitas vezes, quando saio daquela taverna, que está na esquina, os municipais¹⁰ encontram-me *trotando*: voando, nunca. Ouve, garota, dizem que é o *amílico*¹¹. O que inventam para tirar de um homem seus consolos!

SUSPIROS Isso todo mundo sabe: tirar consolações.

COLETA. E esta noite, com toda a *noturnidade*, vais pedir aqui?

SUSPIROS Já me acostumei com este lugar: é onde me dá menos vergonha.

COLETA. Mas se por aqui não passa ninguém!

SUSPIROS Ai! É por isso.

COLETA. É que não sabes *pedir*.

SUSPIROS Sim, senhor: eu *sei pedir*. O que há é que as pessoas *não sabem dar*. Eu digo: «uma esmolinha para minha pobre mãe que está muito enferma.» E tão enferma! Como se ela tivesse morrido há dois anos. Pois nada. Outras vezes digo: «um cachorro pequeno¹², pelo amor de Deus, para minha mãe, que está no hospital. Pela "Virgem Santíssima, que tenho dois irmãozinhos.» E tampouco!

COLETA. E esta noite, quantos irmãos vais ter?

SUSPIROS Ai, senhor Coleta! Tive *dois* e não me deram nada. Tive *três* e nada. Ontem à noite tive *quatro* e me deram seis cadelas grandes¹³. Esta noite vou ter *cinco* irmãos, para ver o que me dão, e se me livro da surra.

COLETA. E *de verdade, de consanguinidade*, quantos irmãos tens?

SUSPIROS *De verdade* tive dois. Mas morreram como minha mãezinha. Ai! morreram pelos maus tratos da madrasta; como eu morrerei. Ouça você, assim que eu juntasse dois outros duros¹⁴ fugia para Játiva¹⁵ com minha avozinha.

¹⁰ Indivíduo da guarda, ou da polícia, municipal.

¹¹ Amílico é um álcool que se obtém, principalmente, se destilando os produtos da fermentação alcoólica da fécula de batata.

¹² “Perro chico”, cachorro pequeno em português, era uma moeda de cobre ou de alumínio que valia cinco céntimos de peseta.

¹³ “Perra grande”, cadela grande em português, era uma moeda espanhola de cobre ou alumínio que valia dez céntimos de peseta

¹⁴ Moeda de cinco pesetas

¹⁵ Játiva é um município e uma cidade homônima da Comunidade Valenciana, na Espanha, que fica na região sul da província de Valência.

COLETA. Escute, você. Se eu não tivesse tanto que fazer na taverna que você conhece, te tomava por filha e pediríamos juntos. Porque eu, por minha boa educação, sei como se pede. Mas não aqui: isto é um *deserto*.

SUSPIROS Pois ontem à noite veio outra jovem. Pelos modos parecia uma senhorita. Essa não *suspirava*, chorava secretamente.

COLETA. Pois como choro bem, tomo as duas por filhas: *Eu preciso uma família*. Tu, com teus *suspiros*; ela, com seus *prantos*; e eu, com minhas *malícias* de velho, vamos conseguir vinte reales¹⁶ diários e vamos nos dar uma boa vida. A vida *pele fino*, porque eu tenho sido uma pessoa fina. Fui professor de escola, depois sacristão, depois toureiro, e depois... o que sou.

SUSPIROS Melhor que com minha madrasta, com qualquer um.

COLETA. Pois realmente parecia uma senhorita à das lágrimas: muito senhorita.

SUSPIROS Por isso não se atrevia a *pedir*. A obrigação lhe dava vergonha.

COLETA. É verdade. Meia hora esteve encostada a esta parede e saiu sem soltar palavra.

SUSPIROS É que para *pedir* é necessário saber algo: isso é o que eu digo. O cego do violino, o que fica aqui na esquina, esse tira muito porque é violinista. A garota da praça, o mesmo, porque é *cantora de flamenco*. Mas nem você, nem eu sabemos nada. Saberá algo a senhorita mendiga? a de ontem à noite?

COLETA. Eu creio que sim. Começou... assim... como que a *trinar*.

SUSPIROS Não: era que chorava: e entre, «que choro, que não quero chorar...» resultou uma coisa... à maneira de *canção triste*¹⁷.

COLETA. Pode ser. A ela... algo estava acontecendo, não reparaste?

SUSPIROS Eu? Não

COLETA. Pois *na medida em que apareceu* por lá um senhorito muito fino... esse sim que era fino... e que bem vestido...

SUSPIROS E generoso e bom: esse foi o que me deu um punhadinho de cachorros pequenos¹⁸: e «que perdoasse que não tinha mais.»

COLETA. Pois a mim me disse, «que saísse dali, que cheirava a vinho.» Senhor, pois a que há de cheirar um homem quando sai da taberna? É que não assumem. Nem era isso tampouco: o que eu cheirava era a *amílico*.

¹⁶ Moeda cujo valor variou, ao longo do tempo, segundo a época e o lugar em que foi adotada.

¹⁷ Em muitos países sul-americanos existe um tipo de canção popular chamada “triste” que, em geral, é de temática amorosa e triste, daí o nome. Era cantada acompanhada por um violão. Não sei se o dramaturgo está se referindo a esse gênero musical ou se está se referindo a uma canção triste de modo geral.

¹⁸ Moeda espanhola, de cobre ou alumínio, que valia cinco cêntimos de peseta.

SUSPIROS E o que tem a ver *a senhorita* com o fino cavalheiro?

COLETA. Que vê-lo e sair fugindo, foi tudo ao mesmo tempo.

SUSPIROS (Com inocência.) E daí?

COLETA. Nada: embora tenha sido professor, não quero dar-te lições. Você ainda as aprenderás sozinhas... quando parar de dar *suspiros*.

SUSPIROS Veja... veja... parece-me que vem...

COLETA. Cabalmente¹⁹. Vamos para a esquina para deixar-lhe lugar.

CENA II

SUSPIROS e COLETA; ANGÚSTIAS, pelo fundo da rua ou praça.

ANGÚSTIAS Aqui, aqui foi onde estive ontem à noite. Me faltou coragem. Que covarde eu sou! Mas desta vez... *fecharei os olhos* e imaginarei que estou só e que sou cega. É preciso: minha pobre mãe sofrendo e quase morrendo. E amanhã... pois não há nada: a casa limpa. Com que compro pão? com que compro os remédios? O médico manda tantos remédios! De papeletas do Montepio²⁰ e receitas do médico, tenho uma gaveta cheia. Eia, Angústias, a ela! Isto não é pedir esmola. Eu canto: não peço. E que as pessoas deem ou não deem, ao seu gosto. Como se fosse cantora do Real²¹: um *teatro Real* ao ar livre. Bom: serei *cantora de rua*, que não é desonra. Pois não tenho medo! pois não me dá vergonha! que má filha sou! Minha mãe, de joelhos pediria esmola para mim. Pois eu também! (Se dirige ao local em que estão Coleta e Suspiros, mas vacilando.)

COLETA. (Baixo à Suspiros.) Já se aproxima.

SUSPIROS Vamos deixar-lhe lugar. (À Coleta, muito baixinho.)

COLETA. Esta noite, canta. Traz cara de *canto jondo*²². (O mesmo.)

SUSPIROS O que traz é cara de choro, que transbordou das profundezas do coração. (O mesmo. Angústias se põem em fila com Coleta e Suspiros, apoiando-se de pé contra a parede. Pausa.)

¹⁹ No sentido de “exatamente”.

²⁰ Os Montepios, criados na Itália no século XV, pelos franciscanos, eram instituições de caridade e sociedades privadas de ingresso voluntário que forneciam empréstimos de pequeno valor, em condições mais favoráveis que as do mercado, em troca de uma promessa. Era um modo de ajudar os pobres e, ao mesmo tempo, de se combater a usura.

²¹ O *Teatro Real* ou *El Real*, como é comumente chamado, é a maior casa de ópera de Madri.

²² Segundo o dicionário da RAE o “jondo” é um canto andaluz, de profundo sentimento.

ANGÚSTIAS (Fazendo esforço para cantar.) Não posso... não posso...

COLETA. Já começa. (À Suspiros.)

SUSPIROS A que? (À Coleta.)

COLETA. A cantar.

SUSPIROS A chorar, digo eu.

COLETA. É que é *cantar sentimental*. Aprende, menina.

ANGÚSTIAS (À parte.) E se *ele* vem como ontem à noite... acabou-se.

SUSPIROS A senhorita, já a cantar?

ANGÚSTIAS Creio que sim. (Responde maquinalmente ou como a atriz quiser.)

SUSPIROS Coisas tristes?

ANGÚSTIAS De tudo.

SUSPIROS Eu gosto que façam chorar.

ANGÚSTIAS Bom: choraremos.

SUSPIROS Não começa?

ANGÚSTIAS Quando puder.

COLETA. Quer suavizar a garganta?

ANGÚSTIAS Não.

SUSPIROS Pois não perca tempo.

ANGÚSTIAS Não há gente... não vêes que não há gente?

SUSPIROS Já virão assim que começar.

COLETA. Um conselho: não cante canções morais²³.

ANGÚSTIAS (Passando a mão pela testa.) Será tarde demais... sim, é muito tarde.

COLETA. (Olhando-a suavemente.) Em minha terra, quando eu era menino, os rouxinóis cantavam de noite.

SUSPIROS Em Játiva²⁴, quando eu era menina, as cotovias cantavam ao amanhecer.

COLETA. O amanhecer é *o mais tarde da noite*.

SUSPIROS E *o mais cedo da manhã*.

COLETA. Pois ânimo. (À Angustias. Diz isto avançando um pouco o corpo.)

SUSPIROS Ânimo.

ANGÚSTIAS Sim... obrigada... agora verão.

SUSPIROS Aproxime-se de mim.

²³ Segundo o dicionário “El Habla Antioqueña en Carrasquilla” de Nestor Villegas Duque, v. 2, p. 568, “cantar por lo fino” tem o sentido de “cantar canções morais, decentes”. Disponível em: <<https://issuu.com/nestor-villegas-duque/docs/name0329f4/168>>.

²⁴ Ver nota 14.

ANGÚSTIAS (Apontando para Coleta.) É teu pai?

SUSPIROS É Coleta. Tem bom coração. E esta noite não está bêbado.

ANGÚSTIAS Mas porque!... (Tenta cantar.) Me treme a voz.

COLETA. Melhor: para *trinar*, aproveite que treme a voz.

SUSPIROS Não lhe deixe envergonhada. Se quiser, assim que acabar *cada copla*²⁵, eu passarei pela roda *pedindo*. Aqui trago uma bandejinha, que minha madrastra me deu.

COLETA. Isso: com bandeja se pede com mais *decência*.

ANGÚSTIAS Bom: obrigada.

COLETA. E eu pedirei pelo outro lado da roda, para que não nos escape nenhum.

SUSPIROS Já verá como chovem cachorros pequenos²⁶.

COLETA. E se vem aquele cavalheiro de ontem à noite, até pesetas²⁷ e duros²⁸.

ANGÚSTIAS Quem?... Quem disse?

SUSPIROS Não sabe?... Aquele cavalheiro que veio... quando a senhorita saiu.

ANGÚSTIAS Cale-se!... Não!... Ele me ouvir!... Ele me ver!... Prefiro morrer! Não... esta noite, não. Amanhã... amanhã... (Afastando-se da parede e vindo ao centro.)

COLETA. Pois já está aí.

ANGÚSTIAS Sim... ele... Meu Deus!... (Nesta cena Angustias pode cantar algo.)

CENA III

SUSPIROS, COLETA e ANGÚSTIAS; PEPE, em traje do que é, de cavalheiro.

COLETA. (À Suspiros.) Agora sim é que vai cantar!

SUSPIROS Vem buscá-la. (À Coleta.)

COLETA. E cantarão juntos.

PEPE. (Observando do fundo.) Sim... é ela. E a de ontem à noite também era ela. (Avançando.) Angústias!... Angústias!...

ANGÚSTIAS O que você quer?... Deixe-me... deixe-me...

PEPE. Ah!... eras tu!... Eu já o dizia. Quando me fala de ti, nunca me engana o coração!

ANGÚSTIAS Você me deixe!... Deixe-me!... Meu Deus, eu sou livre... não me detenha!

²⁵ Segundo o dicionário da RAE a “copla” é um tipo de música popular espanhola, principalmente de temática amorosa, muito influenciada pelo flamenco.

²⁶ Ver nota 17.

²⁷ Ver nota 8.

²⁸ Ver nota 13.

PEPE. Um momento. Não irás sem me ouvir. Tens tanta pressa para fugir de mim?

ANGÚSTIAS Nunca será o bastante.

PEPE. Tanto mal te fiz?

ANGÚSTIAS Não foi pouco.

PEPE. É causar-te mal, querer-te com toda a alma?

ANGÚSTIAS A mim?

PEPE. Então, a quem?

ANGÚSTIAS Bem o provou!

PEPE. Que não o provei! Fuji de ti, ou tu me rechaçaste? Diga, diga com sinceridade. Não volto sempre para ti? De dia à tua porta, que a todas as horas está fechada. De noite olhando a sua janela, que nunca se abre. Quando você sai, seguindo seus passos, para ver se posso por o pé, onde puseste o seu, já que este é o único consolo que me deixas. E quando te perco de vista, parece que a alma sai de mim para ir em tua busca; porque como é mais ligeira que o corpo vai com maior rapidez. Minha Angústias, que realmente és *minhas angústias*, já que fostes *minhas alegrias*.

ANGÚSTIAS Palavras não te faltam! Estúpida de mim, que por acreditar nas primeiras, hoje não posso acreditar em nenhuma; ainda que as dissesse, que não as dizes, com toda sinceridade.

PEPE. Que eu te engano?

ANGÚSTIAS E tu me perguntas?

PEPE. Mas, em que?

ANGÚSTIAS Em tudo. Te apresentaste a mim, dizendo-me o que eras? Não, realmente não. Te apresentaste a mim, como se fosses de minha classe: um pobre, um humilde, um dos que trabalham para viver, como eu. Disfarçado de operário, que bom *carnaval* fizeste de meu carinho! O honrado casaco e o chapéu foram *máscara* de más intenções. Não usavas máscara; mas foi porque a cara que levas é o tempo todo. O nega! nega que te apresentaste a mim ocultando tua posição, tua riqueza, teu senhorio... teu senhorio... que até me desgasta o nome pelas angústias que me custa.

PEPE. Isso não nego; pois é porque se me houvesse apresentado de outro modo, como és tão orgulhosa e tão desconfiada, não me teria querido.

ANGÚSTIAS E antes de lidar comigo, como poderia saber se era orgulhosa?

PEPE. Mas não se conhece pela cara?

ANGÚSTIAS Orgulhosa, não: honrada, sim.

PEPE. Mas, por fim, te disse a verdade.

ANGÚSTIAS Viu? Até no que eu sei, e tu sabes que sei, tens de mentir! Tu não me confessaste a verdade: eu a descobri. A descobri, porque Deus quis. Aparentemente se indignou de que zombasse tão impiedosamente de uma pobre criatura, e te pôs em meu caminho, como o que eras: como um cavalheiro rico, e vaidoso, e enganador, e sem um pingo de consciência.

PEPE. Angústias!... Angústias, não digas essas coisas!

ANGÚSTIAS Pois não te recordas? És fraco de memória. Uma noite do inverno, e muito escura – por alguma coisa são as noites escuras; – quantas desgraças tinham passado às *noites* para ser tão negras! Pois essa noite fui, contra meu costume, ao centro de Madri. Tinha que entregar um trabalhinho: Eu sou das que trabalham, quando há trabalho. E tu, quando? Quando tem que mentir, para as pessoas confiarem. Pois passava eu pelas portas de um teatro...

PEPE. Angústias!...

ANGÚSTIAS Pare, pare... Não estás vendo? Eu, sim: Eu o vejo: vejo o que passou como se fosse agora mesmo. Tive que parar, porque junto a calçada parou um coche: muito luxuoso, de dois cavalos, com seu cocheiro e seu lacaio: o lacaio abre a portinhola, e entre a portinhola e ele ocuparam toda a calçada, e não pude passar, e me detive. Me detive para que descesse *o senhor*: e *o senhor* desceu. Que elegante! que sobretudo de pele! que peitilho branco assomava por entre as peles! E eu me pus a rir! «Como esse cavalheiro se parece com Pepe! Serei estúpida?» E pensei... se te digo que sou muito estúpida! «Não, Pepe com esse traje estaria mais bonito!» O pensei porque tinha adoração por você! Porque te queria... te queria... Meu Deus... Meu Deus... estas afeições tão grandes não deviam se acabar nunca! Que se acabe o sol, e o céu, e a vida, mas a afeição, não; porque sem a afeição tudo sobra! (Se põe a chorar.)

PEPE. Deixa, Angústias; deixa que te explique... tu não podes compreender-me... mas há coisas na vida... às vezes os pais... não compreendem tampouco...

ANGÚSTIAS (Tirando-lhe a palavra.) Não, se quem há de me deixar és tu. Aguarda, aguarda. De repente, voltaste. Digo, se virou o cavalheiro, o fino cavalheiro, o de sobretudo de pele, o de peitilho engomado: veja, quem sabe? Pode ser que eu o tenha engomado. Pois se virou, e disse ao lacaio: «Às doze, não faltes.» Meu Deus, que pulo deu-me o coração! Era tua voz! tua voz! E o que dizias ao lacaio, havia dito a mim muitas vezes: «às doze, não faltes.» Não pude me conter: dei um grito, dei um pulo, e me agarrei a ti: te peguei pelo braço! Não: pelo braço, não. Me agarrei ao sobretudo!

Quando usavas coletinho podia te pegar pelo braço, quantas vezes! mas com aquele sobretudo pomposo, a mão se afundava na pele e os dedos não chegavam a ti.

PEPE. Não mais, Angústias; não mais!

ANGÚSTIAS Por que? Pois não foi assim? Eu te gritei: «Pepe, Pepe; mas és tu?» E tu deste outro grito: «Angústias!» E as pessoas a parar e a rir: e os candeeiros do teatro a nos iluminar: com uma luz mais descarada! e fiquei vermelha de vergonha e comecei a correr. Cheguei em casa: não sei como. Subi a escada tropeçando. De um só golpe me joguei nos braços de minha mãe. E me afogando de chorar lhe disse: «Pepe não é Pepe: acabou-se: é rico: tem coche.» «Mas tu tens honra,» gritou-me minha mãe; e como eu não gasto peles, os dedos da pobre velha se fundiram em meu braço. Nós os humildes, quando nos abraçamos, nos abraçamos de verdade: o corpo contra o corpo; a alma contra a alma, sem que se coloque no meio zibelinas²⁹!

PEPE. E no dia seguinte...

ANGÚSTIAS No dia seguinte, minha mãe te disse: «tem que *subir* muita escada para que você venha a ver minha filha: e minha filha teria que *descer* muita escada para ver você. Não se incomode mais.»

PEPE. E eu...

ANGÚSTIAS Tu não disseste nada. Como calaste naquele tempo, cala agora. E veja como naquela época fugiste.

PEPE. Angústias!...

ANGÚSTIAS Nem uma palavra.

PEPE. Nem uma esperança?

ANGÚSTIAS Me pedes o que não tenho.

PEPE. E se eu, sem pensar em obstáculos, sem pensar em nada te dissesse, queres ser minha mulher? (Pegando-lhe a mão.)

ANGÚSTIAS (Comovida contra sua vontade.) Você continua a brincadeira? Pois adiante. Quando puseres em meu dedo esse anel... podes voltar.

PEPE. Agora mesmo... (Querendo tirar a aliança.)

ANGÚSTIAS Não: essa que brilha, não. Essa deve valer muito. É das que com suas luzes chispam vergonhas quando as levam quem não as pode levar: senhores como tu. Eu digo a outra: a do aro magrinho de ouro: o ajustador³⁰, que pode servir de anel de

²⁹ Isto é, peles de zibelina, que é uma espécie de marta de cor castanho-escura.

³⁰ Em espanhol, “ajustador” é o anel, normalmente liso, usado para impedir que um anel, que está largo, saia do dedo.

noivado. Veja se é orgulhosa tua Angústias! Aprenda isto que vou te dizer: Um anel assim tem minha mãe e ainda que morramos de fome, o levarão com ela para enterrar. Pois, com um assim, enterrarão a mim... ou sem nenhum. Vai.

PEPE. Minha Angústias!...

ANGÚSTIAS Vá!... Senão, em muito pouco tempo, vou para o viaduto... eu juro.

PEPE. Te obedeco!... Adeus... Quem sabe?... Adeus... (Sai.)

ANGÚSTIAS Eu sei que não voltarás!... Adeus!.

CENA IV

ANGÚSTIAS, SUSPIROS, COLETA e GENTE que vai chegando e que, quando Angústias começa a cantar, forma uma roda ao seu redor.

Depois, PEPE

ANGÚSTIAS E agora á *cantar* quatro coisas para dar pão a minha mãe e para comprar-lhe remédios. A cantar ainda que me rasgue a garganta. (Se aproxima da fachada da casa, junto a *Suspiros* e *Coleta*.) Já estou aqui outra vez. Eu estou boa para cantar. (Começa a testar a voz.)

COLETA. Já começa. Não te disse que o janota lhe fazia cantar! (À *Suspiros*.)

SUSPIROS Cale-se... cale-se... deixe-me que aprenda. (Angústias começa a cantar.)

COLETA. Já vem gente.

SUSPIROS Continue... continue... que as moscas vêm ao mel. (Angústias canta e vai reunindo gente ao seu redor.) É preciso dar animação ao quadro: uns aplaudem quando for apropriado: outros dizem frases soltas: algo do tipo: «demais!...» «ótimo!...» «olé para a cantora de flamenco!...» «outra!...» «outra!...» «que cante coisas alegres!...» «que cante coisas tristes!»

PEPE. (Se aproxima pouco a pouco e se mistura ao povo, sem que ela o note.) Mas o que é isto!... Meu Deus!... Minha Angústias!... Ah!... A miséria! Ah!... não!... digam o que quiserem... não!

SUSPIROS (Pegando uma bandejinha.) Agora deixe comigo... Eu pedirei por você.

ANGÚSTIAS (Apoiando-se na parede.) Não posso mais! Faça o que quiser.

SUSPIROS Vamos... soltem a mosca³¹ ... não sejam miseráveis... que bem o vale... Vejam que somos sete irmãozinhos!... (Vai percorrendo o círculo com a bandeja.)

PEPE. (Em voz baixa.) Toma... (Lhe dá uns duros³² e o *anel de ouro* de que Angustias falou antes.)

SUSPIROS Ave Maria Puríssima!... quanta prata! Jesus!... duros!... Veja.... veja!... (Se aproximando de Angústias.) E um anel de ouro!... o deixou o cavalheiro de ontem à noite!

ANGÚSTIAS O que!... o que dizes!... Ah!... (Pegando o anel.) Sim... o seu! Mas onde está?... (Rompendo a roda para lhe buscar.)

PEPE. (Saindo ao encontro.) Aqui!... Vamos ver a tua mãe!...

ANGÚSTIAS Jura-me pela tua que não é mentira.

PEPE. Te juro. Vens?... queres?

ANGÚSTIAS Pois que hei de fazer!...

PEPE. Pois vem.

SUSPIROS Senhorita... que se deixa o dinheiro.

PEPE. Para ti!

SUSPIROS Com isto eu fujo para Játiva³³.

COLETA. Eu te tomarei a passagem.

ANGÚSTIAS Meu Pepe!...

PEPE. E acabou-se a canção, que me levou à *Cantora de Rua*. (Cortina.)

La cantante callejera

Apropósito lírico en un cuadro y en prosa

ESCRITO PARA LA SEÑORA GUERRERO

POR

JOSÉ ECHEGARAY

Estrenado en el TEATRO ESPAÑOL, la noche del 26 de Marzo de 1896.

PERSONAJES

ANGUSTIAS.....

PEPE.....

ACTORES

Sra. Guerrero.

Sr. Días de Mendoza.

³¹ No espanhol e no português “mosca” tem, popularmente, o sentido de dinheiro.

³² Moeda de cinco pesetas.

³³ Ver nota 14.

SUSPIROS..... Srta. Valdivia.

COLETA..... Sr. Díez.

Gente del pueblo, etc., etc.

Cuadro único

La escena representa una plaza ó una calle. Puede haber árboles ó no haberlos. Puede haber bancos ó no haber bancos. Habrá ó no habrá faroles encendidos. Podrán verse ó no verse algunas tiendas abiertas y con luces. Lo único, que conviene que haya, es la fachada de una casa casi de frente, ó con poca inclinación, y muy próxima al primer término, para que, contra esta fachada, se coloquen los pobres y la Cantante.

Es de noche.

ESCENA PRIMERA

EL COLETA: cincuenta años: astroso: aficionado á la bebida: pobre de profesión.

SUSPIROS (mote): dieciséis años: simpática, dulce, enfermiza: pide limosna accidentalmente.

Los dos están contra la fachada en disposición de pedir limosna.

COLETA. Oye tú, Suspiros, ¿también vas á *pedir* hoy?

SUSPIROS También, señor Coleta. Me manda mi madrastra. Y dice, que si no le llevo dos pesetas, me va á dar una tunda mayor que la de anoche.

COLETA. ¿Y la de anoche fué buena?

SUSPIROS (Suspirando.) ¡Ay! ¡señor Coleta!

COLETA. ¿Ya empiezas con suspirillos?

SUSPIROS Pues si no suspirase me moriría de pena. Decía mi pobrecita madre, que los suspiros *son alas*, que se les dan á las penillas, para que se marchen volando.

COLETA. ¿Me quieres prestar *algunos*?

SUSPIROS ¿Qué quiere que le preste?

COLETA. Esos suspiros tan monos, que dices que *son alas*... me ¡hace gracia!

SUSPIROS Suspiros tiene todo el mundo.

COLETA. Yo no los tengo. Mis penas, cuando se van, se van á cuatro patas, como los perros callejeros. Muchas veces, cuando salgo de aquella taberna, que está á la vuelta, me encuentran los municipales *trotando*: volando, nunca. Oye, chica, dicen que es el *amílico*. ¡Lo que inventan para quitarle á un hombre sus consuelos!

SUSPIROS Eso sabe todo el mundo: quitar consuelos.

COLETA. Y esta noche, con toda *nocturnidá*, ¿vas á pedir aquí?

SUSPIROS Ya me he acostumbrado á este sitio: es donde me da menos vergüenza.

COLETA. ¡Pero si por aquí no pasa nadie!

SUSPIROS ¡Ay! pues por eso.

COLETA. Es que no sabes *pedir*.

SUSPIROS Sí, señor: si que sé *pedir*. Lo que hay es, que la gente *no sabe dar*. Yo digo: «una limosnita para mi pobre madre que está muy enferma.» ¡Y tan enferma! Como que se murió hace dos años. Pues nada. Otras veces digo: «¡un perro chico, por el amor de Dios, para mi madre, que está en el hospital. Por la "Virgen Santísima que tengo dos hermanitos.» ¡Y tampoco!

COLETA. ¿Y esta noche, cuántos hermanos vas á tener?

SUSPIROS ¡Ay, señor Coleta! Tuve *dos* y no me dieron nada. Tuve *tres* y nada. Anoche tuve *cuatro* y me dieron seis perras grandes. Esta noche voy á tener *cinco* hermanos, á ver lo que me dan, y si me libro de la tunda.

COLETA. Y *de veras, de consanguinidad*, ¿cuántos hermanos tienes?

SUSPIROS *De veras* tuve dos. Pero se murieron como mi madrecita. ¡Ay! se murieron por los malos tratos de la madrastra; como me moriré yo. Oiga usted, como yo reuniese dos otros duros me escapaba á Játiva con mi abuelita.

COLETA. Oye, tú. Si yo no tuviera tanto que hacer en la taberna que sabes, te tomaba por hija y pediríamos juntos. Porque yo por mi buena educación, sé cómo se pide. Pero no aquí: esto es un *erial*.

SUSPIROS Pues anoche vino otra joven. Por los modales parecía una señorita. Esa no *suspiraba*, lloraba por lo bajito.

COLETA. Pues como llore bien, os tomo á las dos por hijas: *Yo necesito familia*. Tú, con tus *suspiros*; ella, con sus *llantos*; y yo, con mis *malicias* de viejo, vamos á sacar veinte reales diarios y nos vamos á dar la gran vida. La vida *por lo fino*, porque yo he sido persona fina. Fuí maestro de escuela, luego sacristán, luego novillero, y luego... lo que soy.

SUSPIROS Mejor que con mi madrastra, con cualquiera.

COLETA. Pues sí que parecía señorita la de las lágrimas: muy señorita.

SUSPIROS Por eso no se atrevía á *pedir*. A la cuenta le daba vergüenza.

COLETA. Es verdad. Media hora estuvo pegada á esta pared y se marchó sin soltar palabra.

SUSPIROS Es que para *pedir* se necesita saber algo: eso es lo que yo digo. El ciego del violin, el que se pone aquí á la vuelta, ese saca mucho porque es violinista. La chica de la plaza, lo mismo, porque es *cantaora*. Pero ni usted, ni yo sabemos nada. ¿Sabrá algo la señorita pordiosera? ¿la de anoche?

COLETA. Yo creo que sí. Empezó... así... como á *trinar*.

SUSPIROS No: era que lloraba: y entre, «que lloro, que no quiero llorar...» resultó una cosa... á modo de *canto triste*.

COLETA. Puede ser. A ella... algo le pasaba, ¿no reparaste?

SUSPIROS ¿Yo? No.

COLETA. Pues en *cuanto que apareció* por allá un señorito muy fino... ese sí que era fino... y que vestía bien...

SUSPIROS Y generoso y bueno: ese fué el que me dio un puñadito de perros chicos: y «que perdonase que no llevaba más.»

COLETA. Pues á mí me dijo, «que me quitase de enmedio, que olía á vino.» Señor, ¿pues á qué ha de oler un hombre cuando sale de la taberna? Es que no se hacen cargo. Ni era eso tampoco: á lo que yo olía era á *amílico*.

SUSPIROS ¿Y qué tiene que ver *la señorita* con el caballero fino?

COLETA. Que verle y salir huyendo, fué todo uno.

SUSPIROS (Con inocencia.) ¿Y qué?

COLETA. Nada: aunque fui maestro, no quiero darte lecciones. Ya te las aprenderás tú sola... cuando dejes de dar *suspiros*.

SUSPIROS Mire... mire... me parece que viene...

COLETA. Cabalmente. Acerquémonos á la esquina para dejarle sitio.

ESCENA II

SUSPIROS y COLETA; ANGUSTIAS, por el fondo de la calle ó plaza.

ANGUSTIAS Aquí, aquí fué donde estuve anoche. Me faltó valor. ¡Qué cobarde soy! Pero esta vez... *cerraré los ojos* y me figuraré que estoy sola y que soy ciega. Es

preciso: mi pobre madre sufriendo y muñéndose casi. Y mañana... pues nada: la casa limpia. ¿Con qué compro pan? ¿con qué compro las medicinas? ¡El médico manda tantas medicinas! Entre papeletas del Monte de Piedad y recetas del médico, tengo un cajón lleno. ¡Ea, Angustias, á ello! Esto no es pedir limosna. Yo canto: no pido. Y que la gente dé ó no dé, á su gusto. Como si fuera cantante del Real: un *teatro Real* al aire libre. Bueno: seré *cantante callejera*, que no es deshonorra. ¡Pues no tengo miedo! ¡pues no me da vergüenza! ¡qué mala hija soy! Mi madre, de rodillas pediría limosna para mí. ¡Pues yo también! (Se dirige al sitio en que está a Coleta y Suspiros, pero vacilando.)

COLETA. (Bajo á Suspiros.) Ya se acerca.

SUSPIROS Dejémosle sitio. (A Coleta, muy bajito.)

COLETA. Esta noche, canta. Trae cara de *canto jondo*. (Lo mismo.)

SUSPIROS Lo que trae es cara de llanto, que se le ha desbordado de las honduras del corazón. (Lo mismo. Angustias se pone en fila con Coleta y Suspiros, apoyándose de pie contra la pared. Pausa.)

ANGUSTIAS (Haciendo esfuerzos por cantar.) No puedo... no puedo...

COLETA. Ya empieza. (A Suspiros.)

SUSPIROS ¿A qué? (A Coleta.)

COLETA. A cantar.

SUSPIROS A llorar, digo Yo.

COLETA. Ee que es *cante sentimental*. Aprende, chiquilla.

ANGUSTIAS (Aparte.) Y si *él* viene como anoche... se acabó.

SUSPIROS ¿Ya á cantar la señorita?

ANGUSTIAS Creo que sí. (Contesta maquinalmente ó como la actriz quiera.)

SUSPIROS ¿Cosas tristes?

ANGUSTIAS De todo.

SUSPIROS A mí me gustan que hagan llorar.

ANGUSTIAS Bueno: lloraremos.

SUSPIROS ¿No empieza?

ANGUSTIAS Cuando pueda.

COLETA. ¿Quiere suavizar la garganta?

ANGUSTIAS No.

SUSPIROS Pues no pierda tiempo.

ANGUSTIAS No hay gente... ¿no ves que no hay gente?

SUSPIROS Ya vendrán en cuanto empiece.

COLETA. Un consejo: no cante por lo fino.

ANGUSTIAS (Pasándose la mano por la frente.) Será ya tarde... sí, es muy tarde.

COLETA. (Echándola de fino.) En mi tierra, cuando yo era chico, los ruiseñores cantaban de noche.

SUSPIROS En Játiva, cuando Yo era niña, las alondras cantaban al amanecer.

COLETA. El amanecer es *lo más tarde de la noche*.

SUSPIROS Y *lo más temprano de la mañana*.

COLETA. Pues ánimo. (A Angustias. Dice esto avanzando un paso el cuerpo.)

SUSPIROS Ánimo.

ANGUSTIAS SÍ... gracias... ahora verán.

SUSPIROS Acerquese a mí.

ANGUSTIAS (Señalando a Coleta.) ¿Es tu padre?

SUSPIROS Es Coleta. Tiene buen corazón. Y esta noche no está bebido.

ANGUSTIAS ¡Pues ca!... (Intenta cantar.) Me tiembla la voz.

COLETA. Mejor: para *trinar*, aprovecha que tiemble la voz. .

SUSPIROS No le dé vergüenza. Si quiere, en cuanto acabe *cada copla*, yo pasaré por el corro *pidiendo*. Aquí traigo una bandejita, que me dio mi madrastra.

COLETA. Eso: con bandeja se pide coa más *decoro*.

ANGUSTIAS Bueno: gracias.

COLETA. Y yo pediré por el otro lado del corro, para que no se nos escape ninguno.

SUSPIROS Ya verá cómo llueven perros chicos.

COLETA. Y si viene aquel caballero de anoche, hasta pesetas y duros.

ANGUSTIAS ¿Quién?... ¿Quién dice?

SUSPIROS ¿No sabe?... Aquel caballero que vino... cuando la señorita se marchó.

ANGUSTIAS ¡Calla!... ¡No!... ¡Oirme él!... ¡Yerme él!... ¡Prefiero morirme! No... esta noche, no. Mañana... mañana... (Separándose de la pared y viniendo al centro.)

COLETA. Pues ya está ahí.

ANGUSTIAS ¡Sí... él... Dios mío!... (En esta escena puede cantar algo Angustias.)

ESCENA III

SUSPIROS, COLETA y ANGUSTIAS; PEPE, en traje de lo que es, de caballero.

COLETA. (A Suspiros.) ¡Ahora si que va a cantar!

SUSPIROS A buscarla viene. (A Coleta.)

COLETA. Y cantarán juntos.

PEPE. (Observando desde el fondo.) Sí... es ella. Y la de anoche era también ella. (Avanzando.) ¡Angustias!... ¡Angustias!...

ANGUSTIAS ¿Qué quiere usted?... Déjeme... déjeme...

PEPE. ¡Ah!... ¡eras tú!... Ya lo decía yo. ¡Cuando me habla de tí nunca me engaña el corazón!

ANGUSTIAS ¡Déjeme usted!... ¡Déjame!... ¡Dios mío, yo soy libre... no me detenga!

PEPE. Un momento. No te has de ir sin oirme. ¿Tanta prisa tienes para huir de mí?

ANGUSTIAS Nunca será bastante.

PEPE. ¿Tanto mal te hice?

ANGUSTIAS No fué poco.

PEPE. ¿Es causarte mal, quererte con toda el alma?

ANGUSTIAS ¿A mí?

PEPE. ¿Pues á quién?

ANGUSTIAS ¡Bien lo probó!

PEPE. ¡Qué no lo probé! ¿Huí de tí, ó me rechazaste tú? Dílo, dilo con verdad. ¿No vuelvo á tí siempre? De día á tu puerta, que á todas horas está cerrada. De noche mirando á tu ventana, que nunca se abre. Cuando sales, siguiendo tus pasos, á ver si puedo poner el pie, donde pusiste el tuyo, ya que éste es el único consuelo que me dejas. Y cuando te pierdo de vista, parece que el alma se me escapa para ir en tu busca; porque como es más ligera que el cuerpo va más á prisa. Angustias mía, que sí que eres *mis angustias*, ya que fuiste *mis alegrías*.

ANGUSTIAS ¡Palabras no te faltan! Necia de mí, que por creerte las primeras, hoy no te puedo creer ninguna; aunque la dijeras, que no la dices, con toda verdad.

PEPE. ¿Que yo te engaño?

ANGUSTIAS ¿Y tú me lo preguntas?

PEPE. ¿Pero en qué?

ANGUSTIAS En todo. ¿Te presentaste á mí, diciéndome lo que eras? No, á fe que no. Te presentaste á mí, como si fueses de mi clase: un pobre, un humilde, uno de los que trabajan para vivir, como yo. Con disfraz de obrero, ¡qué buen *carnaval* hiciste de mi cariño! La honrada chaqueta y el sombrero fueron *mascarada* de malas intenciones. No llevabas careta; pero fué porque la cara que llevas, lo es siempre. ¡Niégalo! niega

que te presentaste á mí ocultando tu posición, tu riqueza, tu señorío... tu señorío... que hasta me ha desgastado el nombre por las angustias que me cuesta.

PEPE. Eso no lo niego; pero es, porque si me hubiera presentado de otro modo, como eres tan orgullosa y tan recelosa, no me hubieras querido.

ANGUSTIAS Y antes de tratarme, ¿qué sabías tú si era orgullosa?

PEPE. ¿Pues no se conoce en la cara?

ANGUSTIAS Orgullosa, no: honrada, sí.

PEPE. Pero al fin te dije la verdad.

ANGUSTIAS ¿Lo ves? ¡Hasta en lo que yo sé, y tú sabes que lo sé, has de mentir! Tú no me confesaste la verdad: la descubrí yo. La descubrí, porque Dios quiso. A la cuenta se indignó de que burlases tan despiadadamente á una pobre criatura, y te puso en mi camino, como lo que eras: como un caballero rico, y vanidoso, y engañoso, y sin pizca de conciencia.

PEPE. ¡Angustias!... ¡Angustias, no digas esas cosas!

ANGUSTIAS ¿Pues no te acuerdas? Flaco eres de memoria. Una noche do invierno, y muy oscura – por algo son las noches oscuras; – ¡cuántas desdichas les habrán pasado á las *noches* para ser tan negras! Pues esa noche fui, contra mi costumbre, al centro de Madrid. Tenía que entregar un trabajillo: Yo soy de las que trabajan, cuando hay trabajo. Y tú, ¿cuándo? Cuando hay que mentir, para que se confíe la gente. Pues pasaba Yo por las puertas de un teatro...

PEPE. ¡Angustias!...

ANGUSTIAS Deja, deja... ¿No lo estás viendo? Yo, sí: Yo lo veo: veo lo que pasó como si fuese ahora mismo. Tuve que detenerme, porque junto á la acera se paró un coche: muy lujoso, de dos caballos, con su cochero y su lacayo: el lacayo abrid la portezuela, y entre la portezuela y él ocuparon toda la acera, y no pude pasar, y me detuve. Me detuve para que bajase *el señor*: y *el señor* bajó. ¡Qué elegante! ¡qué gabán de pieles! ¡qué pechera blanca asomaba por entre las pieles! ¡Y yo me eché á reir! «¡Cómo se parece á Pepe ese caballero! ¿Seré necia?» Y pensé... ¡si te digo que soy muy necia! «¡No, Pepe con ese traje estaría más guapo!» ¡Lo pensé porque te tenía adoración! Porque te quería... te quería... Dios mío... Dios mío... ¡estos cariños tan grandes no debían acabarse nunca! ¡Que se acabe el sol, y el cielo, y la vida, pero el cariño, no; porque sin el cariño todo sobra! (Se echa á llorar.)

PEPE. Déjame, Angustias; déjame que te explique... tú no puedes comprenderme... pero hay cosas en la vida... á veces los padres... no comprenden tampoco...

ANGUSTIAS (Quitándole la palabra.) No, si quien ha de dejarme eres tú. Aguarda, aguarda. De pronto, le volviste. Digo, se volvió el caballero, el caballero fino, el de gabán de pieles, el de la pechera planchada: mira, ¿quién sabe? Puede que la hubiera planchado yo. Pues se volvió, y le dijo al lacayo: «A las doce, no faltes.» Dios mío, ¡qué salto me dio el corazón! ¡Era tu voz! ¡tu voz! Y lo que le decías al lacayo, me lo habías dicho á mí muchas veces: «*á las doce, no faltes.*» ¡No me pude contener: di un grito, di un salto, y me agarré á tí: te cogí por el brazo! No: por el brazo, no. ¡Me aferré al gabán! Cuando llevabas chaquetilla te podía coger por el brazo, ¡cuántas veces! ¡pero con aquel gabán pomposo, la mano se hundía en pieles y los dedos no llegaban á tí.

PEPE. ¡No más, Angustias; no más!

ANGUSTIAS ¿Por qué? ¿pues no pasó así? Yo te grité: «¿Pepe, Pepe; pero eres tú?» Y tú diste otro grito: «¡Angustias!» Y la gente á pararse y á reir: y las farolas del teatro á alumbrarnos: ¡con una luz más descarada! y me sentí roja de vergüenza y eché á correr. Llegué á casa: no sé cómo. Subí la escalera tropezando. De golpe me eché en los brazos de mi madre. Y ahogándome de llanto le dije: «Pepe no es Pepe: se acabó: es rico: tiene coche.» «Pero tú tienes honra,» me gritó mi madre; y como yo no gasto pieles, los dedos de la pobre vieja se hundieron en mi brazo. ¡Los humildes, cuando nos abrazamos, nos abrazamos de veras: el cuerpo contra el cuerpo; el alma contra el alma, sin que se pongan en medio pieles de marta!

PEPE. Y al día siguiente...

ANGUSTIAS Al día siguiente, mi madre te dijo: «hay que subir mucha escalera para que venga usted á ver á mi hija: y mi hija tendría que *bajar* mucha escalera para verle á usted. No se moleste más.»

PEPE. Y yo...

ANGUSTIAS Tú no dijiste nada. Como callaste entonces, calla ahora. Y vete como entonces te fuiste.

PEPE. ¡Angustias!...

ANGUSTIAS Ni una palabra.

PEPE. ¿Ni una esperanza?

ANGUSTIAS Me pides lo que no tengo.

PEPE. Y si yo sin pensar en obstáculos, sin pensar en nada te dijese, ¿quieres ser mi mujer? (Cogiéndole la mano.)

ANGUSTIAS (Conmovida á pesar suyo.) ¿Es que sigue la broma? Pues adelante. Cuando pongas en mi dedo esa sortija... puedes volver.

PEPE. Ahora mismo... (Queriendo quitarse la sortija.)

ANGUSTIAS No: esa que brilla, no. Esa debe valer mucho. Es de las que con sus lucecitas chisporrotean vergüenzas cuando las lleva quien no las puede llevar: señores como tú. Yo digo la otra: la del cerco delgadito de oro: el ajustador, que puede servir de anillo de desposorios. ¡Mira si es orgullosa tu Angustias! Aprende esto que te voy á decir: Una sortija así tiene mi madre y aunque nos muramos de hambre, con ella la llevarán á enterrar. Pues con una así me enterrarán á mí... ó sin ninguna. Vete.

PEPE. ¡Mi Angustias!...

ANGUSTIAS ¡Vete!... Sino de una corrida me voy al viaducto... te lo juro.

PEPE. ¡Te obedezco!... Adiós... ¿Quién sabe?... Adiós... (Sale.)

ANGUSTIAS ¡Yo sé que no volverás!... ¡Adiós!.

SCENA IV

ANGUSTIAS, SUSPIROS, COLETA y GENTE que va llegando, y que cuando empieza á cantar Angustias forman corro á su alrededor.

Después PEPE

ANGUSTIAS Y ahora á *cantar* cuatro cosas para dar pan á mi madre y para comprarle medicinas. A cantar aunque se me rasgue la garganta. (Se acerca á la fachada de la casa, junto á *Suspiros* y *Coleta*.) Ya estoy aquí otra vez. Buena estoy yo para cantar. (Empieza á probar la voz.)

COLETA. Ya empieza. ¡No te dije que el caballere te hacía cantar! (A *Suspiros*.)

SUSPIROS Calle... calle... déjeme que aprenda. (Angustias comienza á cantar.)

COLETA. Ya viene gente.

SUSPIROS Siga... siga... que acuden las moscas á la miel. (Angustias canta y se va reuniendo gente á su alrededor.) Hay que dar animación al cuadro: unos aplauden cuando convenga: otros dicen frases sueltas: algo así: «¡mucho!...» «¡bien!...» «¡ole por la cantaora!...» «¡otra!...» «¡otra!...» «¡que cante cosas alegres!...» «¡que cante cosas tristes!»

PEPE. (Se acerca poco á poco y se mezcla al pueblo, sin que ella lo note.) ¡Pero qué es esto!... ¡Dios mío!... ¡Mi Angustias!... ¡Ah!... ¡La miseria! ¡Ah!... ¡no!... ¡digan lo que quieran... no!

SUSPIROS (Sacando una bandejita.) Ahora déjeme á mí... Yo pediré por usted.

ANGUSTIAS (Apoyándose en la pared.) ¡No puedo más! Haz lo que quieras.

SUSPIROS Vamos... suelten la mosca... no sean roñosos... que bien lo vale... ¡Mire que somos siete hermanitos!... (Va recorriendo el corro con la bandeja.)

PEPE. (En voz baja.) Toma... (Le echa unos duros y el *anillo de oro* de que habló antes Angustias.)

SUSPIROS ¡Ave María Purísima!... ¡cuánta plata! ¡Jesús!... ¡duros!... ¡Mire... mire!... (Acercándose á Angustias.) ¡Y um anillo de oro!... ¡lo echó el caballero de anoche!

ANGUSTIAS ¡Qué!... ¡qué dices!... ¡Ah!... (Cogiendo el anillo.) Sí... ¡el suyo! ¿Pero dónde está?... (Rompiendo el corro para buscarle.)

PEPE. (Saliéndola al encuentro.) ¡Aquí!... ¡Vamos á ver á tu madre!...

ANGUSTIAS Júrame por la tuya que no es engaño.

PEPE. Te lo juro. ¿Vienes?... ¿quieres?

ANGUSTIAS ¡Pues qué he de hacer!...

PEPE. Pues ven.

SUSPIROS Señorita... que se deja el dinero.

PEPE. ¡Para tí!

SUSPIROS Con esto me escapo á Játiva.

COLETA. Yo te tomaré el billete.

ANGUSTIAS ¡Pepe mío!...

PEPE. Y se acabó el canto, que me llevo á la *Cantante Callejera*. (Telón.)

REFERÊNCIAS

ECHEGARAY Y EIZAGUIRRE, José. *La cantante callejera*. Madrid: Evaristo Odriózola, 1896. Em: <https://archive.org/details/lacantantecallej1516eche/mode/2up>

Escuta-me com teu corpo inteiro: antiocularcentrismo, crise da palavra e sinestesia em Clarice Lispector¹

Listen with your whole body: antiocularcentrism, crisis of the word and synesthesia in Clarice Lispector

Renata Pontes²

Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago – Chile

Temple University Filadélfia – Estados Unidos

Tradução de Myrian Oyarzabal³ e Rosangela Fernandes Eleutério⁴
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Esta análise aborda dois textos fundamentais de Clarice Lispector, *Água viva* (1973) e “Amor” – segundo conto de *Laços de família* (1960) – evitando as reiteradas classificações intimista e metalinguística da obra da escritora e sugerindo uma abertura à contradição, latência e inconclusão como procedimentos de escritura e de interpretação. Em lugar de uma leitura categórica desde um gênero específico, se propõe, em correspondência com as indicações da autora em ambos escritos, uma aproximação teórica ao sistema de observação de Heinz von Foerster, ao antiocularcentrismo analisado por Martin Jay e a noção de crise da palavra em Michel Foucault. Como alternativa de leitura, se indica a narração, a experimentação e a sinestesia como aproximações possíveis a ambos os textos. Finalmente, destaca-se a relação entre literatura e vida na escrita de Lispector e se observa como os problemas de linguagem apontam para posicionamentos políticos que transformam radicalmente o ato de leitura e antecipam suas possíveis consequências, muito além do texto literário.

Palavras-chave: Contradição, latência, antiocularcentrismo, sinestesia.

Abstract

This analysis addresses two key texts by Clarice Lispector, *The Stream of Life* (*Água viva*, 1973) and “Love” (“Amor” – the second story in *Laços de família*, 1960) –

¹ O artigo foi originalmente publicado em espanhol no periódico *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 19, n. 3, set-dez. 2017, p. 538-556. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/20148/11710> Acesso em 29 de set de 2019.

² Renata Pontes está concluindo um doutorado em literatura pela Pontificia Universidad Católica de Chile. Tem mestrado em Literaturas Espanholas e Latino-americana pela Universidad de Buenos Aires. Atualmente integra o Doutorado em Espanhol da Temple University, onde também ensina espanhol como “teaching assistant”. E-mail: renata.pontes@temple.edu; repontes@uc.cl

³ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Santa Catarina. E-mail: myrian.ead@gmail.com.

⁴ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Santa Catarina. E-mail: rosangelaeleuterio@gmail.com.

avoiding the oft-repeated intimate and metalinguistic classifications of the writer's work and suggesting an opening to contradiction, latency and inconclusiveness as writing and interpretation procedures. Instead of a categorical reading from the perspective of a specific genre, this paper proposes, in line with the author's indications in both writings, a theoretical approach to Heniz von Foerster's observation system, the antiocularcentrism analyzed by Martin Jay and the notion of crisis of the word in Michel Foucault. As an alternative reading, narration, experimentation and synesthesia are indicated as possible approximations to both texts. Finally, the relationship between literature and life in Lispector's oeuvre is highlighted and it is observed how language issues point to political positions that radically transform the act of reading and anticipate its possible consequences, far beyond the literary text.

Keywords: Contradiction, latency, antiocularcentrism, synesthesia.

Resumen

Este análisis aborda dos textos fundamentales de Clarice Lispector, *Água viva* (1973) y "Amor" – segundo cuento de *Laços de família* (1960) – evitando las reiteradas clasificaciones intimista y metalingüística de la obra de la escritora y sugiriendo una apertura a la contradicción, latencia e inconclusión como procedimiento de escritura y de interpretación. En lugar de una lectura categórica desde un género específico, es propuesta, en correspondencia con las indicaciones de la autora en ambos escritos, una aproximación teórica al sistema de observación de Heinz von Foerster, al antiocularcentrismo analizado por Martin Jay y la noción de crisis de la palabra en Michel Foucault. Como alternativa de lectura la narración, la experimentación y la sinestesia son indicadas como aproximaciones posibles a ambos textos. Finalmente, la relación entre literatura y vida en la escritura de Lispector es destacada y se observa como los problemas de lenguaje apuntan a posiciones políticas que transforman radicalmente el acto de lectura y anticipan las posibles consecuencias, más allá del texto literario.

Palabras claves: Contradicción, latencia, antiocularcentrismo, sinestesia.

*quando o amor é grande demais torna-se inútil:
já não é mais aplicável, e nem a pessoa amada
tem a capacidade de receber tanto.
Fico perplexa como uma criança ao notar que mesmo
no amor tem-se que ter bom senso e senso de medida.*

Ah, a vida dos sentimentos é extremamente burguesa.

Clarice Lispector, *Jornal do Brasil*, 1968.

Durante a entrevista concedida para a TV Cultura do Brasil em 1977, Clarice Lispector afirma, sobre as diversas formas de ler sua obra: "ou toca ou não toca. Quer

dizer, suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato” (parte 5/4’11”). Categórica, reforça uma característica que se converteu em uma marca de sua literatura. A crueza de expressão se manifesta através de dois procedimentos aparentemente contraditórios: o uso de um vocabulário conhecido - “eu escrevo simples, eu não enfeito” (parte 5/7’15”) - E a presença de situações, por dizer de alguma forma, “insólitas”. O jornalista Júlio Lerner, realizador da entrevista, capta o resultado: “as coisas simples, nos dias atuais, são compreendidas de forma complicada” (parte 5/7’10”). Ao mesmo tempo, é possível considerar outros problemas e não soluções) do paradoxo de uma escrita *estranha* construída de forma *simples*. A literatura é uma *questão de vida*, a tal ponto, que Clarice Lispector chega a assegurar, na mesma conversa: "eu acho que quando não escrevo estou morta" (parte 2/4’27”). No mesmo sentido, o envolvimento da escritora com seus personagens é notório e se concebe como um recurso narrativo. Sobre este aspecto, durante esta (peculiar) aparição pública, Lispector explica um dos seus trabalhos preferidos como “uma coisa” que escreveu sobre um criminoso chamado "Mineirinho", morto com 13 balaços pela polícia. De acordo com seu relato, o personagem era devoto de São Jorge e estava noivo. O impacto afetivo que lhe provoca o assassinato -inspirado numa notícia da época- se expressa no processo de composição do texto, quando a escritora admite uma aproximação visceral ao personagem: "qualquer coisa assim como o primeiro tiro *me espanta*; o segundo tiro *num sei quê*; o terceiro tiro, *coisa*; o décimo segundo *me atinge*; o décimo terceiro *sou eu*. *Eu era, me transformei no mineirinho, massacrado pela polícia*. Qualquer que tivesse sido o crime dele uma bala bastava, o resto era vontade de matar. Era prepotência” (parte 2/7’14”, grifo nosso).

Sobre seus escritos favoritos, Clarice Lispector também menciona o conto "O ovo e a galinha" ⁵, o único texto autoral que considera hermético: "é um mistério para mim" (parte 2/6’ 25”).O comentário alude a um significativo movimento de sua escritura, a evocação de um lado *oblíquo* da vida, convicção que se faz evidente em *Água viva*⁶ :

Como vês *és-me impossível aprofundar e apossar-me vida*, ela é aérea, é o meu leve hálito. Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. *Quero a profunda desordem orgânica que, no entanto, dá a pressentir uma ordem subjacente*. A grande potência da potencialidade. Estas minhas *frases balbuciadas são feitas na hora*

⁵ Conto publicado em *Legião Estrangeira* (1964) e *Felicidade clandestina* (1971).

⁶ Todas as citações se referem a esta edição.

mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são ou já. Quero a experiência de uma falta de construção. Embora esse meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor- qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto. (1988a, p.7, grifo nosso)

Consciente da qualidade etérea da vida, a narradora de *Água-viva* deseja aproximar sem de uma *ordem orgânica* que não deixa de ser *subjacente*. Desde já se percebe a relação entre literatura e vida. As sílabas *sopradas* de sua escritura - *leves* como a existência em si - *são imprecisas, balbuciadas*. São palavras verdes e novas- logo dirá: *intocadas*. São *feitas* no instante em que se escrevem. Nesses deslocamentos, o propósito da palavra se enlaça com a finalidade do livro e com a busca mais íntima do personagem, como se expressa na declaração inicial da pintora-narradora: “eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (2). Entretanto, alheio a qualquer vontade o sentimento decorrente provocado pela incompreensão se manifesta reiteradamente e, em muitos fragmentos de *Água viva*, resta qualquer poder de significação à palavra.

Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento. (p.32 grifos nosso)

Sendo assim, como abordar uma escrita que pretende esboçar o que o pensamento não corresponde e a palavra não significa? Em *Água Viva* se sugere a entrega a sensação. Além disso se reivindica o saber intuitivo e se evoca a linguagem sonora, como neste ilustrativo fragmento: “ouve-me, ouve o meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “Águas abundantes”. Estou falando da força de corpo nas águas do mundo. *Capta essa outra coisa* de que na verdade *falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio*. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio” (p.19, grifo nosso). Como se revela, a experiência com o texto implica aceitar seu alto grau de latência. No entanto, a narradora, mais além de suas impossibilidades, deposita grande confiança nas capacidades do leito-receptor. Por que

o papel do escritor não é entender ou explicar o que se escreve, se não atirar o anzol: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não - palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a o quê salva então é escrever distraidamente” (13). Ao mesmo tempo, *escrever despreocupada de significado* guarda íntima relação com a atitude da personagem diante da vida: não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (13). Por tudo isso, em *Água Viva* a literatura se delinea como sobrevivência e a libertação da palavra, como emancipação desinteressada: “Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade (14).

Como se pode perceber, a meta-reflexão é levada ao extremo - não se sabe, não se entende e não há pensamentos nem palavras que signifiquem - para convidar os receptores a uma experiência totalmente nova. Entretanto, a explicação metalinguística e intimista - que prevalece na crítica brasileira - não limita as possibilidades de interpretação. Em busca de novas aproximações Eleonora Pedrón, em “Clarice Lispector”: uma leitura a partir do desconcerto, propõe uma pergunta básica, porém fundamental: como adentrar na *textualidade* de sua obra? Neste *esforço*, enumera a extensa produção e afirma:

Cada um desses textos repete paradigmaticamente uma mesma atmosfera de risco, uma mesma sensação de vazio que organiza a ficção e, ao mesmo tempo, determina a relação entre o leitor e o texto: deslocamento do personagem, impotência do narrador, dispersão do referente, desprazer do receptor pelas expectativas continuamente geradas para logo ser defraudadas. (1995, p.212)

De acordo com Pedrón, a obra da escritora brasileira se sustenta em uma espécie de inconclusão prolongada que escapa às tentativas de definição. Em consonância com esta hipótese, esta análise se desprende concepção de um gênero ou estilo dominante e aceita, como ponto de partida, a naturalização do paradoxo. Este caminho incerto parece ser o único possível frente a uma escritora que nega “a segura” das palavras como meio de expressão, sugere uma aproximação tátil ao ato de ler, e propõe a intuição como

meio privilegiado de conhecimento. Com estes gestos, Clarice Lispector evita a onipotência da representação da linguagem - fundamentada na supremacia da “visão/visualidade”⁷ - e elude a lógica racional como principal recurso do entendimento. Porém, sobre a aproximação crítica, não implica a uma contradição inerente o parafraseio de uma escritura deliberadamente difusa e inconclusa? Considerando os limites desta interpretação, o esforço será aproveitar positivamente os paradoxos e latências que acompanham a literatura de Clarice Lispector. Evocando algumas noções de Heinz von Foerster- recuperadas por Niklas Luhmann - se propõe uma aproximação ao complexo “sistema de observação”. Nesta perspectiva, a primeira pergunta se refere ao ponto cego desse exercício: Qual é o lado (e não o outro) que se deseja indicar? A intenção - longe da investida de uma leitura fechada - expressa a vontade de amalgamar o ato de leitura com as repetidas sugestões de *Água Viva* e “Amor”, o segundo conto de *Laços de Família*, que também será objeto desta análise. Escutando com corpo inteiro e desejando sentir e captar a energia dos silêncios, a narração⁸, o empirismo e a sinestesia⁹ se configuram como aproximações possíveis. A

7 Em *Ojos abatidos*. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX, Martin Jay - apoiado em constatações da ciência natural contemporânea - assegura uma relação privilegiada entre a linguagem e a “vista”, a diferença dos outros sentidos. Esta defesa afirma a permeabilidade dos limites entre os componentes “natural” e “cultural” no que se denomina como visão: “Ainda que a percepção está intimamente vinculada com a linguagem como um fenômeno genérico, é patente que os povos diferentes falem línguas diferentes. Como resultado, a universalidade da experiência visual não pode assumir-se de maneira automática, por quanto essa experiência está em parte mediada linguisticamente. Em consequência, a própria ciência natural aponta a possibilidade de variáveis culturais, ao menos em certo grau. Em outras palavras, isso implica o inevitável emaranhamento da visão e do que se denomina “visualidade” (as diferentes manifestações históricas da experiência visual em todas as suas possíveis modalidades). A observação, para dizer de outra forma, exige observar as regras culturais tácita dos diferentes regimes escópicos. (2007, p.16).

8 Em “*Sobre algunos temas en Baudelaire*”, Walter Benjamin Relaciona a atrofia da experiência a afirmação e prestígio da informação. Em contrapartida, na narração, uma das formas mais antigas de comunicação: “O que importa não é transmitir o puro em si do sucedido (que assim o faz a informação); (a narração) Submerge na vida do que relata para participar como experiência aos que ouvem. Por isso leva inerente as marcas do narrador, como o prato de barro leva as marcas das mãos do oleiro” (1972, p.127)

9 Em “Blindness as Metaphor”, Naomi Schor amplia o sentido do termo sinestesia: “The world of sensory deprivation is ruled by another tropological system, that commanded by synesthesia and favored by so-called visionary poets such as Victor Hugo, Charles Baudelaire, and Arthur Rimbaud; synesthesias the trope of liminal sensory states that arise not when the senses are overloaded—etymologically synesthesia is from the Greek sunaisthêsis meaning “simultaneous perception”—but rather thrown out of balance: in synesthesia vision is handed over to speech, smell is made tactile, and motion is translated into sound. In the realm of deficient senses, the crossing of sensory borders is an effect not of plenitude, but of lack: absent one sense, another comes to substitute for it, to supplement its absence rather than to add to its presence” (1999, p. 100) Nessa perspectiva, é possível indicar que, em *Água Viva* e “Amor”, aparece a simultaneidade dos sentidos e também a expansão da sinestesia a uma experiência sensitiva que busca o equilíbrio e a supressão de uma falta. Assim sendo, a diferença dos casos analisados por Schor, não se trata na escritura de Lispector, de pensar essa aplicabilidade no reino da deficiência dos sentidos, ainda que em “Amor” a presença de um cego desencadeie a história. Em *Água Viva* a proposta é metalinguística e permite pensar na evocação sinestésica como tentativa de superação da debilidade da

atitude crítica também indica uma resistência às leituras recalçadas, metaforizando a consistência escorregadia dos escritos. No entanto: Qual é o limite do discurso? Em que estrutura se circunscreve? Assumindo o óbvio, a palavra é a condição de possibilidade dos textos literário e crítico. Isso não impede, por outro lado, uma primeira distinção em consonância com a” cibernética de segunda ordem¹⁰”: no aplicar valores lógicos adicionais. Desde esta máxima, a literatura de Lispector e os pressupostos teóricos do sistema de observação se entrecruzam no desacordo essencial uma descrição do mundo uníssona e acessível a todos os observadores. No caso da ficção, esta posição se expressa em afirmações como esta, em *Água Viva*: “Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço” (25). Na reflexão de Luhmann, se manifesta uma extensa explicação sobre a cibernética de segunda ordem:

A troca de epistemológica introduzido assim se faz claro se se explica que na realidade se baseia em uma teoria da cognição, mas que essa linha de indagação já não persegue o propósito de confeccionar uma descrição do mundo acessível a todos os observadores. O que se pressupôs como o mundo se retira ao observar viveu de unmarked state (Spencer Brown). Só se pode observar com o auxílio de um corte, de um limite, de uma mosca que se pode observar, mas não “suprimir” sem regressar ao inobservável. Isso é aceitado amplamente hoje, ao menos fora da teoria acadêmica do conhecimento. Todavia, as consequências chegam muito mais além. A distinção ontológica ser/não ser perde sua supremacia teórica e a fama binária de lógica clássica sua supremacia metodológica. (LUHMANN, 1998, p.68-69, tradução nossa)

Em consonância com essa perspectiva, no metodológico se concede o Privilégio ao sentido abstrato da observação. Sim, como sustenta Luhmann, este caminho teórico permite preservar a latência de toda interpretação e evitar as ratificações sistêmicas; na

palavra. A convivência dos sentidos aparece como analogia a relação entre as artes, como privilégio da linguagem musical. Em “Amor”, a protagonista Ana observa a diferença e experimenta um mundo em que prevalece a complementaridade dos sentidos. A aparente harmonia de seu destino de mulher pode ser entendida como uma cegueira metafórica.

¹⁰ Em “¿Cómo se pueden observar estructuras latentes?” Luhmann descreve o seguinte contexto “Hinz von Foerster nos convida a continuar. Sua fórmula mágica não se denomina anamnesis, se denomina observing systems. Ou também, outro lado da mesma (?) ideia *surviving failures*. A fórmula sinaliza e oculta de maneira hábil o que você costuma denominar também cibernética de segunda ordem ou cibernética da observação de observadores” (1998, p.61). O Essencial da aplicação do conceito é que não se resume ao reconhecimento da pluralidade dos sujeitos, nem ao descobrimento do constituinte de seu ser-constituído ou a consequência a aceitação de uma descrição “policontextual” do mundo. Buscando uma melhor definição da noção, Luhmann sugere as perguntas: como se segue? É suficiente postular valores lógicos adicionais? Isso não implica em uma linearidade falsa, não suficientemente complexa: de dois, três, quatro, n valores? (p. 61-62).

escritura de Clarice Lispector, essa indicação ajuda a observar, com especial interesse, a obliquidade da narrativa. Por outro lado, o sentido de nossa distinção/indicação conecta os movimentos da linguagem de *Água viva* e “Amor” com o trocadilho epistemológico, o que implica assumir um posicionamento frente aos fundamentos culturais hegemônicos. A partir dessa perspectiva, nossa leitura enviesada percebe nesses textos atos de resistência ao conjunto de antônimos que define o perfil intelectual do liberalismo. Ademais, identificamos nestes escritos uma clara oposição a pretensa “unidade do distinto” que, como explica Luhmann, não libera o conhecimento hegemônico do paradoxo se não que obriga a uma solução criativa do mesmo (1998, p.68-69). Essas posições políticas ganham lugar nas inflexões da palavra escrita. Distinguindo e indicando caminhos possíveis, evitar a unidade cognitiva também implica experimentar desde outros lugares. Sendo assim, mais além da linguagem verbal, consideramos a colocação em cena do corpo como linguagem, nos termos que assegura Naomi Schor: “ [...] the body qua body has been posited as integral and fully sensate”¹¹ (1999, p.84)

A oposição fundamental à forma binária de lógica clássica e sua primazia metodológica conecta a cibernética da segunda ordem com o projeto de Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (1966). A investigação arqueológica que realiza mostra duas grandes descontinuidades na episteme da cultura ocidental: a que inaugura a época clássica -em meados do século XVII - e a que, a princípios do século XIX, sinaliza a entrada da modernidade. A diferença chave entre os dois momentos, segundo constata Foucault, não se deve aos progressos da razão. Se trata de um câmbio profundo na “ordem a partir da qual pensamos” que revela uma transformação total do “sistema de positivities” - do que se considera como coisas evidentes e comprováveis em um momento histórico determinado. Nesse sentido, a forte impressão de um movimento ininterrupto da *ratio* europeia, desde o Renascimento até nossos dias- a continuidade a nível das ideias - é um efeito superficial. Como assegura, a partir do século XIX, não é possível uma coerência completa entre a teoria da representação e as da linguagem.

[...] desaparece a teoria da representação como fundamento geral de todas as ordens possíveis; se desvanece a linguagem enquanto quadro espontâneo e quadriculado das coisas; como suplemento indispensável entre a representação e os seres; uma historicidade profunda penetram no coração das coisas, as isola e as define em sua coerência própria,

11 “O corpo enquanto o corpo se propõe como integral e completamente sensível”.

lhes impõe aquelas formas de ordem implícitas na continuidade do tempo; a análise das trocas e da moeda cede seu lugar ao estudo da produção, o do organismo se adianta a investigação dos caracteres taxonômicos; porém, sobretudo, a linguagem perde seu lugar de privilégio e se converte, por sua vez, em uma figura da história coerente com a densidade do seu passado. Todavia, à medida que as coisas se enrolam sobre si mesmas, pedindo somente a seu devir o princípio da sua inteligibilidade e abandonando o espaço da representação, o homem, por sua vez, entra, pela primeira vez, no campo do saber ocidental. (2010, p16, grifo nosso)

A investigação de Foucault, contemporânea aos escritos de Clarice Lispector- *Laços de Família*, 1960; *Água Viva*; 1973- dialoga com a proposta narrativa da escritora, uma vez que a posição ambígua em direção a palavra literária rompe a representação da linguagem como fundamento de todas as ordens possíveis. Além disso, como se verifica em “Amor”, é notória naturalização do paradoxo, que expõe a permeabilidade dos sistemas de distinção. A angústia frente a impotência do verbal estimula, em ambos os escritos de Lispector, um apelo insistente a outras formas de expressão. A noção do escrito como um desabrochar do escritor conecta a busca metalinguística com a pergunta sobre a subjetividade humana, aspecto que ganha força nos personagens imersos em uma profunda autorreflexão. Todas essas trocas de linguagem, que forjam uma nova maneira de” dizer isto”, também anunciam o potencial transformador da literatura ao alterar radicalmente a ideia de um ato de leitura e antecipar suas possíveis consequências, mais além do texto literário.

Como declarara a narradora de *Água viva*, a desarmonia harmoniosa na música, na literatura e na pintura alude ao descobrimento de que não é preciso uma ordem para viver e que não há padrão a seguir.

Agora estou com medo. Porque vou te dizer uma coisa. Espero que o medo passe. Passou. É o seguinte: *a dissonância me é harmoniosa*. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado “leit-motit”. *Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it*. Meu ser se embebe todo e levemente se embriaga. Isto que estou te escrevendo é muito importante. E eu trabalho quando durmo: por que é então que me movo no mistério. (1998a, p.46, grifo nosso)

Negar a melodia e o tema é afirmar o “puro it”. Não obstante, a busca de uma arte abstrata convive com a contradição de reivindicar a palavra. Igualmente, por

momentos esta se converte na melhor forma de manifestar a intimidade de si mesmo e do outro:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante, é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve -me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás porque não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras -e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (p.3, grifo nosso)

Como se revela, a obra de Clarice Lispector, longe que negar o valor da linguagem verbal, exhibe enfaticamente seu estado de crise. A necessidade da palavra nova, intocada -como quarta dimensão- estabelece analogia com a taxonomia inusual de Borges. Incita a mesma pergunta sobre” o que é impossível pensar e de que impossibilidade se trata”, que propõe Foucault. Neste âmbito, em *Água viva*, não só se pretende que a palavra contradiga sua função representativa emanando um *sabor a ser e um sabor a ti*, graças a possibilidade de *escrever e escutar corpo- a –corpo*. A questão também, como em Borges, é propor um espaço comum em ruínas. Sugerir o não-lugar da linguagem como único território possível, porém que, inevitavelmente, se desdobra até o impensável (FOUCAULT,2010, p. 10-11). Na escritura de Lispector, o limite da palavra se reitera e se sobrepõe mediante dois movimentos: o questionamento da impossibilidade de pensar, dizer e expressar “isto” e a invocação do corpo como linguagem. É abstrato, como bem disse a escritora, porém na busca do *it*, - como o mais cru e essencial da vida - *escrever-se inteira é a única forma de comunicar-se com o” tu”*, que deve escutar, na suspensão do instante, *com o corpo inteiro*. Como é possível experimentar, a resposta ao que é impossível pensar e a impossibilidade mesma não se limitará a uma reflexão metalinguística. Em sua escrita, a posta em cena do corpo a convivência sinestésica assume uma importância fundamental.

Observemos “Amor” o segundo conto de *”Laços de Família”*¹². A primeira parte consiste na exposição da vida de Ana, uma mãe de família que “plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas” (1998b, p.1). Ana caiu tortuosamente num destino de mulher, com a surpresa de caber nele como se o houvesse

12 LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Todas as citações se referem a essa edição.

inventado. Emerge de sua estranha juventude anterior, que parece enfermidade de vida, para descobrir que “sem a felicidade se vivia “. Em meio a uma legião de pessoas (invisíveis) que vivem como quem trabalha, aceita a vida compreensível de um adulto, renunciando a exaltação perturbada que tantas vezes se confundia com uma felicidade insuportável: “assim ela quisera e escolhera”. Entretanto, o desejo de tornar os dias realizados e belos e a impressão de” que tudo era passível de aperfeiçoamento”/” que a vida podia ser feita pela mão do homem” se veem diariamente ameaçados pela chegada de uma certa hora da tarde em que as árvores (que ela mesma plantou) riem de sua tentativa. Olhando a casa vazia e os móveis que já não necessita, aperta seu coração com espanto. Casada com um homem verdadeiro e mãe de filhos igualmente verdadeiros e suculentos, Ana sabe que pertence obscuramente às raízes negras e suaves do mundo. Sentada em uma tranvia com o gesto de grande aceitação que reveste seu rosto de mulher termina a hora estável de Ana. *Olha* um homem cego imóvel na parada. Confirma que é um homem cego mascarando chiclete e começa a sentir que algo intranquilo estava em curso. Ana *pretende pensar*, porém o *coração começa a bater violentamente e descompassado*. Comovida pelos particulares movimentos de seu órgão vital, se produz a *troca de olhar*:

Inclinada, olhava o cego profundamente, *como se olha o que não nos vê*. Ele mastigava goma na *escuridão*. *Sem sofrimento, com os olhos abertos*. O movimento da mastigação fazia-o *parecer sorrir* e de repente *deixar de sorrir*, sorrir e deixar de sorrir – *como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o*. *E quem a visse* teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas *continuava a olhá-lo*, cada vez mais inclinada – o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão – *Ana deu um grito*, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava – o bonde estacou, *os passageiros olharam assustados*. (LISPECTOR, 1998, p. 14, grifos nosso)

Neste fragmento, chama a atenção os vários “olhares” que compõe o quadro. O olhar inicial de Ana, apesar de profundo, demarca uma clara distância entre *observador* e *observado*. É um olhar fixo, que confirma a exterioridade do espectador da cena. Neste sentido, sua atitude alude aos movimentos do *ocularcentrismo* identificados por Martin Jay, em *Ojos abatidos*. Ao estabelecer correspondências entre a convenção da perspectiva na arte europeia, a desnarrativação do ocular, a revolução científica e a separação do momento participativo da “teoria”, Jay assegura que o desemaranhar do figurativo em relação a sua tarefa textual é determinante para a generalizada

“mecanização da imagem do mundo”. Este conjunto de fatores, ligados a uma transformação de época, definem um salto a uma nova leitura o mundo como objeto observável, mas carente de significado. Na arte, a invenção ou redescoberta da perspectiva impõe uma sobrevalorização das regras e procedimentos frente ao tema representado. O espaço, mais do que os objetos que havia nele, cobra uma importância crescente. De acordo com Jay, o mais impressionante deste processo é a sintonia que institui com a nova ordem científica: “Em ambos casos o espaço se viu desprovido de seu significado substantivo para converter-se em um sistema ordenado e uniforme de coordenadas lineares abstratas” (2007, p. 46 – 51). A mecanização da imagem do mundo – tão essencial para a ciência moderna – também proscree a narração “do método cognitivo que produzia a “verdade” sobre a realidade externa” (2007, p. 48). Mesmo assim, é notória a coerência entre a visão de mundo ocularcentrista e a nova ordem econômica em expansão: “Foi este espaço isotrópico, infinito e uniforme, o que marcou a diferença entre a visão dominante do mundo moderno e suas diversas predecessoras, uma noção de espaço compatível, não somente com a ciência moderna, mas também com o sistema econômico emergente ao que nós damos o nome de capitalismo” (2007, p. 51). Considerando esta perspectiva, as características de um mundo burguês e ocularcêntrico, em que o espectador está no centro da visão, estão em perfeita consonância com a cena que aparece em “Amor”. Observemos outra vez: Ana olha o cego desde uma considerável distância. Insiste no olhar e deduz uma escuridão. Insiste no olhar e segue sem entender porque o cego não parece sofrer, mas sim transmite um insultante sorriso alternado. A atitude do cego a intriga, produz uma impressão de ódio e, finalmente, estimula o grito. O que desperta a inquietação de Ana? Seu gesto sugere a incapacidade de *olhar-entender* a diferença. Mais adiante, esta impossibilidade se confirma na exposição de que a estabilidade de seu destino de mulher – limitada ao confinamento do lar e da família – se sustenta em um sistema de oposições:

Ela *apaziguara* tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não *explodisse*. Mantinha tudo em serena compreensão, *separava uma pessoa das outras*, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal ou filme da noite – tudo feito de um modo que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascarando goma despedaçava tudo isso. *E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.* (LISPECTOR, 1998, p. 15, grifos nosso)

Tudo se despedaçava porque Ana não entendia a aparição de um cego com os olhos abertos e aparentemente feliz. Não obstante, sua incompreensão inicial – o olhar frio e distante – se transforma desde que entra em cena seu corpo através do grito. Surge uma expressão facial que há muito tempo não fazia. Como metáfora de seu pequeno mundo de dona-de-casa, quebram-se os ovos. O bonde arranca, o cego fica para trás, mas o mal já estava feito. Porque, logo em seguida, começa sentir uma piedade sufocante. Neste momento, se anuncia a perda do sentido anterior e a chegada do novo: “E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito” (1998, p. 14). A alusão à linguagem musical recorda a dissonância harmoniosa – a desarmonia que eu entendo – reivindicada em *Água viva* e nos transfere à leitura de Paul de Man sobre a proximidade em Jean-Jacques Rousseau entre a linguagem da fala e a estrutura musical. Sobre esta ideia, Man assegura, em *Visión y cegueira. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporânea*, que duas formas de comunicação se apoiam em um sistema diacrônico de relações. De acordo com seu ponto de vista, a sequência sucessiva de um relato ou narração se opõe ao sincronismo desorientador da percepção visual que cria a falsa ilusão de presença (1991, p. 147). O emaranhado entre as duas linguagens (de fala e musical), tomado como um recurso dramático, também pode ser um gesto antiocularcêntrico: “Se favorecem as estruturas diacrônicas como a música, a melodia, ou a alegoria, sobre as estruturas pseudo sincrônicas como a pintura, a harmonia, ou a mimeses, porque estas faziam acreditar falsamente na estabilidade do sentido que não existe” (1991, p. 148). Finalmente, de Man assegura que toda linguagem sequencial é linguagem dramática, narrativa. E a paixão em Rousseau, “é precisamente a manifestação de uma vontade que existe independente de um significado ou intenção específica e que, portanto, jamais pode fazer-se remontar a uma causa ou origem” (1991, p. 147). Sendo assim, a linguagem musical conta com o privilégio de *não ter que significar nada*. Não obstante, esta afirmação não deve ser considerada em um sentido literalmente reducionista. Retomando as conclusões de Luhmann: em toda comunicação, como operação que executa as observações, sempre se distingue e indica algo independente do grau de latência (1998, p. 66).

Observemos em “Amor”, qual é o lado da vida cotidiana que se escolhe mostrar depois que a protagonista se dá conta (ou recorda) de que sim, no mundo existem cegos:

A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinha um ar mais hostil, precível... O mundo se tornara de novo um

mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. *Expulsas de seus próprios dias*, parecia-lhe que *as pessoas na rua eram periclitantes*, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento *a falta de sentido* deixava – as tão livres que elas não sabiam para onde ir. *Perceber uma ausência de lei* foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, *como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram*. (1998, p. 14, grifos nosso)

Durante esta inflexão do conto, a percepção de um mundo *pericível* confirma tudo o que vem sendo indicado (obliquamente) sobre a vida de Ana. Porque, sua tentativa inicial de realizar dias maravilhosos e belos não somente está marcado pela ironia da narração, mas também, carece totalmente de sentido. Lembramos o suspiro de *meia satisfação*; a *aparência harmoniosa* de uma vida feita pelas mãos do homem; e finalmente, a *abolição da felicidade* para caber em um destino de mulher. Por outro lado, o novo mundo anunciado pela música, Ana se encontra com a moral do jardim, com sua impessoalidade soberba. Aqui, o trabalho secreto da natureza lhe desperta, paradoxalmente, fascinação e asco. O jardim revela a parte mais fina do mundo, dotada de uma crueza tranquila e uma riqueza quase apodrecida. Desde este momento, intuímos que essa vida cheia de *náusea doce, de piedade e de fé* é poderosa porquê produz susto, asco, estremecimento, e logo um profundo horror (insistente) em Ana. De alguma maneira adivinhamos que, por causa da impressão de fragilidade e de uma vida *periclitante* por parte da protagonista, este é o lado forte do mundo. É o que salva de sua alienação inicial e final. Não obstante, em sintonia com o uso ambíguo da palavra, o procedimento narrativo não se resume a uma oposição entre o lar burguês de Ana e a proliferação vital do jardim. O tom e a adjetivação disseminam o duplo sentido. Sendo assim, as poderosas descrições, se sustentam na “harmonia dos contrários”. Ademais, na narração deste novo mundo, não é suficiente propor imagens através das palavras. Na experiência de Ana se evocam todos os sentidos e a sinestesia aparece como convivência, compensação e equilíbrio entre os mesmos. Sua visão guiada pelo cego conduz seus primeiros passos no mundo: “*faiscante, sombrio*, onde vitórias-régias boiavam monstruosas” (1998, p. 16). Sua percepção das cores também parece alterada: “As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlate” (1998, p. 16). O olfato, como a vista, combina sensações opostas: “A decomposição era profunda, perfumada...” (1998, p. 16). A percepção dos sentidos, as vezes simultânea, é sem dúvida complementária. O (con)tato com a terra

reúne as duas condições: “Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava com delícia” (1998, p. 16). E é o vago sentimento de asco que aproxima a Ana “à verdade” e dota sua experiência do mais profundo equilíbrio.

Os animais quase não aparecem. São nomeados aves e insetos e, separado dos outros, um gato. Todos, em seu movimento suave e íntimo, acompanham a protagonista, como a *leveza* do “enxame de insetos” que lhe ajuda suportar *as pesadas coisas* que recebe. Esta atitude em relação às plantas e os animais remete a ideia de convivência a qual se refere Florencia Garramuño. Em “Región compartida. Pliegues de lo animal-humano”, a pesquisadora argentina defende que, na escrita de Clarice Lispector, a convivência entre animais e humanos não supõe nem necessita semelhanças, mas que se basta a si mesma com a compartilhada exposição às forças da vida. Sobre a escrita especificamente, é como se abrisse, desde essa convivência com o animal, a narração de formas diferenciadas, múltiplas e heterogêneas de vida. Ademais, como também especifica Garramuño, se desintegra qualquer hierarquia entre o humano, o animal ou orgânico (2011, p. 03). Sobre o mesmo aspecto, é possível indicar que a escrita de Lispector inverte o movimento da morte animal como organismo constitutivo e definidor do humano que desprende uma ideia de superioridade ontológica – aspecto analisado por Gabriel Giorgi em “La vida impropia. Historias de matadero”. Em “Amor” caso se perceba uma exposição da exceção humana é para mostrar limitação normativa que impossibilita a convivência com o diferente: o cego e as outras criaturas viventes. Em *Água Viva* também aparece uma contraposição radical à ideia de supremacia humana: “Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: *parece que não sei mais quem é a criatura, se eu ou o bicho*. E confundo-me toda. Fico ao que parece *com medo de encarar instintos abafados* que diante do bicho sou obrigada a assumir” (1998, p. 33-34, grifos da autora). Desprendida de uma visualização que categoriza, as protagonistas de ambos os escritos sentem – cada uma a seu modo – a pulsão animal. O medo em aceita-la está determinado pelo “sentido de medida”. Como indica Clarice Lispector na crônica de 1968 que nos serve de epígrafe, esta convenção é tão poderosa que também delimita o mundo dos sentimentos.

Fica por dizer, em *Laços de família* o questionamento da ordem convencional das coisas não se resume aos movimentos da linguagem. Em “Amor”, se expõe com sarcasmo a vida burguesa de Ana e, ainda que não se gere dicotomias categóricas, esta realidade de aparente estabilidade se diferencia radicalmente da des-ordem do jardim.

Sobre a particular forma de exposição que opera no conto, vale a pena destacar duas importantes inversões que se realizam durante a avaliação dos dois mundos. Por um lado, logo da imersão de Ana no jardim, marcada pela sinestesia e pelos sentimentos contraditórios, se conclui sobre seu experimento: “O jardim era *tão bonito* que ela teve medo do *inferno*” (1998, p. 16). Por outro, quando volta para casa depois de lembrar de seus filhos – e seu sentimento de culpa perante eles – Ana percebe que foi atingida pelo *demônio da fé*. Essas associações transtrocam explicitamente o valor semântico dos termos vinculados ao cristianismo. Soma-se a esse gesto, a impressão de Ana de que a vida *sã* que levava era moralmente louca. Porque o aspecto harmônico da sala quadrada e das janelas limpas vem acompanhado da abolição da felicidade, da ausência da piedade e da injustiça da fome. A contenção da família se reafirma no final do conto: “Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, *felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos*. Riam-se de tudo, com *o coração bom e humano*” (1998, p. 19, grifos nosso). A atuação da família de Ana remete à busca de “unidade do diferenciado” que, como explica Luhmann, se sustenta no castigo do paradoxo e seu desprendimento: a busca de considerações e formas que justifique novas escolhas e indicações (1998, p. 69). Ao mesmo tempo, se como premissa de operações ulteriores todas as indicações são parcialmente cegas em seus propósitos, em “Amor” o substancial em estabelecer uma diferenciação entre os dois mundos e formas de percepção é indicar que, no jardim, se assume o olhar vesgo, desinteressado do ponto de vista dominante e uníssono. Esta dissonância fundamental, que implica a valorização do lado inapreensível da vida, se conecta com o reconhecimento epistemológico da latência que, desde a cibernética de segunda ordem, incita a seguinte inquietação: “O conhecimento no sentido de construção se baseia em que somente funciona *porque* o sistema cognoscente está fechado operativamente, é dizer, *porque* não pode manter um contato operativo com o mundo circundante; e porquê por essa razão, para tudo o que se constrói depende da própria distinção de autorreferência e referência externa? (p. 69 -70, grifos do autor). Em contraste com esta segregação entre teoria e prática, a correspondência entre literatura e vida é um ponto neurálgico na escrita de Clarice Lispector.

A mudança de olhar de Ana implica uma transformação total a realidade que percebe. Logo depois de considerar uma tranquila reversão das coisas, vem a crise marcada pelo “prazer intenso com que as olhava agora”:

O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar a revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascarando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa. (1998, p. 14-15)

A intensidade que acomete o olhar de Ana é chave e impulsiona seu novo experimentar. Ela está revertida e sua hipersensibilidade – seu sofrimento espantado – evoca a iminência de uma revolução. Seu coração bate de medo, já não pode reconhecer os arredores e tudo lhe provoca susto. Enquanto isso, a vida que descobre segue pulsando e um vento misterioso lhe ronda o rosto. A imbricação entre as transformações da vida interior e exterior da protagonista e as flutuações da palavra e tonalidades da narração inclui outro elemento. Ao chegar ao “Jardim Botânico” Ana percebe a amplitude e o silêncio do espaço que lhe tranquiliza e regula sua respiração: “Ela adormecia dentro de si” (p. 15). Entre os ruídos serenos, o cheiro das árvores e as pequenas surpresas dos cipós, ela parece encontrar um “meio sonho” neste ambiente: “Tudo era estranho, suave demais, grande demais” (p. 16). Sentindo mal-estar, entra neste espaço como em uma emboscada. Neste momento, a vacilação sobre a materialidade de sua experiência desperta novas formas de percepção: “Ao mesmo tempo que *imaginário* – era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas. O abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega – *era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante*” (p. 16, grifos nosso). É impossível precisar o que se sugere com esta ideia. Entretanto, a verossimilhança é irrelevante. Porque o mundo do jardim é uma realidade, independente do seu grau de invenção. Em todos os sentidos, esta experiência potente e imprecisa amplia as formas de percepção, contato e convivência de Ana com o mundo. Em “Amor”, a crueza tranquila do ambiente natural resguarda sua latência. Fascinante e asqueroso, o jardim também convida (obliquamente) a “escutar” *com o corpo inteiro*.

“Estou antimelódica. Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários. Para onde vou? E a resposta é: vou” (1998, p. 19) – medita a narradora de *Água viva*. Ao mesmo tempo, “Amor” segue proliferando o paradoxo: “O mundo era

tão rico que apodrecia” (1998, p. 16). Entretanto, neste ir sem saber o destino, se revelam as dificuldades do caminho: “Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida, mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com as palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras” (1998, p. 13). Para Clarice Lispector, a escrita é, antes de tudo, questão de vida. Como indica neste fragmento de *Água viva*, falar a sério com a palavra estimula uma encarnação que, ainda que inexata, se desprende em direção a um mais além a linguagem. A literatura como construção de mundo, a necessidade de uma realidade inventada, é uma forma de liberação – expressiva e vital – como indicamos ao princípio. É a fuga de Ana até ao jardim. E a luta da narradora de *Água Viva* sua liberdade de sensações e pensamentos sem nenhum fim utilitário. Em “Amor”, essa vida que “causa calafrios” é um mal, um vago sentimento de asco, mas também, uma aproximação à verdade. A percepção do trabalho secreto da natureza – que Ana já não pode evitar – lhe apresenta uma vida silenciosa, lenta, insistente, que lhe faz maldizer: “Horror, horror”. A revelação – que ela mais adivinha que sente – está muito longe de delinear uma realidade que não se desassocia ou não se vê os defeitos, como a família. É uma pulsão de mundo livre de qualquer pulsão hegemônica. Se experimenta obliquamente e com alto grau de latência. Tanto em “Amor” como em *Água viva* o paradoxo é eminente à narração e a incoerência é inevitável. Neste sentido, é possível estabelecer um novo paralelo com o discurso antiocularcêntrico que – de acordo com Martin Jay – deve ser entendido como, “[...] um tecido assistemático, em ocasiões internamente contraditórias, de asseverações, associações e metáforas que nunca chegam a tornar coeso de maneira rigorosa” (2007, p. 21). Desprendida da busca de resultados, a escrita de Clarice Lispector parece assumir uma responsabilidade total frente à linguagem, reusando entender as palavras como veículos indiferentes: sem vida, sem personalidade e sem história. As diversas linguagens, expandidas até novas formas de *viver-sentir*, convidam o receptor a *experimentar com o corpo inteiro*. Este desafio também inspira um ato de leitura que sobrepassa o desabrochar individual e cumpre com o devir-revolucionário ao propagar, desde “o menor”, novos e mais amplos mundos. Arriscar-se a esta “grandeza” também implica conviver, intimamente com outras formas de vida.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre algunos temas Baudelaire. In: *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Prólogo y Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972, p. 123-170
- DE MAN, Paul. La retórica de la ceguera: Jacques Derrida y la lectura de Rousseau. In: *Visión y Ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p.115-157.
- DELEUZE, Gilles. La literatura y la vida. In: *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 11-18
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2010.
- GARRAMUÑO, Florencia. Región compartida. Pliegues de lo animal-humano. *Boletín 16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2011, p. 1-14. Disponible em <http://www.celarg.org/int/arch_public/garramu_o_animalidad.pdf>.
- GIORGI, Gabriel. La vida impropia. Historias de mataderos. *Boletín 16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2011, p. 1-14. Disponible em <http://www.celarg.org/int/arch_public/giorgi_animalidad.pdf>.
- JAY, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998^a
- _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. Entrevista a Julio Lerner. *Panorama*. TV Cultura, 1977. Web. 30 de junho de 2014. Disponible em <<http://www.youtube.com/watch?v=TbZriv5THpA&list=PL2A2BB5B605E3FB0A&index=5>>.
- LUHMANN, Niklas. ¿Cómo se pueden observar estructuras latentes? In: Watzlawick, Paul y Krieg, Peter. *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa, 1998, p.60-72.
- PEDRÓN, Eleonora Cróquer. Clarice Lispector: una lectura a partir del desconcierto. Ficciones del contacto. Fisuras de la representación: los márgenes de una escritura del margen. *Revista de Investigaciones literarias*, año 3, n. 6, Caracas, 1995, p.211-229.
- SCHOR, Naomi. Blindness as Metaphor. *differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, 11(2), 1999, p. 76-105.

RESENHAS



CARRINGTON, Leonora. *Historias de ensueño: Leonora Carrington para niños*. Ciudad de México: Secretaria de Cultura/Colección Biblioteca Infantil, 2017, 112 p.

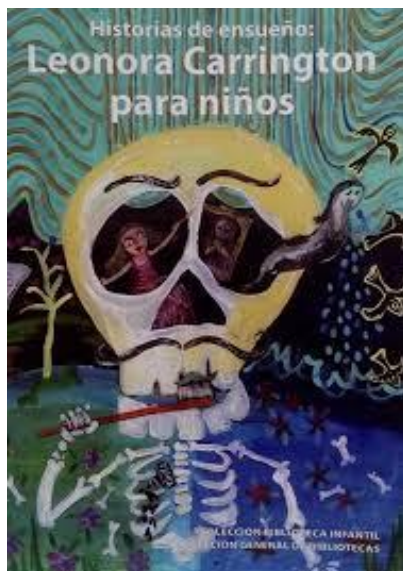


Ilustração da capa: María José Martínez Lavín Gallo, 10 años.

Vássia Silveira¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Historias de ensueño: Leonora Carrington para niños é uma edição especial, lançada no México em 2017, em comemoração ao centenário de nascimento da escritora e pintora surrealista Leonora Carrington (1917-2011). A publicação foi iniciativa da Dirección General de Bibliotecas de la Secretaría de Cultura, integra a Colección Biblioteca Infantil e sua primeira tiragem, de 10 mil exemplares, foi distribuída por mais de 7 mil bibliotecas que compõem a rede de bibliotecas públicas do México.

Leonora Carrington nasceu em Lancashire, na Inglaterra, em uma família rica e da alta burguesia. Apesar de ser mais conhecida por seus trabalhos como pintora e escultora, escreveu e publicou peças de teatro, romances e contos. Seu vínculo com o movimento surrealista francês se deu a partir de 1937, ano em que conheceu o pintor

¹ Jornalista e escritora. Doutoranda e bolsista CAPES no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. Mestra em Estudos da Tradução pelo mesmo programa. E-mail: vassia@uol.com.br.

alemão Max Ernst (1891-1976). O romance com Ernst, figura proeminente do Surrealismo, costuma acompanhar a biografia de Carrington. E, não raro, ‘justificar’ sua vinculação ao movimento – um equívoco que ela não cansou de criticar ao longo da vida: “No entiendo por qué la gente quiere pensar que yo era una niñita bajo el embrujo de Ernst (...) nací con mi vocación y mis obras son sólo mías”.²

De fato, e muito antes de conhecer o grupo surrealista, Carrington já caminhava ao lado do onírico e do fantástico. E quando se integrou ao movimento carregava além da curiosidade acerca do sobrenatural, as figuras de duendes, gigantes e fantasmas que emergiam das histórias de origem celta ouvidas na infância. Uma bagagem que certamente a ajudou a compor os textos reunidos em *Historias de ensueño: Leonora Carrington para niños*.

Apesar de ter crianças como público-alvo, o livro é um deleite para leitores de todas as idades. Primeiro porque nele encontram-se alguns dos contos mais conhecidos da autora – como “¡Vuela paloma!”, “Las hermanas” e “Conejos blancos” – e segundo porque as personagens tipicamente carringtonianas que animam as histórias ganham vida também nos desenhos que ilustram a publicação e que foram produzidos por 115 crianças, de 5 a 12 anos de idade, moradoras de diferentes regiões do México.

O processo de seleção dos pequenos ilustradores é, aliás, outro ponto que vale mencionar: trata-se de um projeto de incentivo à leitura, criado pela Secretaria de Cultura do México que, desde 2002, promove anualmente o *Concurso de Lectura e Dibujo Infantil* convidando crianças de todo o país a ler e a ilustrar textos de grandes autores, entre os quais Gabriela Mistral, Cervantes, Lewis Carroll, Hans Christian Andersen.

Para a edição de 2017, dedicada à Leonora Carrington, os participantes leram textos da tradução para o espanhol de *The seventh horse and other tales*³ e a partir da leitura produziram os trabalhos – foram mais de três mil desenhos inscritos – que ilustram os oito contos reunidos em *Historias de ensueño: Leonora Carrington para niños*: Las vacaciones del esqueleto; ¡Vuela paloma!; Las hermanas; Conejos blancos;

² CHEREM, Silvia. Leonora Carrington. In: *Trazos y revelaciones – Entrevistas a diez artistas mexicanos*. México: FCE, 2003, p. 63.

³ CARRINGTON, Leonora. *El séptimo caballo y otros cuentos*. Trad. Francisco Torres Oliver y Stella Mastrangelo. México: Siglo XXI Editores, 1992.

El hombre neutro; Et in bellicus lunarum medicalis; Mis pantalones de franela e Historia del cadáver feliz.⁴

A exemplo de outros textos de Carrington, o universo dos contos reunidos nesta edição comemorativa se equilibra entre o humor, como em “Las vacaciones del esqueleto”, e o macabro. Neles transitam figuras aladas, fantasmagóricas, andróginas: “Pensé que era una mujer: su cabello largo, liso, llegaba hasta la crin del caballo (...) La voz era de hombre; así que me sentí completamente perpleja en cuanto al sexo de la persona” (CARRINGTON, 2017, p.23). E também criaturas que parecem cumprir com o desejo de subversão, tão caro ao espírito da autora – em “Conejos blancos”, por exemplo, a ideia que se tem dos coelhos como criaturas dóceis, se desvanece frente à voracidade carnívora de uma centena deles brigando “como lobos por la carne” (CARRINGTON, 2017, p. 64).

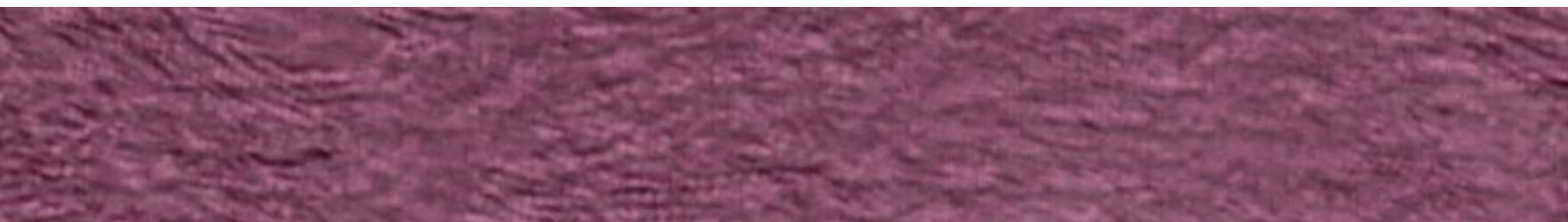
Em outras narrativas é possível entrever críticas à hipocrisia da sociedade burguesa e as duras regras do patriarcado. Um exemplo desta afirmação é “¡Vuela paloma!”. O conto, escrito originalmente em francês, entre 1937 e 1940, época que coincide com a aproximação de Carrington ao grupo liderado por Breton, tem como protagonista uma artista encarregada de pintar o retrato da jovem esposa morta de Célestin des Airlines-Drues e pode ser lido como uma metáfora das experiências da própria autora em um meio artístico dominado por figuras masculinas: “Cuanto más miraba el cadáver, más sorprendente era el parecido con esos rasgos pálidos. Sobre el lienzo, en cambio, la cara era incuestionablemente mía” (CARRINGTON, 2017, p. 35).

Por fim, a melhor notícia: além dos números impressos, e por se tratar de uma edição sem fins lucrativos, *Historias de ensueño: Leonora Carrington para niños* saiu em formato digital e encontra-se disponível para leitura e download no site da Biblioteca do México⁵.

⁴ Os contos “El hombre neutro”, “Et in bellicus lunarum medicalis”, “Mis pantalones de franela” e “Historia del cadáver feliz” foram escritos por Carrington no México, país no qual ela exilou-se no início dos anos 1940, durante a 2ª Guerra Mundial, e onde viveria a maior parte de sua vida.

⁵ https://www.bibliotecademexico.gob.mx/infantil01_mx.php

ENTREVISTAS



Entrevista com Marília Librandi, especialista em Clarice Lispector

Andréia Guerini¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Dirce Waltrick do Amarante²

Universidade Federal de Santa Catarina

Sérgio Medeiros³

Universidade Federal de Santa Catarina



Marília Librandi. Fonte: www.7letras.com.br/autor?id=367

Natural de São Paulo, Marília Librandi é professora de literatura brasileira nos Estados Unidos. Lecionou, de 2009 a 2018, na Universidade de Stanford (EUA) e atualmente é professora visitante na Universidade de Princeton (EUA). Desenvolve pesquisas sobre ficção e poesia que abrangem tanto autores modernistas e contemporâneos como artistas e pensadores indígenas. É autora de *Writing by Ear*.

¹ Professora associada do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Desde 1999, vem se dedicando ao estudo da obra do escritor italiano Giacomo Leopardi, especialmente os ensaios do *Zibaldone di Pensieri*. É editora-chefe das revistas *Cadernos de Tradução* e *Appunti Leopardiani*. E-mail: andrea.guerini@gmail.com.

² Ensaísta, tradutora e escritora. Professora do Curso de Artes Cênicas da UFSC e do Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (UFSC). Tem livros publicados na área de tradução, teoria literária, teatro e literatura infantil e juvenil. É coeditora da revista *Qorpus*. E-mail: waltrickdoamarantedirce@gmail.com.

³ Tradutor, ensaísta e poeta. Professor na Universidade Federal de Santa Catarina e coeditor da revista *Qorpus*. E-mail: panambi@matrix.com.br.

Clarice Lispector and the Aural Novel (2018) – que em breve será lançado no Brasil em tradução para o português – e de *Maranhão-Manhattan: ensaios de literatura brasileira* (2009). Nesta entrevista, ela expõe e discute ideias e realizações no campo da pesquisa e do ensino, pondo em foco áreas como arte e tradução, entre outras.

Você tem analisado as relações entre a escrita e a voz. Poderia discorrer a respeito dessa pesquisa?

Sim! Entre a escrita e a voz está a escuta. O ouvido costuma ser esquecido nas reflexões sobre a relação entre voz, a oralidade e a escrita, e foi esse o ponto de escuta que meu estudo passou a enfocar, ou melhor, a auscultar... Porque as palavras de reflexão (incluindo esta mesma, aliás) partem da visão (*insight*, ideia etc) muito mais do que da audição (ressonância, timbre e entonação, entre outras). No entanto, sem escuta, não há fala... nem voz. A escuta mesma, porém, é muda, já que o ouvido não fala... Pesquisando e auscultando os textos, percebi que há uma *escuta escrita*, ou seja, uma escuta do silêncio das letras escritas, ressoando na mente de quem lê com os olhos (ou com os dedos), e escuta com o coração o pulsar das palavras na página (“O Pulsar”, nome do poema de Augusto de Campos, musicado por Caetano Veloso, e que eu comparo a algumas frases de Clarice Lispector sobre o silêncio pulsante de suas personagens). Esse debate é parte da discussão que eu proponho em *Writing by Ear: Clarice Lispector and the Aural Novel*, publicado, em 2018, pela University of Toronto Press, e que sairá no Brasil, nesse ano de 2020, publicado pelas edições Relicário, em tradução de Jamille Pinheiro Dias e de Sheyla Miranda.

Como digo, na introdução, trata-se de um livro que tem como foco *a presença do ouvido na escrita de ficção*, e que, seguindo a expressão de Jacques Derrida, versa sobre os “discursos da orelha”, propondo pensar um sentido ainda pouco estudado nas relações entre oralidade e escrita, música e literatura. Apresentado como uma ferramenta teórica, uma espécie de conceito “de bolso”, o termo “escrita de ouvido” permite ressaltar a configuração auditiva da autoria literária; e realça o multilinguismo interno a uma literatura escrita em português brasileiro e sua onívora relação com outras literaturas e línguas. No interstício entre a voz e o silêncio, encontra-se a escuta: lugar da fala a partir da mudez, lugar da escrita a partir da voz, e que faz ouvir o silêncio, vibração última da palavra, seguindo a ficção de Clarice Lispector, lida como uma teórica da escuta na escrita.

O interesse pela voz parece ter levado você a um conceito abrangente de literatura, que englobaria também os mitos indígenas das Américas. Ao mesmo tempo você também tem levado em conta as escritas ameríndias. Poderia explicar isso?

Como sabemos, as escritas ameríndias apresentam-se de formas mais amplas do que a escrita apenas alfabética: estão nos traços desenhados no corpo, estão nas cores dos ornamentos, estão na voz dos cantos de cura, nos relatos míticos transmitidos oralmente, ou gravados ou filmados ou escritos, estão nas pinturas e desenhos de artistas como Jaider Esbell e Denilson Baniwa e Gustavo Caboco (que são os que conheço mais de perto), nas tecelagens, nas cestarias, e em um universo de conexões em redes. A escrita ameríndia parte, por exemplo, de uma enciclopédia da escuta aprendida pelos xamãs na floresta, de acordo com o relato de Davi Kopenawa, descrito em um texto de Bruce Albert, que considero das coisas mais lindas que li e aprendi nos últimos tempos: “A floresta poliglota” (traduzido por Vinicius Alves, e publicado no site coordenado por Alexandre Nodari⁴). Sou uma amadora em termos de escritas ameríndias, no sentido de que não sou uma especialista no assunto, mas alguém que se afina com as pessoas e coletivos indígenas das Américas de um modo muito íntimo, uma escutadora, nesse sentido, dessas escritas, e uma defensora absoluta de suas causas (e de seus causos). O conceito mais abrangente de literatura a que a sua pergunta se refere vem de dois textos que escrevi: “Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia”, publicado na revista *O Eixo e a Roda*⁵ em 2012, e “A carta Guarani Kaiowá e o direito a uma literatura com terra e das gentes”, publicado na *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, em 2014. No primeiro texto, releio o encontro de Claude Levi-Strauss com o chefe Nambiquara, na fronteira do Mato Grosso com a Amazonia, no limiar na travessia do rio, e os traços do chefe Nambikwara, que Levi-Strauss lê como imitação da escrita. Sugiro que esses traços podem ser lidos como rastros de outra coisa: como gesto inaugural de uma performance artística, como uma espécie de grau zero, inaugural, da ação do artista -trickster.

Em ambos os textos, de modo distintos, apresento uma forte defesa teórica da literatura indígena, no Brasil, e do pensamento indígena, no mundo acadêmico, sobretudo no campo dos estudos de teoria da literatura, que é minha área de formação, e que entendo como uma teoria de importância vital. Promulgo da profissão fé de Guimarães Rosa:

⁴ Link: <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/05/a-floresta-poliglota-bruce-albert/>

⁵ Link: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3486

“literatura é vida”; e, no caso do segundo texto, tratava-se da vida dos muitos coletivos indígenas tão violentados no Brasil, como o caso dos Guarani Kaiowá, no Mato Grosso do Sul, mas também da vida da literatura, da vida que a literatura produz através de seus personagens, como mundos paralelos que vistamos quando lemos, sobretudo quando escritores atuam como “perspectivistas”. Ambos os textos, trouxeram-me leitores variados e uma receptividade que continua a reverberar, o que muito me honra e alegra. Funcionaram, para mim mesma, como portas abertas para esse universo tão generoso quanto pouco conhecido e estudado.

A seu ver, quais seriam as especificidades da tradução da literatura oral?

Vou responder baseando-me em uma experiência pessoal, que relaciona fala, escuta e tradução ou tradição. Minha família paterna, e soube disso pelo meu avô, tem uma herança, um elo hereditário com os índios Canela, do Maranhão. Tive a chance de encontrar alguns deles em Brasília, em julho de 2019, durante a Abralic, na UNB. Minha irmã, que estava lá, me avisou: “os Canelas estão aqui”! Gravei uma pequena conversa com um deles, seu Antonio Ropikó Canela, da aldeia Escalvado. Ele descreveu-me uma máscara ritual, que ele chamava de “transicional”. Eu imediatamente comecei a pensar na transição entre mundos a partir do uso da máscara. Depois, mostrei a gravação para uma amiga, e ela corrigiu-me a audição, afinando-a. O que ele disse, com o sotaque de sua língua, foi “tradicional”. O objeto mágico, a máscara era “transicional”, no sentido de “tradicional”. Ele também falava nas “cantigas da nossa tradução”, isto é, da nossa tradição. Ou seja, ele se referia à “tradição”, mas dizia, “tradução”. Só nessa relação entre o sentido, dizendo uma coisa, e o som, soando outra, temos uma teoria possível e muito interessante da tradução da oralidade. A tradução como transição, como máscara de transição de um canto para outro ou de um lugar para outro, ato de passagem, e de uma tradição que é tradução: “O Canela não esquece a tradução dele”. Um dia, eu cheguei até Escalvado para ouvir mais e melhor dessa tradi(u)ção. Há um conceito de “close listening”, proposto por Charles Bernstein (em contraste com o “close reading), que acho que se aplica muito bem a essa situação e a toda tradição/tradução da oralidade.

Como seria traduzir uma “obra total”, que não separa a palavra do gesto e do rito?

Acho que seria atuá-la ao vivo, com o corpo, portanto encená-la. Nesse caso, penso que apenas o teatro pode ser o *locus* da tradução de uma “obra total”. Por exemplo, Antunes Filho traduzindo em cena *Macunaima*, ou *A hora e a vez de agosto matraga*; ou Bia Lessa, na montagem de *Grande Sertão:Veredas*, ou mais recentemente um vídeo no qual vi uma montagem de um trabalho coletivo que resultou de uma iniciativa e idealização da Laura Vinci, reunindo cenografia, iluminação, figurino, atuação e texto, dispensando a instância centralizadora de uma direção, como me contou José Miguel Wisnik, chamado *Máquinas do mundo*, com textos de Clarice, Drummond, e Machado de Assis... Gosto demais de teatro. Minha última experiência foi com a Cia Mungunzá de teatro, localizada na “boca do lixo” em São Paulo, hoje cracolândia. Ali, montamos juntos um curso promovido pelo núcleo de pesquisa e de pós-graduação, o *Diversitas*, da USP, do qual sou professora colaboradora⁶, hoje coordenado por Sérgio Bairon, que é ele mesmo um amante e praticante do teatro, e meu companheiro de artimanhas e texturas sonoras. Foi, alias, no teatro, em Nova York, que tive o prazer de conhecer pessoalmente a Dirce W. do Amarante e o Sérgio Medeiros, assistindo juntos a montagem de *Perto do Coração Selvagem*, o romance de Clarice Lispector, adaptado por uma diretora húngara. Acho que são encontros profanos e sacros simultaneamente, no sentido “mágico” Clariceano, quer dizer, misterioso.

Como colocar no papel a oralidade em geral?

Escrevendo como G.Rosa, Beckett, Joyce. Transcrevendo como Bruce Albert. Ou seja, uma oralidade que é composta pela escrita, ficta, nesse sentido, porque só assim capta os tons, os ritmos, as pausas, o emaranhado da voz... A transcrição direta da oralidade no papel, em geral, trai esses elementos, apesar de achar-se mais realista ou verdadeira. Ou então deve ser poesia que vem de uma experiência coletiva atualizada individualmente, ou então ser canto e cantiga como na música popular....

A artista chilena Cecilia Vicuña tem um livro que se chama *Spit Temple* (2012) que traz transcrições das suas performances orais, faladas muitas vezes de improviso em inglês e espanhol. Rosa Alcalá transcreveu essas performances e ganhou um prêmio de tradução nos Estados Unidos. Como você vê a transcrição como tradução?

⁶ Link: <http://diversitas.fflch.usp.br/>

Estamos lançando um livro, que foi o resultado de um encontro que eu organizei na Universidade de Stanford, em janeiro de 2010. O evento tinha como ponto de partida a tradução de Haroldo de Campos do poema “Blanco”, de Octavio Paz, que é, em si mesmo, extremamente performático. Nesse volume, vários autores pensaram a transcrição como tradução que abre uma dimensão planetária a partir de um enclave brasileiro-hispano-americano, como ocorreu na relação entre *Blanco*, de Paz, e *Transblanco*, de Haroldo. O livro, a sair em inglês, chama-se *Transpoetic Exchange: Haroldo de Campos, Octavio Paz and other multiversal dialogues*⁷. O mais interessante foi reunir críticos literários e professores como Marjorie Perloff, Luiz Costa Lima, João Adolfo Hansen, outros que são também tradutores, como Odile Cisneros, e a produção de poetas como André Vallias, Antonio Cícero, Keijiro Suga, Charles Bernstein e Jerome Rothenberg. Buscamos assim unir teoria e performance poética num mesmo volume. Penso que um livro como *Spit Temple*, unindo improviso de performances em mais de uma língua, cantos, movimentos, junto com as respostas de outros autores reverberando os textos, atua como um modelo dialógico e plural muito bem-vindo. Meu colega de Princeton, Pedro Meira Monteiro está lançando um livro nessa linha: junto com Arto Lindsay⁸: *Nós somos muitas: ensaios sobre crise, cultura e esperança*, que vai sair também pela Relicário, em parceria com a e-Galaxia. O livro reúne pinturas, textos em português e em inglês, e sons criados por Arto. Então, o que quero dizer, é que cada vez mais, entendo a proposta de transcrição como esse trânsito – transicional – entre áreas, gêneros e gentes diversas...

Você está se propondo agora a fazer conferências performáticas, que envolvem não apenas texto e voz, mas também a apresentação de imagens, entre outros recursos expressivos. Como isso se dá?

Estou cada vez mais tentando me aproximar da prática de uma escrita criativa, no sentido de uma escrita menos acadêmica e mais próxima do que chamamos performance. Estou ensaiando nesse quesito. Minha primeira incursão nessa área relaciona-se a uma pesquisa sobre “redes”. Eu parto de um aforismo de Guimarães Rosa sobre os buracos nas redes de pesca vistas na perspectiva de um peixe. A partir daí, comecei a tecer uma série de associações livres baseadas em citações diretas em

⁷ Link: <https://www.rutgersuniversitypress.org/transpoetic-exchange/9781684482160>

⁸ Link: <https://spo.princeton.edu/news/sound-and-sense-collaboration-between-arto-lindsay-and-pedro-meira-monteiro>

sequência, com elementos que vem da literatura, das artes, da música, da política, e das artes ameríndias. Vamos ver que bicho isso vai dar: espero que seja mais próximo das teias de uma aranha do que de dos espinhos de um abacaxi....

Entrevista com o Coletivo Sycorax

Alison Silveira Morais¹
Universidade Federal de Santa Catarina

“Um sabá de mulheres que conjuram traduções”, é o que lemos na apresentação do website do Coletivo Sycorax. O grupo é atualmente composto por Cecília Rosas, Cecília Farias, Juliana Bittencourt, Leila Giovana Izidoro e Shisleni Oliveira Macedo, vem atuando desde 2015 e ficou marcado por sua tradução do livro *O Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), de Silvia Federici.

Nesta entrevista, o Coletivo Sycorax fala sobre suas carreiras tradutórias, e como a tradução é uma ferramenta importante para suas trajetórias políticas e de militância. Elas reivindicam a figura da bruxa Sycorax, da peça *A Tempestade*, de Shakespeare, desconstruindo-a e a colocando em primeiro plano, elegem assim a figura da mulher “herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que se encoraja a viver só, a mulher obeah que envenenava a comida do amo e inspirava os escravos a rebelarem-se” para incorporar não somente o processo tradutório e as teorias feministas que transitam na tradução em si, mas também para questionar o próprio setor editorial, indo contracorrente da “lógica capitalista da propriedade intelectual”.

Podem falar um pouco sobre o Coletivo Sycorax, quem o compõe, suas formações acadêmicas, especialidades, interesses?

O coletivo surgiu no final de 2015 com o projeto de tradução do livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, de Silvia Federici. Para nos imaginarmos como um coletivo de tradução feminista foi importante a experiência que tivemos na *Revista Geni*². A maioria de nós integrava o coletivo editorial ou colaborava de alguma forma com a revista. A *Geni* foi uma publicação independente e de acesso aberto sobre gênero e sexualidade, que publicou 29 números de 2013 a 2016. Inicialmente pensamos

¹ Tradutor e ilustrador. Atualmente mestrando e bolsista no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: alison-s-morais@hotmail.com.

² revistageni.org

em publicar a tradução do livro na revista, mas com o seu fim nos articulamos para seguir o projeto de tradução do livro e criamos o Coletivo Sycorax.

Partimos juntas do questionamento sobre como fazer circular ideias, debates e conhecimentos sobre as múltiplas realidades de outras mulheres e suas estratégias de resistência na luta contra a exploração e a opressão das mulheres no capitalismo. Em comum, as integrantes do coletivo já colaboraram com meios independentes de comunicação e entendem a criação do coletivo como uma contribuição para pautar conteúdos e ampliar a circulação de autoras que o mercado editorial não contempla. Nossa experiência em outras articulações políticas e em movimentos sociais também nos parece fundamental. Além disso, estamos inseridas na academia desenvolvendo pesquisas em diversas áreas do conhecimento, sendo que a maioria das integrantes não trabalha como tradutora profissionalmente.

Atualmente, somos cinco mulheres: Cecília Rosas, Cecília Farias, Juliana Bittencourt, Leila Giovana Izidoro e Shisleni Oliveira Macedo. As nossas diferentes formações e atuações profissionais eventualmente contribuem com a nossa prática tradutória no coletivo, mas também consideramos importante nos organizamos para realizar formações internas para que todas as integrantes possam participar de todas as etapas que uma tradução coletiva envolve. Também podemos contar com outras pessoas em cada projeto de tradução, tanto no *Calibã e a Bruxa* quanto em *O ponto zero da revolução* contamos com a participação de mais pessoas em outras etapas do processo, além das integrantes do coletivo.

Quais foram os livros que marcaram e mais influenciaram em suas formações ou na atuação como Coletivo Sycorax?

Nos inspiramos em iniciativas, como as do selo Me Parió Revolução³, da Rede Poder e Revolução, da Zona Sul de São Paulo, que, em 2014, publicou o livro *Onde estaes Felicidade*, de Carolina Maria de Jesus, de forma gratuita, e, a partir de um financiamento colaborativo, imprimiu uma tiragem de exemplares. Outra referência é o Coletivo Veredas⁴ que também está orientado para a divulgação de forma aberta e

³ nucleopodererevolucao.wordpress.com/edicoes-me-pario-revolucao

⁴ coletivoveredas.com

gratuita de obras marxistas, e a Editora Subta⁵, que em parceria com outros coletivos, libera textos anticapitalistas gratuitamente.

Como coletivo podemos mencionar outras reflexões sobre traduções já realizadas, que nos ajudaram a pensar a nossa prática tradutória. Por exemplo, o artigo “Diáspora negra em contexto de tradução: discutindo a publicação de mulheres, raça e classe, de Angela Davis, no Brasil”, de Luciana de Mesquita Silva, sobre a tradução de *Women, Race & Class* (1981), de Angela Davis, ao português brasileiro, por Heci Regina Candiani.

Outra coletiva que muito nos inspira atualmente é a *Revista Amazonas*⁶, uma revista feminista, antirracista e anticapitalista bilíngue feita por mulheres de diferentes países. Recentemente pudemos conhecer melhor o trabalho de outras tradutoras em um ciclo organizado pela Daniela Avelaneda Origuela, o Círculo de Tradução Feminista no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, em São Paulo, no qual participaram Hailey Kaas, Jamille Pinheiro Dias, Stephanie Borges e Julia Raiz, do Pontes Outras⁷.

Em o *Calibã e a Bruxa* e *O ponto zero da revolução*, que método vocês utilizaram para tradução? Vocês seguiram alguma teoria tradutória específica para estes dois trabalhos? Quanto tempo levou?

A tradução de *Calibã e a bruxa* demorou cerca de um ano e meio. Foi mais extensa do que a de *O ponto zero da revolução*, pois trabalhamos em duas etapas com o texto. A primeira delas precedeu a publicação da versão beta, que foi lançada em formato HTML em nosso site, em setembro de 2016, por ocasião da primeira visita de Silvia Federici ao Brasil. Quisemos compartilhar a tradução dessa forma com a intenção de receber comentários e sugestões de leitoras, que poderiam ser incorporados na versão final. Após a decisão de que a tradução brasileira de *Calibã e a bruxa* seria editada e impressa em julho de 2017, fizemos novas revisões no texto traduzido e incorporamos algumas melhorias na tradução. Já a tradução de *O ponto zero da revolução* demorou cerca de 11 meses.

Ao longo do processo de tradução de ambos os livros começamos a refletir sobre nossa prática tradutória e a tradução feminista, mas foi principalmente a partir da necessidade

⁵ we.riseup.net/subta

⁶ www.revistaamazonas.com

⁷ pontesoutras.wordpress.com

de melhorar nosso processo de trabalho que começamos a sistematizar nossas práticas para compartilhar com outras pessoas. Recentemente, escrevemos um artigo para a revista *Mutatis Mutandis*, uma revista latino-americana de tradução, discutindo a prática tradutória coletiva como um projeto político feminista transnacional, com base em nossa experiência com a tradução de *Calibã e a bruxa* ao português brasileiro. Entendemos que a tradução perpassa desde a escolha da obra a ser traduzida, passando pela experiência com o texto e paratextos, até a participação no processo editorial e nas formas de circulação da obra de forma a questionar as atuais condições de acesso ao conhecimento. Os debates e oficinas que organizamos, como entendemos a movimentação coletiva com a obra, também fazem parte da tradução.

Em relação à revisão dos textos durante e depois do processo de tradução, foi feito entre o coletivo também?

Sim. Após a tradução realizamos uma primeira revisão de tradução, na qual cada tradutora revisou um trecho que não havia traduzido e cotejou com o texto original, em inglês, e, em caso de dúvidas, com as edições em espanhol. A partir dessa etapa, passamos a consolidar a relação de termos a serem debatidos coletivamente, o que garantiu que as escolhas tradutórias fossem assumidas em conjunto.

Assim, partimos para uma segunda revisão de tradução, dessa vez coletiva, para a qual todas as tradutoras se encontram presencialmente e na qual são estabelecidas coletivamente as decisões de alguns termos que haviam ficado em aberto e a necessidades de inclusão de notas de rodapé e outros recursos paratextuais, como capa e quarta capa, além da nota da tradução. Há ainda uma terceira revisão, que chamamos de “revisão final”, essa sim feita por uma única pessoa para padronizar as diferenças de tradução que não puderam ser equalizadas anteriormente. A revisão final toma como base as decisões coletivas tomadas na etapa de discussão conjunta e assim homogeneiza alguns termos.

No caso de publicação impressa do livro, a editora ainda realiza uma revisão final e nos encaminha sugestões, questões e dúvidas específicas. O documento é, então, revisado coletivamente e devolvido com as sugestões finais. As versões finais de ambos os livros que traduzimos, diagramadas, estão disponíveis em coletivoscorax.org/traducoes. Uma das condições do coletivo para publicação com editoras é que o livro seja publicado

com uma licença *Creative Commons* e que o acesso aberto seja garantido, em formato digital.

Como vocês perceberam o impacto dessas duas traduções em suas esferas sociais, acadêmicas e de militância?

A partir da recepção das obras de Silvia Federici na América Latina, já havíamos observado a influência de suas ideias nos movimentos feministas e de mulheres na região e também como a própria autora tem como referência essas experiências. O contato prévio com a recepção da obra nesses contextos foi um dos motivos que nos levou à escolha de traduzir *Caliban and the Witch* ao português brasileiro. Em 2015, quando iniciamos a tradução, a conjuntura apresentada já refletia um ponto alto do neoliberalismo, da privatização de terras, comprometimento de garantias sociais, e com um impacto maior na vida das mulheres, modulando diferenças também quando consideramos especificidades de raça e classe. Consideramos essa conjuntura importante para repensarmos nossas estratégias de luta e como o processo tradutório estava necessariamente relacionado aos nossos horizontes de transformação social.

Após a tradução do texto, promovemos uma série de iniciativas para expandir ainda mais a conexão da obra com as lutas locais. Em 2016, quando lançamos a primeira versão da tradução, aproveitamos a primeira visita de Silvia Federici ao Brasil para propor um debate sobre a atualidade da caça às bruxas. O evento contou com a presença de Débora Maria da Silva, do Movimento Mães de Maio, Regiany Silva, do coletivo Nós Mulheres da Periferia, e Monique Prada, da Central Única de Trabalhadoras e Trabalhadores Sexuais (CUTS) e coeditora da página Mundo Invisível. Essa atividade aconteceu na Escola Ocupada Livre, um projeto de escola popular em uma ocupação de moradia, em Pinheiros, um bairro na zona oeste de São Paulo. Disponibilizamos a transcrição do debate em nosso site⁸

Na experiência do coletivo Sycorax, esses momentos de aprendizagem mútua, as rodas de conversa e oficinas, são importantes para abordar os principais temas dos livros traduzidos a partir das múltiplas realidades das participantes e dos estudos de caso propostos.

⁸ <http://coletivosycorax.org/2017/08/04/mulheres-luta-e-capital-silvia-federici/>.

No caso de *Calibã e a bruxa*, durante o lançamento da versão impressa em 2017, o coletivo distribuiu gratuitamente um cartaz com uma imagem do livro e a transcrição do debate ocorrido em 2016. Além dos eventos de lançamentos iniciamos um ciclo de oficinas de leitura da obra, intitulado “Mulheres e resistências periféricas em meio às crises do capital: Oficinas sobre o livro *Calibã e a Bruxa*, de Silvia Federici”. Nestas oficinas, realizadas em 2018, no campus Itaquaquecetuba do Instituto Federal de São Paulo, abordamos os grandes temas do livro, como a atualidade da caça às bruxas e a violência de Estado; acumulação primitiva e trabalho reprodutivo; e a descolonização e lutas pelo comum.

Optamos por realizar nossas atividades preferencialmente em lugares descentralizados, de forma articulada a iniciativas locais. A escolha por realizar as oficinas no Instituto Federal de São Paulo se justificou, assim, pelo fato de que sua implementação em muitas regiões da cidade é fruto da mobilização de movimentos sociais locais e algumas iniciativas docentes reforçam o compromisso com o oferecimento de atividades de extensão de forma aberta e gratuita. Além disso, os Institutos Federais de Educação (IFs) e as Universidades Públicas Federais foram recentemente alvo de cortes sistemáticos de verbas pelo Ministério da Educação (MEC), perseguição ideológica e ameaça de adoção de modelo de educação “cívico-militar”.

Em uma parceria com a Fundação Rosa Luxemburgo, pudemos realizar as oficinas gratuitamente e com distribuição do livro. Abrimos também a possibilidade de acolhimento de crianças, pois a maternidade não pode ser impeditivo para as mulheres participarem de espaços de debate, sobretudo em atividades em que o trabalho de cuidado está sendo questionado e discutido.

O coletivo já recebeu diversos convites para debater diferentes tópicos, que vão desde a discussão sobre direitos reprodutivos, passando por encarceramento feminino e mesmo reflexões sobre a prática tradutória. Por conta disso, pudemos conhecer muitos outros trabalhos importantes de militância, ampliando nosso conhecimento sobre esses projetos e nossa rede de atuação.

Por que a escolha de *Calibã e a Bruxa* e *O ponto zero da revolução* da Silvia Federici?

Nos aproximamos dos trabalhos de Silvia Federici a partir do contato que algumas integrantes do coletivo tiveram com *Calibã e a bruxa* na América Latina, daí iniciou-se uma discussão sobre a necessidade de promover as reflexões trazidas pela autora no Brasil. Isto aconteceu antes mesmo da tradução da obra em questão, sobretudo durante a produção do número 23 da *Revista Geni* (2015), que tinha o campo como eixo temático. Buscávamos, naquela edição, evidenciar as experiências populares de resistência à privatização de terras comunais e de recursos naturais na América Latina. Entendemos que o processo de domesticação e violenta redução da autonomia das mulheres descrito por Federici se conecta com a imposição de agendas econômicas neoliberais na região. Essas reflexões nos acompanharam também ao longo do processo tradutório de *O ponto zero da revolução*. As questões trazidas neste conjunto de ensaios publicados pela autora nos últimos quarenta anos também têm servido de base para questionarmos muito da invisibilidade dos trabalhos reprodutivos que realizamos gratuitamente, enquanto mulheres.

Ano passado, Silvia Federici esteve no Brasil para uma série de eventos em São Paulo, Bahia e Maranhão, soube que o Coletivo Sycorax esteve envolvido com a organização e gostaria de saber como foi a experiência de poder conversar pessoalmente com a autora destes livros tão icônicos.

Na verdade, nós participamos da organização de duas atividades em São Paulo, uma na Unifesp Campus Leste, em Itaquera, e a outra na Ocupação 9 de Julho, no centro. Nós escolhemos espaços que nos pareciam muito significativos, em um momento em que os movimentos sociais estão sendo criminalizados e em que as universidades estão sendo perseguidas. Por isso escolhemos este campus da Unifesp e também a Ocupação 9 de Julho. Esses dois lugares representam a luta pelos comuns, do qual Silvia tem falado muito.

A Unifesp, como dissemos acima, tem sofrido cortes e perseguição do atual governo. Esse campus em particular, é fruto de uma reivindicação antiga dos movimentos sociais da região desde pelo menos os anos 1970 (assim como o é também a USP Leste, inaugurada em 2005) e têm tido muita dificuldade para se instalar efetivamente. Seu primeiro curso de graduação, em Geografia, começará em 2020. Nenhum dos outros cursos tem previsão de início no campus, já que a construção dos prédios ainda não saiu do papel. O terreno era de uma antiga fábrica, Gazarra, que, depois de falida, ficou um

tempo sendo gerida pelas pessoas que trabalhavam ali. As salas de aula recebem o nome de lideranças comunitárias e o campus é dedicado às trabalhadoras e trabalhadores da antiga fábrica. Com o esforço do corpo docente e da própria comunidade, o espaço é pleno de atividades: de cursinho comunitário, a grupos de pesquisa e cursos de especialização, além de lançamento de livros, filmes, atividades culturais, entre outras.

O caso da Ocupação 9 de Julho é mais conhecido. O prédio foi do Instituto Nacional do Seguro Social (INSS) e ficou abandonado por 20 anos, até ser ocupado diversas vezes pelos movimentos de moradia desde 1997. Hoje, 124 famílias vivem no espaço que, além de cumprir sua função social, abriga diversas atividades culturais. As pessoas do movimento, junto com uma rede de apoiadores e apoiadoras, organizam horta, grafites, exposições, almoços, têm atendimento médico semanal, brechó de roupas, brinquedoteca e biblioteca. A 9 de Julho é um dos grandes símbolos da luta por moradia na cidade. Contudo, em junho deste ano, a justiça pediu a prisão de nove lideranças do MSTC - Movimento Sem Teto do Centro - e de outros movimentos de moradia, sendo que quatro delas foram efetivamente presas, em uma evidente tentativa de criminalizar os movimentos sociais. Realizar nossas atividades nesses espaços tinha, para nós, um sentido político, de admiração e de apoio a essas experiências de resistência.

Antes disso, já em 2016, como falávamos acima, organizamos um debate com a autora e em 2017, com outras parcerias, organizamos atividades de lançamento do livro, um deles na Galeria Olido, no centro de São Paulo, e outro no Espaço Arte em Construção, na Cidade Tiradentes, na zona leste, e outras duas no Rio de Janeiro, uma delas no Museu da Maré, onde Silvia pôde, inclusive, conhecer Marielle Franco.

Inicialmente o livro *Calibã e a Bruxa* foi traduzido livremente e disponibilizado online de forma independente, e somente depois de um tempo houve o lançamento oficial através da Editora Elefante, como foi esse processo?

Em setembro de 2016 soubemos, através da própria autora, que ela viria ao Brasil pela primeira vez, em setembro de 2016, para eventos no Rio de Janeiro e em São Paulo, a convite do Programa de Ações Culturais Autônomas (P.A.C.A.) e da *Revista DR*, com apoio do Instituto Goethe. Consideramos a vinda oportuna para lançar a versão beta da tradução, em formato digital.

Muito da nossa compreensão sobre os desdobramentos da prática tradutória surgiu com o lançamento dessa versão beta de *Calibã e a bruxa*, em 2016, a partir das conexões realizadas pelas convidadas entre a obra e seus contextos de luta.

Quando decidimos traduzir a obra, pesquisamos também outras edições com o intuito de refletir sobre sua tradução e recepção em outros países; isso nos permitiu conhecer projetos editoriais interessantes, que nos inspiraram, como a editora Autonomedia que publicou a edição original em inglês em 2004, a Traficantes de Sueños que publicou a edição em espanhol com tradução de Verónica Hendel e Leopoldo Sebastián Touza e a Tinta Limón, que publicou a edição em espanhol na Argentina. Todas são editoras independentes que em comum procuram, como afirma a Traficantes de Sueños, oferecer ferramentas intelectuais para o ciclo de lutas em curso.

Além disso, ao utilizar licenças *Creative Commons*, procuramos contribuir com iniciativas que incentivam o acesso aberto ao conhecimento. Assim, as traduções em formato digital podem chegar onde o papel demora pra chegar. Ainda que o livro impresso também tenha o potencial de ir onde a internet chega com dificuldade, ou mesmo nem chega, procuramos, assim, abrir cada vez mais as possibilidades de circulação de ideias. Desta maneira, não podemos dizer que o lançamento de 2017 tenha sido um "lançamento oficial", tendo em vista a importância, e a potência, do lançamento de 2016. São eventos que se completam e amplificam a relevância dos debates que o livro traz. Mas podemos afirmar que os lançamentos de 2017 visibilizaram a parceria com a Editora Elefante para a publicação da obra e com a Fundação Rosa Luxemburgo, parceira em toda a articulação e reflexão que realizamos nesse percurso, tanto para os lançamentos, quanto para a realização das oficinas com os livros.

Observamos nos últimos anos uma crescente ascensão da direita autoritária, reacionária, ultraliberal neofascista no mundo inteiro. Vemos isso com Trump nos Estados Unidos, na Hungria, o primeiro ministro Orbán, Turquia com Erdoğan e mais recentemente com Bolsonaro no Brasil. Em um cenário onde o modo de se aplicar a política muitas vezes se confunde com a perseguição à oposição, a intolerância, o fanatismo religioso, a xenofobia, homofobia, misoginia, racismo e o ódio contra os movimentos políticos sociais, como o próprio feminismo, como foi se debruçarem sobre esses dois livros tão contracorrente levando em conta nossa

atual conjuntura política brasileira. Qual é a importância dessas leituras para o público?

A tradução é uma ferramenta importante e também uma estratégia feminista já que as desigualdades promovidas pelo capitalismo atingem pessoas de diferentes realidades linguísticas, de diferentes maneiras. Portanto, é imprescindível que contribuições para o pensamento e prática da esquerda radical se encontrem e se somem na construção de novas realidades.

No caso de Silvia Federici, a própria autora, ao articular lutas em diferentes momentos históricos e em distintos territórios, propõe conexões com o presente e ajuda a compreender os processos atuais de ataque aos meios de reprodução da vida e as resistências a esse processo. Do lado de cá, muitos grupos mais progressistas também cresceram muito no Brasil e no mundo. Algumas analistas dizem, inclusive, que a ascensão da direita é uma reação ao crescimento de movimentos sociais em todo o mundo, sobretudo movimentos negros, feministas e LGBTQIA+. No Brasil, mais especificamente, nos últimos 15 anos temos assistido a uma disseminação de debates, e de conceitos específicos desses movimentos entre as pessoas mais jovens, não necessariamente ligadas a algum movimento, como os debates em torno dos feminismos. Essas discussões também influenciam mulheres de outras faixas etárias. Algo que a própria Silvia observou durante sua última visita ao Brasil era que percebia que muita coisa estava sendo feita no Brasil e nos países da América Latina por onde havia passado e que esperava que esses encontros abrissem a possibilidade de essas pessoas se unissem. É o que nós esperamos também.

Gosto de uma frase do jornalista e ambientalista George Menbiot que diz: “Capitalismo, teu nome é solidão”. Como é para vocês trabalharem em conjunto em tempos onde o sistema induz pessoas à competitividade desde cedo, onde muitas vezes são arremessadas umas contra as outras já no sistema educacional, até o mercado de trabalho. Em tempos onde o consumismo e a individualização se perpetuam como ideia de sucesso, vocês considerariam que, o fato de serem um coletivo, é uma forma de oposição/resistência perante este sistema?

Acreditamos que o trabalho coletivo pode ser uma forma de resistência, mas não em si mesmo já que também pode ser utilizado como uma forma de precarização do trabalho.

Um questionamento frequente é se a atuação como coletivo de tradução poderia implicar na precarização dos profissionais que atuam como tradutoras e tradutores no mercado editorial. Acreditamos, entretanto, que nossa prática não concorre com a de outras profissionais pois o tempo que uma tradução coletiva requer é praticamente impraticável pelo mercado. Além disso, as condições que colocamos para fechar a impressão de um livro com uma editora, como a distribuição aberta e gratuita do livro em formato digital, uma cota de livros físicos para distribuição em bibliotecas públicas, comunitárias e outras coletivas, a aquisição de exemplares a preço de custo para distribuição em oficinas, podem ser consideradas impeditivas para algumas lógicas deste mercado. Acreditamos ainda que podemos contribuir para a visibilização das tradutoras e tradutores ao investir na tradução coletiva, em um grupo de pessoas que procura somar diferentes saberes, atuações e experiências políticas, no apoio à criação de novos coletivos e no incentivo à circulação do conhecimento. Procuramos evidenciar que os textos que selecionamos no coletivo Sycorax também disseminam a agenda política que defendemos. São textos que escolhemos por seu potencial impacto enquanto formadores e instrumentos de luta e que, preferencialmente, estejam fora do radar de editoras comerciais. Gostaríamos de criar pontes, abalar os cercamentos do saber.

Recentemente fiquei sabendo que o Coletivo Sycorax e a Editora Elefante estão preparando a tradução do livro *Re-enchanting the World: Feminism and Politics of the Commons* também de Silvia Federici, para lançamento em 2020. Além desse projeto, teriam mais algum em andamento ou como plano futuro?

Sim, o *Re-enchanting* está previsto para 2020, além disso, vamos começar o projeto de uma antologia, mais voltado para a América Latina, que vai ser um projeto mais longo, porque prevê novas parcerias, discussões e formações internas. Pretendemos fazer um levantamento de textos, discuti-los em grupo, selecionar os que vão compor a antologia, decidir quais serão os critérios, e por aí vai... Além disso, gostaríamos de replicar as oficinas sobre o *Calibã* e *O ponto zero* e fazer outras oficinas de tradução coletiva, como a que fizemos na Feira Literária de Assis, recentemente. Gostaríamos muito de contribuir para que outros coletivos de tradução sejam criados, ampliar o debate sobre a tradução coletiva como projeto feminista e o acesso a textos que fomentem a resistência e a emancipação no Brasil e além.

REFERÊNCIAS

COLETIVO SYCORAX. Sobre nós. Disponível em: <http://coletivosycorax.org/sobrenos/>. Acesso em dez. 2019.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

_____. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

Conversando com Odile Cisneros

Ana Carolina de Freitas¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Brenda Bressan Thomé²
Universidade Federal de Santa Catarina

Mwewa Lumbwe³
Universidade Federal de Santa Catarina



Odile Cisneros. Foto: Arquivo Pessoal

Odile Cisneros é professora associada do Departamento de Línguas Modernas e Estudos Culturais da Universidade de Alberta, em Edmonton, Alberta, Canadá. Com Richard Young, publicou *Historical Dictionary of Latin American Literature and Theater* (2011). É coeditora e tradutora de *Novas: Selected Writings of Haroldo de Campos* (2007) com A.S. Bessa. Traduziu, entre outros, Régis Bonvicino, Haroldo de Campos e Jaroslav Seifert. Sua tradução para o inglês de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, será publicada pela casa editora Ugly Duckling Presse (Brooklyn) em 2021.

Quais gêneros literários e de quais idiomas você traduz?

¹ Mestranda na Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: anacarolzen9@gmail.com

² Mestranda na Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: brenadathome@gmail.com

³ Doutoranda na Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: mwewaster@gmail.com

Minhas línguas principais são o espanhol, o inglês e o português. Também traduzi, alguns anos atrás, um livro de poesia tcheca. Tenho conhecimento do francês e em parceria com outros também traduzi alguma coisa do francês. Embora desconheça o finlandês e o russo, também fiz traduções dessas línguas a quatro mãos com outros poetas e tradutores. Principalmente traduzo poesia, mas também já traduzi ensaios e alguma prosa.

Como se interessou pelo português? Quem foram os primeiros autores brasileiros com quem teve contato? Qual é a sua relação com o Brasil e a literatura brasileira?

Sempre tive um fascínio com o Brasil. Quando criança, achava o Brasil um lugar misterioso e ao mesmo tempo familiar. Sentia afinidade com o meu país natal, o México, mas também me atraíam muito as diferenças. O Brasil sempre teve um lugar muito especial no coração dos mexicanos, em parte por causa do futebol, já que o Brasil ganhou a Copa do Mundo no México em 1970. Tentei em algum momento da minha adolescência fazer um curso de português por correspondência, mas só comecei a escutar e conhecer os sons da língua quando frequentei o Wellesley College nos Estados Unidos. Na minha universidade não tínhamos aulas de português, mas nessa altura, final dos anos oitenta e começos dos noventa, na área metropolitana de Boston havia muito interesse pela música popular brasileira. Me lembro que muitos músicos brasileiros iam estudar no Berklee College of Music, um conservatório e escola de jazz. Eu costumava escutar *Coração brasileiro*, um programa na rádio universitária do Emerson College, uma escola especializada em artes e comunicação. Todos os sábados, das seis às nove, *Coração brasileiro* apresentava os grandes da bossa nova e da MPB. Aí fiquei conhecendo a música maravilhosa de Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso e muitos mais e, principalmente, me apaixonei pela língua portuguesa! No último ano da graduação, descobri a obra da Clarice Lispector. Assisti o filme *A hora da estrela*, apresentado pela própria diretora, Suzana Amaral, e logo depois do filme, fui procurar os livros da Clarice. Comecei lendo as excelentes traduções do Alexis Levitin, e depois fui procurar os originais, que conseguia ler com dicionário. *Água viva*, um livro maravilhoso de prosa poética, me acompanhou durante vários anos em que viajei pela Europa. Voltando para os EUA no final dos anos noventa para começar o doutorado, tinha certeza que ia trabalhar com obra da Clarice Lispector, mas durante uma viagem para o Brasil para pesquisar o arquivo da Clarice na Casa Rui Barbosa, descobri a poesia brasileira. Daí mudei de ideia para meu trabalho de doutorado. Comecei a ler os

poetas modernistas, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e outros, assim como os poetas concretos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, e os contemporâneos, Régis Bonvicino, Horácio Costa e outros. O contato com os poetas contemporâneos me levou à tradução de poesia, que é o gênero que mais traduzo.

Quando e como nasceu o seu contato com a tradução? Quais tipos de desafios você enfrentou no início de sua carreira como tradutora?

Não posso dizer exatamente a primeira coisa que traduzi na vida, mas o primeiro trabalho literário foi um livro de poesia modernista tcheca que traduzi para o espanhol e publiquei em 2000, *En las ondas de la TSF*, do autor vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1984, Jaroslav Seifert. Morei vários anos em Praga, e quando estava quase para partir para o doutorado em Nova York, uma amiga me presenteou um exemplar fac-similado desse livro, que é um clássico da vanguarda tcheca dos anos 1920. É uma poesia muito visual, mas também cheia de imagens poéticas muito complexas e belas. Também possui muito humor. Decidi traduzir esse livro como um exercício literário, mas principalmente também para poder compartilhá-lo com meus amigos que não falavam tcheco. Na altura, contei com a ajuda de um grande amigo tcheco, Tomáš Samek, que me ajudou muito a decifrar algumas das expressões e imagens mais complexas. Além das dificuldades de meu conhecimento imperfeito da língua, o trabalho foi um desafio por ser o tcheco uma língua muito longínqua do espanhol. No entanto, a experiência também me deu muita satisfação. Quanto aos desafios em geral, acho que os tradutores nunca ficamos completamente satisfeitos com as traduções. Achemos a proverbial perda que é inevitável no processo (essa famosa—ou infame—frase do Robert Frost, “Poetry is what is lost in translation.”). Ao mesmo tempo, a tradução é um exercício da criatividade, uma prática cheia de opções, umas melhores do que outras. É questão de saber fazer certas escolhas em lugar de outras. A indecisão às vezes é um problema. Outro desafio para mim foi trabalhar com línguas que são minha segunda ou terceira língua, como é o caso do inglês e do português. Sempre vivi entre muitas línguas, e em um certo momento, passei a traduzir entre várias dessas línguas, sem reparar muito se eram minhas línguas nativas ou não... Acho que a ideia de que um tradutor só pode traduzir para sua língua materna é um preconceito. A tradução para mim constitui uma negociação entre línguas.

Você tem uma metodologia de tradução que utiliza em cada trabalho? Você considera que as obras que já traduziu influenciaram ou transformaram seu modo de traduzir?

Nunca penso muito em termos teóricos ou metodológicos no momento de traduzir, mas é obvio que na prática todos temos um método, às vezes apenas tácito, ou lições que aprendemos muito tempo atrás e que aplicamos instintivamente. Por exemplo, uma ideia é decidir qual o lugar do texto que vamos traduzir no contexto alvo e considerar sempre também o público alvo. É claro que o contexto fonte e o público fonte (além da língua, evidentemente) são importantíssimos para entender e decodificar o texto fonte, mas tanto ou mais importantes são o contexto e público alvo para recodificar o texto e transmiti-lo. Penso muito na frase do Ezra Pound “Make it new,” ou seja a ideia de levar uma voz do passado para um novo público e contexto, assim renovando-o. O texto traduzido deve poder falar não apenas para quem conhece o original e sua história. Tem que se dirigir também a um novo público, ser capaz de circular em outros contextos. A tradução da poesia também convida o tradutor a exercer a sua criatividade, mas sempre num meio restrito. Ezra Pound igualmente recomendava a prática da tradução aos aspirantes a escritor como o melhor método para aprender a escrever poemas originais. Jorge Luis Borges fala uma coisa parecida nas *Versiones homéricas*. Diz: “Ningún problema tan consustancial com las letras y com su modesto misterio como el que propone una traducción.” Na tradução a gente tem que se “someter” no final ao original, mas ao mesmo tempo as variações são múltiplas—para citar novamente Borges: “Un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis.”

Para você qual é o papel do tradutor e do ato de traduzir? Você acha que é possível ensinar alguém a traduzir?

Todos somos tradutores. Essa ideia não é minha. O grande Octavio Paz, em *Traducción: Literatura e literalidad*, assevera que “Aprender a hablar es aprender a traducir,” já que, no aprendizado de uma língua, inclusive nossa língua materna, pedimos sempre explicações sobre o significado das palavras através das quais nos vamos nos tornando fluentes na língua. Esse processo de tradução interlinguística, diz Paz, “No es, en este sentido, esencialmente distinta a la traducción entre dos lenguas.” Portanto, o reconheçamos de maneira consciente ou não, todos temos praticado já a tradução no processo de aprender nossa própria língua e qualquer outra língua. Num sentido mais restrito, é claro que o tradutor é um profissional. Para mim, o papel do

tradutor é fundamentalmente aquele de mediador ou “corretor cultural” (a expressão é do inglês - “cultural broker”), alguém que pode se movimentar entre vários âmbitos linguísticos e facilitar para outros o tráfico de palavras, textos, ideias. Nesse processo, como já falei, pode (e deve!) exercer a sua criatividade. A criatividade na tradução pode ser um dom, mas eu acho que sim, é possível ensinar alguém a traduzir. Para mim, a melhor escola constitui o trabalho de outros tradutores talentosos, entender quais soluções encontraram e imitar seus métodos e achados para poder aplicá-los a novos casos e problemas de tradução.

A tradução de poesia costuma ser diferenciada da tradução de outros gêneros textuais por trabalhar com várias características ao mesmo tempo: forma, rimas, métricas e conteúdo. Para você isso é verdade? Você considera que existe alguma hierarquia entre essas características na tradução de poesia?

A tradução de poesia, sim, é considerada diferenciada de outros gêneros textuais, mas não acredito que por isso seja “impossível” ou que outros gêneros tenham menos dificuldades. A célebre tradutora do Boom latino-americano Suzanne Jill Levine, já demonstrou que a prosa de autores tão complexos como o Guillermo Cabrera Infante ou o Severo Sarduy, pode ser tão desafiadora quanto a poesia... Na poesia é verdade que existem características materiais e sonoras como aspectos visuais, métrica, rimas, etc., que apresentam dificuldades. A poesia moderna e contemporânea, no entanto, abandonou algumas dessas características sonoras. Outro problema, no caso da poesia com formas fixas como o soneto, também é a restrição que supõem—a forma em que cabem tais formas é uma limitação que não existe da mesma maneira na prosa. Quanto à hierarquia, não sei se pensaria nesses termos. O poema é um todo. Ao traduzi-lo, se fazem escolhas, e a ideia é que as diferentes características do original apareçam refletidas na tradução, mas talvez (e quase sempre com certeza) não da mesma maneira. Considero que é importante fazer escolhas que não abandonem completamente aspectos chave do texto original, mas tem que se procurar um equilíbrio entre as diferentes características de cada poema. A tradução deve produzir uma impressão equivalente usando outros meios.

Você coordena um projeto de tradução de poesia trilingue (inglês, espanhol e português) chamado Ecopoesia, certo? Poderia nos explicar como o projeto

funciona, como é feita a seleção das obras e autores e também dos tradutores para esse projeto?

O projeto é uma antologia online de poesia e meio ambiente na América Latina, inclusive o Brasil. A ideia surgiu quando decidi, em 2014, criar uma nova disciplina na graduação da minha universidade. Queria apresentar aos alunos um panorama da literatura de orientação ecológica na América Latina, e ao procurar seleções de textos ou antologias, reparei que, embora houvesse tais compêndios para o âmbito dos EUA e do Canadá, não existiam no caso latino-americano. No entanto, eu tinha me deparado, na pesquisa, com muitos autores, especialmente poetas, que abordavam a questão da ecologia e a poesia já durante várias décadas. Me candidatei para uma bolsa do governo canadense para criar o ecopoesia.com, um website que reúne poetas da América Latina cuja obra podese considerada de orientação ecológica. Há poetas como os mexicanos Homero Aridjis e José Emilio Pacheco, que tiveram abertamente uma posição ambientalista, mas também há vozes em cuja obra pode ser detectar tal orientação sem ela ser explícita ou autoconsciente, como o caso de poetas como os nicaraguenses Pablo Antonio Cuadra e Ernesto Cardenal, ou o brasileiro Sérgio Medeiros, que abordam o pensamento indígena americano, oferecendo uma visão alternativa da natureza. Também existem poetas cuja obra é mais vasta, mas que têm alguns poemas que tocam temas como a poluição, a relação com os animais, a posição do ser humano frente à natureza, a fronteira entre o ser humano e outros seres não humanos, etc. Todas são questões abordadas pela ecocrítica, o estudo das relações entre o meio ambiente e a literatura. Decidi também que a missão do site requeria que os poemas circulassem pelo menos em três línguas: espanhol, português e inglês. O site é uma espécie de antologia interativa onde o leitor pode se aproximar de certos autores e obras, como em qualquer antologia, mas também pode fazer leituras alternativas através da procura por tema ou palavras, descobrindo assim afinidades entre distintos poetas e contextos. Quanto às traduções, algumas já existem, mas muitas outras ainda devem ser feitas. Em particular, há muitos poetas de língua espanhola que ainda não foram traduzidos para o português. Também há o caso de poetas brasileiros que não têm ainda versões para o espanhol. Espero que através do meu contato com estudantes e professores do PGET – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução consigamos traduzir alguns dos textos que ainda não estão traduzidos para ir completando o panorama do site.

Na sua opinião, o que une a literatura, especialmente a poesia, dos países americanos de norte a sul? Nesse sentido, você observa alguma identidade comum nas literaturas mexicana, canadense e brasileira, por exemplo?

Essa é uma pergunta enorme! Acredito, no entanto, numa ideia “novomundista”, digamos, da literatura do continente americano. Sinto que nossas sociedades compartilham certas características por terem, até um certo ponto, origens e desenvolvimento histórico comuns. Todos nossos países foram habitados primeiramente por povos originários, passaram por uma conquista que colocou duas visões do mundo em contato direto e violento, sofreram transformações também através da imigração, e, de maneiras diferentes, chegaram a se integrar no mundo contemporâneo. No entanto, também há uma enorme variação. Em certos lugares dominaram certas tradições mais do que em outras, afetando assim o desenvolvimento cultural e por conseguinte a literatura e a poesia. É muito difícil falar brevemente e em termos gerais sobre essas semelhanças, mas poderia dizer que, sim, existe uma certa afinidade “novomundista” entre os poetas de nosso continente, apesar da enorme variedade e diferença de suas expressões poéticas.

Que novos planos ou projetos você tem a curto prazo no âmbito da tradução?

Atualmente o projeto *ecopoesia.com* me mantém muito atarefada, mas também estou trabalhando em dois outros projetos. Um deles é uma *Antologia bilíngue de poesia experimental canadense*, que estou organizando com a poeta Christine Stewart e co-traduzindo com o poeta e tradutor Luis Dolhnikoff. Esse projeto será editado pela EdUFSC. São poetas experimentais contemporâneos do Canadá que ainda são pouco ou nada conhecidos no Brasil. O outro projeto é a conclusão da tradução das *Galáxias* de Haroldo de Campos para o inglês. É um projeto no qual venho trabalhando muitos anos, mas que finalmente ganhou um editor na casa Ugly Duckling Presse de Brooklyn, Nova York. *Galáxias* é um texto cheio de desafios, mesmo no original! Traduzi-lo é uma tarefa hercúlea de pesquisa e criatividade. No processo, tenho me inspirado no trabalho de outros tradutores, como Inês Oseki-Depré, Reynaldo Jiménez e Héctor Olea, assim como no exemplo do mesmo Haroldo de Campo, que além de um poeta chave da vanguarda, foi um dos grandes tradutores e teóricos da tradução no Brasil.

O caos, sempre positivo, da interpretação: entrevista com Patrícia Lino

Por Mary Anne Warken S. Sobottka¹
Universidade Federal de Santa Catarina



Patrícia Lino. Foto: María Inés Canto

Patrícia Lino (Portugal, 1990) é professora universitária e poeta. Ensina literaturas e cinema luso-brasileiros na UCLA (University of California, Los Angeles). É a autora de *Antilógica* (2018) e *Manoel de Barros e A Poesia Cínica* (2019). Dirigiu *Vibrant Hands* (EUA, 2019) e *Anticorpo. Uma Paródia do Império Risível* (EUA, 2019). Publicou, apresentou e expôs ensaios, poemas e ilustrações em mais de cinco países. A sua investigação centra-se, neste momento, na poesia contemporânea, culturas visual e audiovisual, paródia e anticolonialismo, intermedialidade e cinema luso-brasileiro. É editora da revista de poesia e crítica *Virada*. <http://patricialino.com>.

¹ Mary Anne Warken é tradutora e professora de espanhol, atualmente é doutoranda do Programa em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina com bolsa CAPES. É Bacharel em Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola. Mestre em Tradução Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/CAPES). Pesquisa a obra de Nicanor Parra e desenvolve pesquisas relativas ao estudo da variação do espanhol chileno e à literatura chilena. No Doutorado dedica especial atenção aos Estudos de Tradução do texto poético desenvolvidos na América do Sul. E-mail: warken espanholufsc@gmail.com

Conte um pouco sobre a sua relação com o trabalho de tradução. Como ocorre a dinâmica entre seu trabalho acadêmico na UCLA² e seus trabalhos autorais e de tradução. Como esses talentos se relacionam? Você é autora antes de ser tradutora? Fale sobre seus mais recentes trabalhos autorais.

Traduzo, na prática ou mentalmente, quase todos os dias. Do espanhol e inglês ao português, sobretudo. Poesia, mais do que qualquer outra coisa. De resto, o exercício de tradução inclui, para mim e ao mesmo tempo, vários processos. Não diz apenas respeito à tradução de um idioma a outro, mas de uma ou mais linguagens a outra(s). A ilustração, a musicalização ou a representação audiovisual são exercícios de tradução. Como ilustrar *este* verso? Como musicar *esta* estrofe? Como representar, através da imagem, do som e do movimento, *aquela* passagem? Ou, num raciocínio inverso, como escrever sobre um objeto visual, musical, audiovisual ou performático? O *fazer* ou a análise da poesia, pela natureza interdisciplinar da poesia (que se compõe formalmente de palavras, imagens, sons ou do corpo), leva muitas vezes, mais do que o *fazer* ou a análise de qualquer outro gênero literário, a perguntas como estas. Poder-se-ia dizer que trabalhar com poesia, sob o ponto de vista de quem a faz, pensa ou ensina, é trabalhar com tradução. A relação entre o meu trabalho acadêmico na UCLA, autoral ou de tradução é, por isso e mais do que qualquer outra coisa, conceptual; explorar, a nível teórico e prático, ideias muito similares através de matérias e materiais diferentes. Não há, creio, uma ordem entre o que se pratica, mas existe certamente uma pergunta que o antecede: como se diz o que se pensa?

Vibrant Hands (curta-metragem, 2019), *Anticorpo. Uma Paródia do Império Risível* (longa-metragem ou livro audiovisual, 2020), *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (ficção, 2020), *Não é isto um livro* (poesia, 2020) e *I Who Cannot Sing* (álbum, 2020) são os meus projetos autorais mais recentes. *Vibrant Hands* (<http://vibrant-hands.com>) representa audiovisualmente 12 fragmentos das *Tisanas* de Ana Hatherly e foi lançada na University of California, Berkeley (onde Hatherly se doutorou), nos Estados Unidos, em 2019. Foi exibida recentemente na Universidade NOVA de Lisboa, onde Hatherly ensinou por muito tempo. É uma homenagem. O *Anticorpo*, um livro audiovisual que será lançado *materialmente* pela Garupa Edições no Brasil este ano, estreou também nos Estados Unidos e foi exibido

² University of California. <https://www.spanport.ucla.edu/person/patricia-lino/>

três vezes em Portugal em 2019. O *Anticorpo* é uma paródia do discurso português colonial ou uma apropriação poético-musical de materiais divulgados por canais online da extrema direita portuguesa. *O Kit* [...], uma paródia do mesmo discurso ou ideologia, é um livro completamente diferente. Compõe-se, cheio de ironia, de objetos que auxiliam a vida ou sacodem a dor de quem pensa colonialmente num mundo que passa pelo processo de descolonizar-se. “O frasquinho de mar português”, “O banquinho racial”, “Os DescobriMENTOS” são alguns destes objetos. *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* inclui texto e colagens. *Não é isto um livro* reúne vários poemas (verbais, visuais e audiovisuais) e será publicado, em Maio, na Colômbia pelas Ediciones Vestigio. É uma edição bilíngue (*No es esto un libro*) com tradução para o espanhol de Jerónimo Pizarro. *I Who Cannot Sing*, um álbum ainda inédito de poesia *mixada*, reúne várias *mixes* ou transformações musicais que fiz a partir de poemas de vários(as) autoras. Trabalho, com um sintetizador e programas online, sobre as gravações dos(as) poetas a lerem os seus próprios poemas. É um exercício realmente interessante que se assemelha, a vários níveis, ao gesto tradicional de traduzir um poema para outro idioma. A pergunta original (que palavra[s] melhor traduzem *este* termo?) transforma-se (que som[s] melhor traduzem *este* termo?).

Como iniciou o seu interesse pela literatura chilena e brasileira de forma geral?

O meu interesse pela literatura brasileira tem praticamente a metade dos anos da minha vida. Quinze. Cruzei-me, ainda adolescente, com alguns e algumas poetas que não estavam e, continuam, de resto, a não estar editados ou acessíveis em Portugal. A Ana Cristina César e o Paulo Leminski foram dois deles. Conheci, anos mais tarde, os romances e os contos de Clarice Lispector. Imediatamente depois, Machado de Assis e Guimarães Rosa. Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima. A Hilda Hilst. Os irmãos Campos. O interesse foi, desde do início, tão grande que, enquanto fazia a minha licenciatura em Clássicas e estudava religiosamente os poetas gregos e romanos, completei extra-curricularmente todas as aulas que existiam, na Faculdade, sobre literatura ou cultura brasileiras. Assim que acabei a licenciatura, especializei-me em literatura brasileira durante o mestrado e o doutorado com duas teses sobre poesia. A primeira, sobre os trabalhos completos de Manoel de Barros, transformou-se, durante anos, até ser publicada pela Relicário Edições no Brasil em 2019 como *Manoel de Barros e A Poesia Cínica*. A segunda, ainda inédita, sobre a interdisciplinaridade poética no Brasil do séc. XX, repensa a produção de autores(as)

como Oswald de Andrade, Tarsila de Amaral, Ferreira Gullar ou Wladimir Dias-Pino. A literatura brasileira é o centro da minha investigação e das aulas ou seminários que ensino, e a minha colaboração “criativa” com os(as) poetas brasileiros(as) é constante. Sirvo-me das aspas porque tudo isto, que vai da leitura ao ensaio e dos poemas às conversas, assenta na criatividade.

A literatura brasileira abriu e abre, de modo sistemático, várias portas. Uma delas foi querer conhecer a literatura, sobretudo os(as) poetas, de outros países da América Latina. A minha vinda, aos 23 anos, para os Estados Unidos, especificamente para o sul da Califórnia, onde a cultura latino-americana (em particular, a mexicana) é fortíssima, fez com que eu quisesse aprender muito rápido espanhol e possibilitou o acesso a materiais e espaços onde se discutia permanentemente textos que chegavam do México, da Argentina, da Colômbia e do Chile. Às vezes, do Uruguai. A linha irreverente, humorística e interdisciplinar da literatura brasileira preparou-me para ler e entender poetas como Nicanor Parra. Não foi, por isso, um encontro inesperado. Foi um encontro espantoso e quase familiar. Um dos mais felizes que tive. E Parra levou-me, por sua vez, a outros(as). Raúl Zurita, Diamela Eltit, o coletivo a que ambos pertenceram (C.A.D.A, *Colectivo Acciones de Artes*) ou Juan Luis Martínez estão entre os meus favoritos.

Nicanor Parra é um poeta importante no Chile e no âmbito internacional. No Chile, talvez a maioria dos críticos conheceram e foram amigos próximos do poeta, ou ao menos chegaram a ter alguma convivência com o autor. Existe um Parra chileno e um Parra internacional? Ou seja, as traduções vindouras, contemporâneas, vão construir um perfil de Parra no exterior diferente do que existe no Chile? Ou, acreditas que vão surgir projetos editoriais alinhados que irão em uma mesma direção, tentando fazer um recorte representativo do todo?

Eu diria que sim e diria que depende grandemente do país onde ele é publicado. Parra não será certamente lido no Brasil como será lido em Portugal; dois países onde foi muito recentemente publicado em duas traduções diferentes. De resto, entender Parra é entender, ao mesmo tempo, o contexto político chileno e o espanhol chileno, tão diferente, para mim, do espanhol mexicano que aprendi nos primeiros anos. O que muda radicalmente, parece-me, a leitura que um(a) chileno(a) pode imediatamente fazer dele e a leitura que um(a) português(a) fará. Essas outras leituras e traduções

construirão, com certeza, outro Parra. Vários Parras. Não há como alinhar o caos, sempre positivo, da interpretação.

Como iniciaram e como foram suas primeiras leituras dos poemas de Parra? Você costuma ler as traduções ao inglês já feitas da obra de Nicanor Parra? E as traduções para o português brasileiro? Ler traduções já realizadas, ajuda ou pode interferir na decisão das suas escolhas?

Conheci os poemas de Parra em 2014, quando cheguei a Santa Barbara, na Califórnia. Li-os em espanhol e, pouco depois, em inglês (*Antipoems. How to Look Better & Feel Great*, trad.: Liz Werner, Estados Unidos, 2004). Li, recentemente, as traduções brasileiras (*Só para Maiores de Cem Anos — Antologia Antipoética*, Editora 34, 2018) e portuguesa (*Acho que Vou Morrer de Poesia*, Língua Morta, 2019). As traduções não interferem com o meu trabalho de lê-lo ou traduzi-lo, porque o meu objetivo é, mais do que qualquer outro, entender as idiossincrasias do espanhol chileno e preservar o(s) seu(s) significado(s) e ritmo(s) originais.

Como é visto Nicanor Parra em Portugal? Quais são e como são as possibilidades de recepção de Parra no seu país?

Quase não se lê ou estuda Parra em Portugal. Acaba de sair, depois das traduções que publiquei na *eLyra — Revista da Rede Internacional Lyra Compoetics* em 2017, uma antologia publicada pela editora Língua Morta que reúne vários dos seus poemas traduzidos por Miguel Filipe Mochila. A quase completa ausência da América Latina como objeto de conhecimento e não como o exotizado paraíso perdido das colônias no sistema de educação português é realmente, e a todos os níveis de escolaridade, uma lacuna muito grande. Não duvido, ainda assim, que Parra terá sucesso entre os(as) leitores(as) assíduos de poesia em Portugal. Lembro-me bem como, em 2016, durante uma aula que ensinei sobre Parra na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, os(as) estudantes reagiam com curiosidade e interesse aos seus textos. Não passam indiferentes a ninguém.

Por que traduzir Nicanor Parra para o português de Portugal? Quais as maiores dificuldades ao enfrentar esse trabalho? Você optaria por uma antologia e seleção de determinados poemas, escolheria obras específicas?

As traduções feitas para o português do Brasil não podem substituir as que se fazem para o português de Portugal e vice-versa. Além de expressões e vocábulos diferentes, temos modos distintos de entender a língua, porque temos, no fundo, modos distintos de entender o mundo. Essas são três das maiores graças da tradução: a relatividade, a insuficiência e a diferença. Para mim, o mais difícil em traduzir Parra passa por saber como traduzir as suas expressões idiomáticas. Optaria ou optarei, se tiver a oportunidade, por traduzir obras específicas. Uma após a outra. Parra e os futuros estudos de Parra precisam, a nível internacional, de um conjunto de objetos mais sólido do que uma antologia. As antologias não deixam, contudo, de ser fundamentais.

Existe um Nicanor Parra para público internacional e outro só para o Chile? (Ao longo de décadas o antipoeta publicou diversas obras, muitas delas são carregadas de idiomatismos e aspectos relacionados à cultura chilena e até mesmo à história do Chile. É possível traduzir Parra afastando-se desses elementos? Para um projeto editorial e comercial é melhor evitar esses aspectos que remetem muito ao Chile e sua cultura? Como exemplo, temos o humor chileno, chistes, palavras em mapuche, personagens chilenos, inserções de nomes próprios e de uma geografia chilena, etc)

Sem dúvida, mas isso não deve nunca corresponder ao apagamento desse humor, chistes e expressões tão peculiares e próprios de Parra.

Sendo você autora, você se alinha a uma tradução que também é criativa? Ou seja, na tradução de antipoemas de Nicanor Parra, você traduz e se permite criar poesia também? Como é a sua preocupação com relação à "escrita" e "estilo" do autor?

A minha preocupação com a escrita e o estilo do autor ou autora é total. Às vezes, justifica-se criar ou *transcriar* para preservar o estilo, o ritmo, a cadência, o humor ou a forma. Dois exemplos concretos e muito diferentes um do outro:

1. O poema “Murió”, incluído em *Hojas de Parra*, forma-se única e exclusivamente a partir de expressões idiomáticas chilenas: “Se dio vuelta pal rincón/ Estiró la pata/ Entregó la herramienta/ Se nos fue/ Se enfrió”. Não pode ser traduzido de modo literal para o português. A única solução parece-me, portanto, usar as expressões idiomáticas correspondentes do português e preservar, ao mesmo tempo, o ritmo, a graça e a mensagem: “Deu o couro às varas/ Esticou a canela/ Deu a últimas/ Foi-se-nos/ Foi para

o beleléu” (Lino, 2017: 311). Todas as culturas lidam, de um modo ou de outro, humoristicamente com a morte. Faz parte da vida.

2. Como traduzir audiovisualmente os versos “El verdadero problema de la filosofía/ es quién lava los platos// nada del otro mundo” (“Algo por estilo”, *El Último Apaga La Luz*)? A tentativa: <http://www.patricialino.com/el-verdadero-problema-de-la-filosofia.html>.

Qual ou quais são seus poemas preferidos de Nicanor Parra? Você já tentou e depois desistiu de traduzir algum poema desse autor? Por que motivo? Quais os desafios de traduzir a obra de um autor tão produtivo e tão longo como foi Nicanor Parra?

Vários. É bastante difícil escolher. “A propósito de escopeta”, “El Premio Nóbel”, “Errores garrafales”, “Si pueh!”, “Último poema”, os artefactos “Love letter” e “Fume logos” ou “Advertencia al lector”. Nunca desisti de traduzir um poema de Parra. Há uma responsabilidade muito grande em traduzir um poeta como Nicanor Parra, mas o receio ou pressão que daí possam advir não devem jamais limitar o exercício rigoroso de tradução ou análise. Trata-se, além do mais, de um prazer.

Em sua opinião a tradução de um autor o promove e é importante para a sobrevivência da sua obra? Comente um pouco sobre suas diretrizes teóricas para abordar o trabalho de tradução poética. Qual a importância, justificativa e motivação para dedicar-se a esse trabalho?

Não diria que é essencial para a sua sobrevivência, mas é certamente fundamental para a sua promoção. Gosto do que escreveram os antigos, Cícero e Horácio, e gosto do que escreveram Humboldt, Derrida ou Rosemary Arrojo. Gosto também de pensar no exercício de tradução como um gesto de antropofagia logocêntrico. Dedico-me a este trabalho por considerá-lo muito importante e por considerar que, sem ele, não se entende o que se lê (partindo do pressuposto que é possível *entender-se* por completo o que se lê) e tampouco se pode escrever bem.

Sobre a Ecopoesia de Nicanor Parra: Ela é antipoesia? Como seria a recepção da Ecopoesia hoje em Portugal e nos Estados Unidos na sua opinião?

Sim, a linha ecológico-poética estava lá, em 54, quando Parra publica *Poemas y Antipoemas* (“Defensa del árbol”, “Se canta al mar”). Os estudos literários eco-críticos

feitos a partir da literatura portuguesa são cada vez mais numerosos. E já o são, há algum tempo, nos Estados Unidos.

Para você os objetos poéticos, artefactos e a poesia visual de Parra são possíveis de traduzir? Comente um pouco a sua leitura de Parra como poeta visual e a relação que poderia existir com os poetas visuais brasileiros.

Sim. A edição norte-americana mencionada anteriormente fá-lo de modo muito claro para os(as) leitores(as). Estou certa de que Parra conheceu os trabalhos dos poetas concretos. E não só: é muito provável que tenha conhecido o projeto do Neoconcretismo carioca e o Poema/processo. A irreverência, processo estético e propósito político dos seus poemas visuais ou artefatos assemelham-se, além disso, a vários objetos produzidos por artistas e performers como Paulo Bruscky ou Eduardo Kac.

Quais poetas portugueses você gostaria de recomendar para leitores e leitoras brasileiras? E quais as autoras de narrativa portuguesas que deveríamos traduzir para o espanhol?

A resposta a esta pergunta será sempre incompleta. Herberto Helder, Sophia, Fíama Hasse Pais Brandão, Mário Cesariny, Alexandre O'Neill, Daniel Faria, Ruy Belo, António Franco Alexandre, Luiza Neto Jorge, Fernando Assis Pacheco, Adília Lopes, Ana Luísa Amaral. Manuel de Freitas e Miguel Cardoso acabam de ser publicados no Brasil pelas Edições Macondo. Os trabalhos de Rosa Maria Martelo, João Luís Barreto Guimarães, Raquel Nobre Guerra, Daniel Jonas, Andreia C. Faria ou o trabalho visual de Fernando Aguiar interessam-me bastante. Maria Dulce Cardoso está traduzida para o espanhol. Acho que a Isabela Figueiredo e a Patrícia Portela não estão. Valeria muito a pena.

O cinema de Carlos Sorín

Clélia Mello¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Marcio Markendorf²

Universidade Federal de Santa Catarina

O realizador argentino Carlos Sorín – roteirista, diretor e editor do próprio trabalho – é conhecido no circuito de exibição independente por filmes como *Histórias mínimas* (Historias mínimas, 2002), *O cachorro* (Bombón – el perro, 2004) e *Filha distante* (Días de pesca, 2012). Sua produção audiovisual, influenciada pela estrutura operística e pela densidade narrativa dos contos, persegue um tipo de cinema de personagem com características mestiças, circulando entre o documental e o ficcional. Tal característica híbrida se deve, em grande parte, ao trabalho recorrente com não atores, método que, segundo o diretor, procura dar conta de uma autenticidade de representação que os atores profissionais não conseguem alcançar sem contrafação.

O protagonista de *O cachorro*, por exemplo, a fim de dar conta de apresentar um personagem de cerca de 50 anos, com a autoestima afetada por uma situação de crise econômica na Argentina, precisaria ser, na perspectiva de Sorín, um autêntico sujeito *naïve*. Essa característica implicaria uma identidade do sujeito na tela e fora dela, pois, uma vez encerradas as filmagens, aquele que encarna o personagem continuaria sendo fiel a si mesmo porque não estaria expressando uma natureza dramática. Assim, em certo sentido, o cineasta argentino estaria se opondo a uma ideia de personagem arquetipo para enveredar por um “personagem típico” ou personagem-tipo de um contexto dramático em particular – o dos argentinos de meia-idade vivendo a situação do desemprego. *O cachorro*, no entanto, vale pontuar, não possui como premissa norteadora o drama social, oriundo do estatuto fático da Argentina, mas utiliza tal elemento como disparador narrativo para uma ficção dramática dotada de humor. É, pois, um cinema de fronteiras.

Em visita ao Brasil, por ocasião da 2ª Residência Internacional em Cinema – ocorrida em Joinville, Santa Catarina, entre 01 e 04 de setembro de 2015 –, Carlos Sorín

¹ Professora do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina, membro de corpo editorial das revistas *Rascunhos Culturais* e *Qorpus*. E-mail: cleliamello@gmail.com

² Professor de literatura e cinema na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: marciomarkendorf@gmail.com

esteve à frente de discussões sobre a produção cinematográfica, usando o próprio cinema como meio de exemplificação teórica, em quatro eixos principais de debate: roteiro, montagem, direção e produção. No encerramento do evento, Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto e Marcio Markendorf, professores doutores pertencentes ao Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, participaram da residência e entrevistaram o cineasta latino-americano.

Carlos Sorín, você afirmou que a montagem é o verdadeiro processo de escritura do cinema. A partir dessa postura você acredita, então, que cabe ao montador a centralidade na produção cinematográfica? Poderia esclarecer mais tal proposição?

Não digo que a montagem é o mais importante, pois tudo é necessário. A montagem é a contraparte mais definitiva, é a escritura final, porém o processo todo começa com o roteiro. Se o roteiro não é bom, nunca a montagem poderá solucionar os problemas do roteiro. É tudo um só processo, as etapas de produção são divididas apenas porque são momentos distintos. Mas isto é um mesmo processo. É o mesmo que nas artes plásticas. Há pintores que começam por um esboço, depois aquilo vai tomando forma, começam a atribuir cores, porém o processo de pintura é apenas um. E o cinema é indústria, e por necessidades industriais, se divide o processo de direção em três: o roteirista, o diretor e o montador. Em filmes mais artesanais, esta divisão deixa de ter sentido, é apenas uma coisa. Mas o que quero dizer ao afirmar que a escritura está na montagem porque o roteiro é instrumental, serve para poder filmar, mas uma vez filmado, o roteiro não serve para nada. Salvo os colecionadores, que gostam de ter o roteiro do filme, o roteiro não tem a mesma serventia de uma obra literária, não é um romance. Quando se filma o roteiro, este desaparece. E o que se filma também desaparece quando se edita. A edição é o momento final, o momento de escritura realmente, e tudo que veio antes está em função de chegar a esse final.

Ao discutir aspectos de roteirização, você já declarou que percebe em seus longas-metragens uma estrutura condensada similar à do conto literário. Poderia comentar mais sobre a relação?

O roteiro não é uma forma literária, ou seja, não há necessidade de escrever de forma ornada e atraente. O roteiro tem uma função que é analisar a estrutura do conto, contar o filme. Quanto mais simples, melhor. Eu não escrevo bem, mas não tem importância.

Alguém pode não escrever bem, mas fazer um bom roteiro; alguém pode escrever de forma brilhante, mas o roteiro ser lamentável, ruim. Não há relação entre a literatura e o processo de escrita do roteiro, são coisas distintas. A única relação é que ambas as coisas, em geral, *contam*. Mas a escritura em si do roteiro, eu trato que seja o mais simples possível, o mais claro e o mais sintético. O roteiro não é uma forma literária, uma vez que se filmou a produção, o roteiro desaparece. Eu os excluo. Antes, quando tinha os roteiros em papel, eu os queimava, agora eu só os excluo. Não fica nada, não tem nenhuma importância.

Em se tratando de estrutura ainda, em outras entrevistas você declarou que há uma relação intrínseca entre a ópera (por certo a wagneriana) e seu cinema, resultado direto de seu interesse por semelhante gênero musical. Quais leitmotifs são costumeiramente trabalhados em seus filmes?

Eu amo a ópera, sobretudo a ópera italiana. E já tive algum momento wagneriano curto em minha vida. É a primeira vez que me dizem que meu cinema tem algo de wagneriano [risos]. Eu reconheço que uma vez que termino o filme, os analistas, os acadêmicos e os críticos sabem mais sobre o filme do que eu. É sério. Não é preciso saber tudo, primeiro porque não é um processo consciente em sua totalidade. Não é como se tudo que eu fizesse fosse uma fórmula tal como na construção de um edifício, com suas fórmulas, equações, materiais. Não é assim. Portanto, depois de muitas experiências de conversar com críticos e ser entrevistado, comecei a me dar conta de que essa gente que estuda cinema pode fazer uma análise que vai muito mais além do que pensado pelo diretor. O diretor chega até um ponto, nada mais, mas o filme, evidentemente, tem muito mais o que contar, certo? E um crítico ou um estudioso de cinema pode descobrir coisas que eu não vi. Não necessariamente o autor do filme sabe tudo sobre o filme, é muito mais uma visão contrária, algo mais parcial, mais subjetivo, sustentado por todo o processo de realização do filme. Ao passo que um crítico ou um espectador possuem uma visão muito mais objetiva. Assim que são wagnerianos meus filmes [risos]. Eu passei algum momento de minha vida que eu amava Wagner, mas foram muito raros, sempre terminava com Bel Canto, Puccini, Verdi...e com Mozart e as óperas italianas. Eu acredito que no fim, todo o relato cumpre os princípios da poética de Aristóteles, ou seja, não inventamos nada demasiadamente novo. A forma clássica segue sendo eterna e segura.

A Patagônia tem sido uma topografia recorrente em seus trabalhos audiovisuais.

Há algum motivo especial para a predileção por esse espaço?

Eu sou como o cachorro de Pavlov, aquele que tocava a campainha e começava a salivar, pois me passa o mesmo: quando estou na Patagônia já sei que estou filmando, tenho a emoção de filmar lá. De qualquer maneira, há vários outros motivos pelos quais elegi a Patagônia. O primeiro é o isolamento que tenho de todo e qualquer tipo durante os dois meses, dois meses meio, que duram o processo de filmagem. Esse isolamento é bom. Eu digo que na Patagônia é o pior de todos, pois são as zonas menos amáveis, mais duras, por isso me parecem mais interessantes. E segundo, eu aprecio essa combinação de uma paisagem apocalíptica como a Patagônia com histórias cotidianas e muito pequenas na escala humana. De todo modo, a Patagônia, em sua parte visual, é perigosa, no sentido de que é preciso dosar a presença da paisagem com muito cuidado porque senão ela engole o filme. A Patagônia é tão forte – seu céu, seus entardeceres são tão atraentes que podem engolir a película, de modo que o drama humano passa para o segundo lugar. E, para mim, a verdadeira paisagem dos filmes são os rostos das pessoas, ou seja, meus filmes passam pelos rostos. Por isso, eu trabalho a Patagônia de forma homeopática, ou seja, uma tomada pequena, uma paisagem, apenas isso. Outra presença que também é importante, tanto visualmente quanto sonoramente, é o vento. A Patagônia é um lugar, ao menos nos lugares onde estive, de um vento permanente, intenso. Isso há princípio molesta muito, mas depois você se acostuma. Isso dá algo exasperante, às vezes, às cenas que me parecem muito interessantes, não apenas por conta do som, mas também por todas as coisas que se movem, é algo muito potente, isso também me atrai. E, para mim, minhas histórias não são histórias patagônicas. São histórias que poderiam passar em nova Délhi, no México, no Brasil, mudando algumas coisas, poderiam passar em qualquer lado, já que a condição humana é comum a absolutamente todos. Não são histórias que tenham que ver com a Patagônia, as histórias que tem a ver com um lugar. Ademais, curiosamente a Patagônia é um lugar que não tem história, são muitas pessoas que vivem lá, é possível andar quatrocentos quilômetros sem ver ninguém. E a maioria das pessoas se conhecem do tipo “ah sim, há quinhentos quilômetros tem uma pessoa que se chama tal” como se fosse um departamento de um edifício. A solidão é outra imagem muito importante, a coisa do vazio. E o povo que vive na Patagônia é um povo que chegou lá relativamente recente, uns trinta ou quarenta anos, com o *boom* do petróleo, uma espécie de Eldorado. O sonho era ir ali, trabalhar três ou quatro anos, juntar dinheiro e voltar às suas cidades, mas ali

ficaram, não voltaram. Por isso, em geral, uma das características da Patagônia é que os carros são mais importantes que as casas, as casas quase sempre estão por terminar, ao passo que os carros são o último modelo, são poderosos, e porque acredito que aí haja a permanente fantasia de ir-se. É um lugar sem história, a Patagônia. Se eu filmo no norte do país, as famílias remontam trezentos ou quatrocentos anos. A Patagônia não tem local, por isso me atrai. Mas não chega a ser um personagem do filme, é uma presença que está lá, mas não de forma demasiada.

Ainda no campo das recorrências, em filmes como *Filha distante* (Días de Pesca, 2012), *O desaparecimento do gato* (El gato desaparece, 2011), *O cachorro* (Bombón, el perro, 2004), *Histórias mínimas* (Historias Minimias, 2002), as trajetórias dos personagens estão associadas a animais. Essas são escolhas intencionais ou puramente casuais na sua cinematografia?

Meus filmes, em geral, com exceção de *O desaparecimento do gato*, se passam em zonas rurais, fora das cidades. E normalmente nas zonas rurais ter animais, como cachorros e cavalos, é algo natural. Seria o mesmo que filmar um western no oeste americano sem cavalos, pois os cavalos são uma coisa cotidiana. Os cachorros não são uma extravagância. Cachorros são muito familiares. Não é que eu goste dos cachorros, eu gosto, mas não é para tanto. Na vida rural que se transitam minhas histórias, os animais são personagens iguais.

O senhor afirmou durante a Residência de Cinema que o cinema é uma arte de intuição, portanto, algo que não pode ser ensinado. Como um estudante de cinema deveria interpretar essa afirmação?

Da pior maneira possível [risos]. Há alguns aspectos que tem, sim, possibilidade de serem ensinados, os técnicos, por exemplo, saber como funcionam as câmeras, as lentes, a luz, o som, tudo que tenha a ver com a técnica se ensina. O que digo não é que não se possa aprender, mas que não se pode aprender o cinema de forma orgânica. Quero dizer, a formação essencial de um diretor de cinema é a formação como pessoa, portanto é algo caótico, não programado. Digo que isso é o mais importante. De qualquer maneira, as faculdades de cinema cumprem alguma função, mas os estudantes não saem delas necessariamente diretores. Eu creio que a condição básica para ser diretor é ser, antes de tudo, cinéfilo, ou seja, amar o cinema e ver muitos filmes. Isso é o básico, é onde mais se aprende. Eu acredito que um pintor, uma vez que conhece as distintas técnicas de

pintura, aprende nos museus, vendo artes plásticas. Com o cinema acontece o mesmo: é preciso ver, ver, ver, analisar, comentar. Por isso eu penso que as faculdades de cinema não cumprem totalmente essa função porque não a poderiam cumprir.

Entrevista concedida em setembro de 2015.

TEXTOS CRIATIVOS



Memórias do boi

Raquel Wandelli¹

O boi, o cabresto, a manada. Obediência no pasto. Vida besta, vida de gado.

O chicote que muda o destino. A mão que queima a ferro os cornos, mal eles despontam no boi ainda menino. A mão que marreta, mutila o bicho-moço, secreta o sêmen fecundo. A mesma mão que dá farelo e feno tortura e capa. Conduz e amansa a boiada.

Gado, cabresto, guampudo, boi ladrão, corno manso, rês. Reificar, coisificar. Coisa para ser comida, rês-do chão...

Há muito tempo o gado vem sendo injustamente usado como alegoria de povo ludibriado. “Povo marcado e povo feliz”, diz a canção.

Essa mania cada vez mais em voga de fazer escárnio alheio atribuindo ao boi comportamentos de massa e de submissão já foi longe demais.

Pra começar, não encontra argumento objetivo. O homem que arrota grandeza é o animal mais vulnerável, mais desprotegido quando vem ao mundo, como escreveu Montaigne. Aquele nascido desprovido de cascos, patas, penas, pelos, nadadeiras, asas, chifres, espinhos, garras, dentes, presas, enfim, entregue sem defesa à sua incompletude e miséria inicial.

O bezerro, ao contrário, cai da placenta e em segundos já está de pé, alerta sobre as quatro patas. Cabeça ereta, esperto como ninguém!

Por que esta destreza provoca a ira do único ser que conhece a vergonha e a nudez, “o único animal abandonado nu sobre a terra nua”? Na palavra se perpetua a barbárie humana, só porque a liberdade e a coragem do bicho lhe batem na cara.

Que dicionário é capaz de trazer do boi o sentido que escapa à definição humana? Que não seja a imagem da sua própria destruição? Como recusar a perversidade humana na linguagem?

¹ Jornalista, escritora e ensaísta, é doutora em Literatura Brasileira, professora da Unisul, pesquisadora do Grupo de Pesquisa Artes Poéticas e Mestiçagens da PGET/UFSC, autora das obras *Leituras do hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar* e *Existe, logo escreve: devires do inumano na arte-literatura*. E-mail: raquelwandelli2@gmail.com

Seria preciso criar um dicionário das bestas que foram, que seriam, que teriam sido. Ora, o boi não nasceu boi. Não nasceu ao lado da Bíblia, nem da bala. Nasceu livre e indômito.

Sua natureza íntima, bravia e altiva nunca foi tocada pelo vernáculo.

O boi é um touro capado. Podado como uma árvore. No alto, nas estruturas aéreas e nos repositórios baixos.

A maioria dos homens modernos só o vê nas gôndolas e freezers de supermercado. Mas quantos o viram dançando livre sob as estrelas antes da rês se chamar picanha, maminha ou alcatra?

Ninguém quer saber como é degolado ou castrado o boi antes de chegar a butique. Marrete, faca, bisturi, canivete, alicate, injeção química. As bolas presas entre as pernas amarradas, disponíveis para serem extirpadas ou esmagadas. Quase sempre sem anestesia. Dias, semanas, meses de dor... Febre, inflamação, bicheiro.

Por fim morre o touro, nasce a besta domada! Garantia de carne macia.

De imediato, os humanos cirurgiões jogam os miúdos à brasa e devoram a iguaria, arrotando a força do animal exilado do mais belo de si, para sempre apartado de sua potência.

Como dizer aquele que foi sequestrado de sua alma selvagem? Aquele que ainda não nasceu palavra?

Seria então preciso chamá-lo de ex-touro.

E ser capaz de dizer o que restou dos galhos decepados, do desejo arrancado, até se tornar essa vida sem som e sem fúria. Vida sem pulsão, vazia de vaca.

O que restou do touro além da marca do dono humano, humanozinho, demasiado humano?

Tiraram o boi pra palhaço, pra guindaste de obra, pra judas, pra danação... Mas nunca perguntaram ao boi se a vida de gado é feliz, construindo as cidades, a tal civilização.

Nunca o convidaram para o churrasco, nunca o consultaram se queria ir à Farra, como lembrou um dia a filósofa da ética animal, Sônia Felipe...

Cavalgadas, cavalhadas, touradas, feiras, vaquejadas, rodeios: a massa humana se diverte nessas farsas, exerce a fúria dominadora contra o deus que vulnerabilizou. Animal do campo, prisioneiro de guerra.

Quem o homem leva a esses campos de concentração? O animal que ele segue sendo, o outro dele mesmo?

Não é a lírica de Orfeu, nem a voz dos anjos que acorda o povo bovino na alvorada; quando toca o derradeiro berrante, parte para o abate a vida-que-pasta-a-morte-enganada...

Mas eis que o impulso ancestral nunca morre de todo. De súbito, um frêmito, um estrondo, um sinal de perigo podem trazer de volta o totem adormecido:

a boiada de repente dispara e quando o ex-touro reencontra a lembrança úmida das matas, capitão nenhum mais controla a manada!

Quem se arrisca no território do boi enfrenta um índio bravo subindo acima das ancas. Como um grande cacique, cruza os braços, ajeita o cocar e declara guerra. Defende com fúria a sua gente! Bem erguido sobre as quatro pernas, endurece o queixo, franze o cenho. Bufa, espuma, uma, duas vezes o guerreiro. Levanta poeira, aquece a partida nas patas anteriores, ensaia o coice com as traseiras... E de pronto avança sobre o forasteiro.

Lá no coto do bezerro desmamado, no esconderijo do olho, no resto de guampa, no desejo banido, revive o animal que um dia seria.

O que o homem sabe do boi só o sabe desde si mesmo. E o sentido para nos limites da maldade antropocêntrica...

Nenhuma palavra jamais tocou o deserto do boi... Nunca a língua do homem decifrá o silêncio silvante dos olhos, esse brejo de melancolia onde mergulha o ser violentamente humanizado.

Os olhos do boi guardam o segredo de quem não conhece um eu, mas dentro de si enxerga o mundo, como escreveu Clarice Lispector – a literatura desmentindo a filosofia antropocêntrica que define o animal como um ser pobre de mundo.

Poucos olharam nos olhos de um boi, além dos poetas e dos filósofos...

Além da menina que perguntou à mãe: – Se o boi não pensa, para que ele tem olho?

Alguns foram reconhecidos pelo seu boi na noite do açougue, na hora do abate. E saíram desgarrados pelo mundo, como o ex-boiadeiro da célebre trova sertaneja “Herói sem medalha”.

Outros, como o boiadeiro do conto de Cora Coralina, sentiram na carne servida o gosto de gente, ao descobrir a vingança do irmão contra o seu boi mais querido – herança do pai enterrado na véspera.

Quantos sentiram a dor-criança, ao ver seu bozinho de estimação na mesa de domingo, a dor-caipira que o homem urbano não tem?

Seria preciso ver o mundo como um boi o vê...

Se um poeta visse o homem pelos olhos de um boi, como Drummond viu, os homens seriam de poucas montanhas e calados de gritos agônicos. E carregariam nos olhos tristeza e crueldade, “difícil verdade de ruminar”.

Em vez de falar sobre o boi, pensar como o boi. O animal como método e sintaxe de vida. Em Nietzsche, o estômago da vaca como mecanismo da ruminação, ideal para o pleno pensar: engole, regurgita e torna a mastigar para só então deglutir.

No palco da palavra, ausenta-se sempre o ser-outro, o estrangeiro. Mas o significado não encontra o signo, a imagem não encontra o galope: o animal foge ao sentido, palavra animada (animot), como escreveu Francis Ponge.

Quando ele volta, na tourada, quando apela contra nós, ele quer dizer: “Eu sempre vou ser mais outra coisa”.

E então o boi ganha asas, boi alado, boi mítico, incandescente das narrativas mitopoéticas que tratam os povos da culpa pela antropofagia e pela incomunicabilidade com os animais. A cratera humana.

Quem cura não é o boi calado que recebeu Jesus no presépio, mas o boi falante da fábula, o boitatá, o boi-bumbá, o boi de mamão, boi dos indígenas, das florestas e do Oriente, povos que vivem o seu imaginário e por isso nunca serão gado.

Bois criados para a morte congelam na letra morta das metáforas. Deles, a poesia só pode dar o testemunho de um silêncio. Acabam-se na palavra gasta, sem *animus*. Restam-lhes uma sobrevida adestrada de boi que só pode ser boi, sem o devir anônimo das bestas incapturáveis, como no poema de Astrid Cabral:

*Mas como nomear ou batizar
os bois que não são bois?
As inéditas e fantásticas
bestas que infectam-infestam
nossos prados sem cerca
com seus anônimos tropéis
urros e berros insólitos
suas bostas como bólidos
de planetas ultra-remotos?
Bois que por não serem bois
afivelam asas de dragões
e não consentem que palavra
alguma lhes capture as patas.*

O boi é da arte, da infância, da filosofia um amigo. Com elas, divide a doçura, a sensação mesma de existir que faz dos homens seres potentes e felizes, conforme Aristóteles: “A existência é desejável porque se sente que esta é uma coisa boa e essa sensação (aisthesis) é em si doce”.

A doçura do amigo boi contagia a escritura que não quer ser rei, nem boiadeiro, nem cavaleiro. Ela quer compartilhar com ele a doçura da vida. Com as posturas de corpo secretas, que não separam as atitudes dos pensamentos, o animal-palavra produz um tipo de subjetividade opaca. Ele opõe uma barreira de cetim ao sentido, uma “objetivação da doçura” que compõe a ideiação das pessoas no mundo. Um mundo onde as sintaxes de vida todas resistem e escrevem – elas vivem.

Daí Agamben deriva o conceito de amizade para o compartilhamento desse gosto pela vida. Mas a amizade não é o que define a comunidade humana “em relação àquela animal”, como propõe o pensamento ainda encharcado de antropocentrismo. Justamente a amizade é o que transborda da existência inumana para o mundo, aquilo que Clarice chama a graça de viver – viver de graça –, a felicidade do vivo.

Um ramo de alecrim dourado tremulando ao vento, a lembrança do azul sobre os caminhos orvalhados... A leveza do pássaro que lhe pousa no lombo. O boi às vezes sonha e se esquece de pastar...

Desde *Coração Selvagem*, o primeiro romance, Clarice Lispector descobriu esse “poder-de-vida” inumana que transborda na escritura:

“A paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar. [...] Tudo é um, tudo é um...”.

Desde Joana-menina soube que “a confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma”.

Só a poesia inventa um lugar para um boi gay, Ferdinando, um touro romântico.

Há sempre um boi menor, à margem dos rodeios, que precisa de um lugar ao sol no domingo da literatura. O boi malhado, o boi de piranha, boi doente que vai à frente para poupar da morte os sadios que vêm atrás.

A poesia então grita, como em Rimbaud: sou um poeta, um negro, um índio, um eunuco, uma mulher apedrejada, um boi!

Mas ainda não se foi longe demais. Não basta o animal apontar o que o poeta tem de melhor. Seria preciso inverter a posição entre o ponto de vista humano, que invariavelmente estabelece significados para o animal, que é por hábito o depositário de um sentido.

Só resta então repetir o gesto de Clarice em seu “Seco Estudo de Cavalos”, e pedir que o animal me signifique.

Agora eu vejo o boi.

E me reconheço, terrivelmente humana...

Mas num piscar de olhos, misteriosamente animal:

o boi que sinalize o que sou.

O homem e o corpo

Ivi Fuentealba Villar¹

O conto “O homem e o corpo” foi escrito há uns dez anos ou mais, quando ainda cursava letras na UFSC. Foi uma experimentação com a língua francesa, e também uma experiência de expressão através da linguagem escrita, de algo que havia começado como desenho.

Assim, o conto foi escrito originalmente em francês e, somente depois, traduzido em português (fiz a tradução a fim de publicá-lo em um blog literário experimental que mantinha na época da faculdade). Foi também uma experiência de reflexão entre a linguagem pictórica e a escrita: havia feito um desenho, um grafite sobre papel que acabou se transformando em pastel colorido e, algum tempo depois, em acrílica sobre papel. Este desenho, ali, exposto sobre a escrivaninha, acabou dando nascimento a este pequeno conto que, apesar de ter sido escrito em língua francesa, traz alguma referência à cultura neerlandesa. Eu acabara de chegar da Holanda, onde havia passado um bom tempo observando de perto as pinturas de Vincent van Gogh, no Museu van Gogh em Amsterdam, cidade onde viveu o grande poeta e dramaturgo neerlandês Joost van den Vondel, um dos principais poetas holandeses do século XVII.

Quando Vincent abriu os olhos, ainda um pouco aturdido pela queda, ela estava lá, de costas. Parecia perto. Na Medida em que a poeira baixava, podia vê-la com mais e mais clareza: sim, era uma mulher. Seu corpo, na horizontal, estendia-se até o infinito, lá onde o olhar não alcança mais. Tinha curvas tão sinuosas que poderia se jogar ali e divertir-se como uma criança, deslizando em um enorme tobogã de brinquedo.

Vincent van den Vondel, um homem comum, trivial como um carteiro que passa toda manhã, esfregou os olhos e beliscou-se, a fim de ter certeza de tal vislumbre. Era real.

Levantou-se então. Ao fazer isso, este homem que pensava já ter vivido o suficiente, deu-se conta de que a vida lhe reservava ainda uma experiência inusitada. De um salto pôs-se de pé, respirou profundamente, dobrou os joelhos para melhor alcançar

¹ Graduada em Letras-Francês pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestra em Literatura e, atualmente, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, também na UFSC. E-mail: ivivillar@gmail.com.

velocidade e correu em direção a ela. Correu. Correu sentindo o vento despenteando seus cabelos, correu com os braços abertos e a felicidade que gritava: “Vai! Vai! Seja leve, livre como uma criança!”.

Mais Vincent corria, mais ela parecia grande. Era como uma montanha no horizonte, sinuoso traço delimitador de céu e terra que cresce na medida em que nos aproximamos. Alcançou-a. Agarrou por baixo, com respeito, a extremidade do dedinho de um dos pés que repousavam sobre a grama e escalou com euforia, mas cuidadosamente. O tempo poderia parar. Ele escalaria por toda a eternidade. Deslizaria como agora, até a morte, cada centímetro de pele, experimentando o cheiro de suor desta tortuosa montanha. Era realmente divertido.

Nosso homem podia ter parado por aqui. Já tinha se divertido bastante. Mas não. Quando nos aproximamos realmente de uma mulher, não é fácil se distanciar. Ele não sabe mais, hoje, se foi a cor rosa daquela pele que o seduzira, ou a curiosidade de explorar o desconhecido que o levou a percorrer este corpo por tão longo tempo. Vincent se perdeu nos pelos dourados, viveu como um peregrino de um seio ao outro, ao fio de noites e dias. Bêbado, dependente deste cheiro de onde retirava suas forças, mas que o matava pouco a pouco, como uma droga que queremos deixar, mas que nos proporciona tanto prazer.

Há pouco tempo, Vincent, que a esta altura se arrastava com sua enorme barba pelos doces caminhos da perna esquerda (que por esses dias tinha cheiro de jasmim), parou de repente. Um delicado zíper se aproximava com jeito de trem, e ele aproveitou a ocasião para fazer uma viagem. Percorreu um longo caminho vermelho, como os vastos campos de tulipas de seu país de origem.

A cintura, o colo, o pescoço. Ao fim de três dias, desembarcou. A escalada até a nuca começava. As inexploradas terras do pescoço. Os cabelos, o canto da orelha, uma pequena pinta, o canto da boca. Chegou.

Sentiu-se como no céu. Se podemos cair por terra no corpo de uma mulher, é no seu rosto que a gente se descobre vivo. Um sorriso, e toda a escuridão do mundo desaparece. Só pode ser aqui onde vem o sol, de manhã, recolher a luz para iluminar o dia. Vincent van den Vondel sentou-se, enfim, no canto do nariz. Sob aquelas duas estrelas – os olhos tinham a cor da noite sem lua –, recostou-se aliviado. Fechou seus olhos lentamente.

Neste momento, acima dele, um movimento começa. Um tímido ruído vem deslizando, tornando-se caudaloso, e um pequeno lago se forma ao seu redor. Um lago

salgado que se tornou rapidamente um pequeno riacho, depois um rio correndo com velocidade, turbulento. Uma queda d'água, uma cascata, e Vincent escorreu. Resta agora um fio cintilante, um traço molhado de vida que afogou um homem num corpo. Uma gota de mulher. Um homem morto percorrendo um corpo num fio de lágrima.

Notas de uma não-escrita: ou quando a morte alcança as mãos

Vássia Silveira¹

1.

Quais desafios somos obrigadas a vencer quando pensamos em reivindicar um lugar na Academia, espaço cuja linguagem e pensamento se mantêm essencialmente patriarcais, desvinculados das experiências, violências e misérias de um corpo de mulher? Deste corpo que apesar de toda a diversidade – mulheres com situação econômica, orientação sexual, crenças e culturas diferentes – converge para um denominador comum: o fato de ter sido “apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho”.²

**[A pergunta que inicia este parágrafo deveria ser o eixo
de um texto que se recusa].**

2.

“Você precisa ler *O Capital*”. Esta foi uma das frases que escutei, repetidas vezes, na juventude. Era pronunciada por meu pai em tom de repreensão, e no meu entendimento marcava uma dura sentença: eu não seria boa o suficiente enquanto não lesse a análise do capitalismo feita por Karl Marx. Por rebeldia ou ignorância, a verdade é que jamais consegui finalizar a leitura de *O Capital*, lacuna que acabou transformando-se em símbolo da busca, nem sempre consciente, pela aprovação – primeiro, da figura paterna; e mais tarde, daqueles que há séculos sentam-se no trono do poder com seus discursos eruditos, acadêmicos, criativos – de minha produção intelectual e/ou criativa. O que escrever? Como escrever? Até hoje essas perguntas acompanham, em menor ou maior grau, a angústia que precede parte de minha escrita. Uma espécie de maldição – pois “Nenhum escritor homem (...)

¹ Jornalista e escritora. Doutoranda e bolsista CAPES no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. Mestra em Estudos da Tradução pelo mesmo programa. E-mail: vassia@uol.com.br.

² FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo, Elefante, 2017, p.. 34.

considerou a crítica das mulheres ao escolher seus assuntos, seu tema, sua linguagem”.³

[A afirmação que inicia este parágrafo deveria ser o título de um texto que se recusa].

3.

Minha língua. Sotaque forasteiro derramado em terras ao Sul do país, sob o escrutínio da herança do colonizador.

[Esta confissão deveria ser o argumento de um texto que se recusa]

4.

¡Anzaldúa, mi amor! .

[Esta declaração deveria alimentar um texto que se recusa]

5.

“Hesitei fazer o que vou fazer agora, que é usar a mim mesma como exemplo”.⁴ Até quando teremos receio (ou pediremos desculpas) por nos colocarmos no mundo, no texto, na linguagem, a partir de quem somos e de nossas experiências?

[Esta dúvida deveria reverberar em um texto que se recusa]

6.

Bárbara: mãe solo. Uma sem-teto para chamar de seu.

[Esta (im)provável ficção deveria ser um texto que se recusa]

Do texto que se recusa:

Meu corpo. Anunciador de mortes.

³ RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017, p.70.

⁴ RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017, p.70.

Viva México!

Os textos que seguem são adaptações da peça *México*, escrita no início do século XX, pela escritora norte-americana Gertrude Stein.

As adaptações **destacam aspectos políticos** da peça, fazendo-os dialogar com questões políticas atuais, tais como, o desejo de Donald Trump de construir um muro na fronteira com o México; os cortes na educação propostos pelo MEC e que criam um muro invisível entre aqueles que podem e os que não podem ingressar em uma universidade e permanecer nela.

México

Adaptação para o palco

Diego Francisco Tomazzoni Venuto⁵

Personagens:

1>Pancho.

2>Esqueleto.

3>Juanica.

Em algum lugar na Cidade do México.

3- Você viu os barcos?

2- Que barcos?

3- Há um monte deles por toda parte! Alguns estão atracados na praça!

2- Você identificou as bandeiras?

3- Algumas portuguesas e espanholas mas a maioria é inglesa.

2- E as holandesas?

3- Não vi nenhuma holandesa.

2- O que pode ter acontecido com os holandeses?

1- É um país tão bonito e cheiroso!

⁵ Discente da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: lemkedickinson@gmail.com

2- Isso eu não sei.

3- Devem ter afundado!

2- Não diga besteira!

3- Afundaram e agora estão no fundo da terra!

1- Pobre holandeses! Tão bonitos e tão cheirosos!

2- Besteira! Vamos perguntar para o capitão Van Der Decken ele mora na colina.

3- Ora, como pode ele saber de bandeiras? Ele é só um velho lobo do mar.

2- É verdade! Só vamos perder tempo indo falar com ele...

1- Pobre capitão Van Decken.

2- Quem sabe a senhora Pannekoeken possa nos esclarecer então?

3- Você não sabia ela se mudou para o Brasil há quatro semanas.

2- Para o Brasil?

3- Sim!

2- A senhora Pannekoeken?

3- Sim!!

2- Há quatro semanas?

3- Foi o que eu disse!

2- Não acredito!

3- Pois é, verdade eu vi quando ela embarcou na camela do padeiro.

2- Você quis dizer na bicicleta cargueira do Seu Joaquim.

3- Sim, eu o vi levando ela para a estação.

2- E agora?

3- Agora o quê?

1- Pobre senhora Pannekoeken.

2- Quem vai nos esclarecer?

3- Esclarecer o quê?

2- Ora, o que estávamos falando antes!

3- E o que era mesmo?

2- Não sei, eu também já me esqueci.

1- Vocês sabem que, como moramos sobre um lago, é normal ter esses barcos.

2- Do que você está falando? Nós moramos no México.!

1- E onde fica Tenochitlán?

2- Não sei, vamos perguntar ao senhor Cortez?

3- O senhor Cortez anda muito ocupado depois que ele venceu a guerra contra os Aztecas.

1- É verdade, pobre senhor Cortez!

2- Agora ele deve estar na padaria do Seu Joaquim comendo Burrito e Guacamole!

1- Com pimenta?

3- Bota pimenta nisso!

1- Pobre senhor Cortez!

2- Ora deixe de besteira, essa conversa está me deixando com fome.

3- E você já terminou de escrever seu livro?

2- Ainda falta uma parte.

3- Qual a da rainha Joana?

2- Essa parte eu cortei.

1- E onde está tesoura?

2- Eu a devolvi ao rei Carlos?

3- Então só pode estar na Espanha.

1- Há muitos ratos no castelo?

2- Não tantos quanto nas ruas de Londres, eu posso garantir.

3- Vamos perguntar para o senhor Bufão?

1- E quem é esse?

2- Ora é o bobo da corte.

1- Bem pensado ele deve saber.

3- É claro!

2- E você o que acha?

1- Eu acho engraçado!

3- Ele pode nos dizer algo sobre o neoliberalismo!

2- Besteira bobos da corte não sabem nada de liberalismo.

1- Pobre senhor Bufão.

2- É melhor pesquisar na biblioteca.

1- O que me diz do museu?

3- Eu adoro museus!

2- Tenho uma ideia melhor, vamos procurar na universidade.

3- Ela foi privatizada, não podemos entrar mais lá.

2- Ah é verdade eu tinha me esquecido.

...

3- Na internet então!

1- O que é internet?

3- Não sei eu só ouvi falar...

2- Já sei vamos perguntar para o Google.

1- E quem é esse?

2- É o senhor sabe tudo do México.

3- Mas ele é inglês?

2- Não ele é americano!

3- Professor?

2- Uhn?! Acho que sim.

3- Mais de qualquer forma não podemos entrar na universidade.

2- A é verdade!

1- Pobre senhor Google.

3- Você acha que deveríamos nos preocupar com isso?

2- Com o quê?

3- Entrar na universidade...

2- Mas e os seguranças?

3- Eu quis dizer: será que deveríamos estudar?

2- Ah! Acho que seria bom! Mas como vamos fazer?

3- Não sei.

2- Eu ouvi dizer que você tem que estudar para poder estudar...

3- E quem disse isso?

2- Acho que foi o ENEM.

1- E quem é esse?

2- Acho que é o cara que escolhe que pode entrar na universidade.

1- E como vamos encontrá-lo se já estamos aqui a uma hora e não vimos ninguém?

2- Não sei eu ouvi a Ernestina falar que tava fazendo um ursinho pra ele.

3- Ela deve está querendo agradar ele pra poder entrar na universidade...

1- Pobre ENEM.

3- Pra fazer a preguiçosa da Ernestina fazer um ursinho pra entrar só pode ser importante.

1- Não sei, acho que a gente não vai conseguir achar esse cara antes dela....

2- Provavelmente não!

1- Estudar é muito chato, eu prefiro ficar em casa.

- 3- Mas assim você nunca vai ganhar na loteria.
- 2- Eu tava pensando nos podíamos tentar atravessar o que vocês acham?
- 1- Atravessar o quê?
- 3- Para o outro lado?
- 2- Sim podíamos atravessar a fronteira e irmos para a América trabalhar!
- 1- Ouvi dizer que eles pagam muito bem lá!
- 3- Mas como vamos fazer?
- 2- A fronteira é muito vigiada!
- 3- É o senhor Trump não quer imigrantes ilegais...
- 1- E quem é esse?
- 2- O presidente dos Estados Unidos...
- 3- Sim eu ouvi dizer que o exército tava atirando nos mexicanos que tentavam atravessar!
- 1- Pobre senhor Trump.
- 2- E não temos visto!
- 3- Sim!
- 1- O que é visto?
- 2- Um papel para os emigrantes poderem ficar no outro país.
- 1- E onde se pega o visto?
- 3- Não sei acho que é na embaixada.
- 2- Besteira não tenho tempo para isso preciso terminar o meu livro.
- 1- Agora a pouco ele disse que só faltava uma parte...
- 2- Sim já está quase lá.
- 1- Sobre o que é seu livro mesmo.
- 2- É um romance um poeta se apaixona por uma mulher casada...
- 3- E o que acontece depois?
- 2- A rainha da Espanha começa a gostar dele...
- 1- Por causa da poesia?
- 2- Sim depois de ler alguns poemas dele...
- 3- E tem um final feliz, né?
- 2- No final o rei descobre e manda os guardas enforcá-lo.
- 1- E ele morre?
- 2- Ele foge para o México.
- 3- Me lembrei da minha avó ela também era poeta...

2- Como era o nome dela?
3- Inéz de la Cruz.
1- Como ela morreu?
3- Ela ficou doente, quando ela morreu nós fizemos uma festa linda, tinha até uns mariachis tocando e no final meu avô cantou uma poesia pra ela.
1- Pobre dona Inéz.
2- Cantou uma poesia? Que ela tinha feito?
3- Sim foi muito bonito!
1- Eu bebo muito nas festas!
2- Você bebe muito sempre... kkkkk
3- E verdade. Kkkk
1- Eu não bebo no dia dos mortos.
2- Então é o único dia que você não bebe! Kkk
1- Por falar nisso, podíamos sair para beber no bar do Chico?
3- Já sei!
2- O quê?
3- Sonho de uma noite de verão!
1- Sonho do quê?
2- É uma peça de Shakespeare.
1- Quem é esse?
3- Um escritor.
1- E o que ele escreve?
2- Peças para o teatro!
1- Pobre senhor Shakespeare.
3- Sim lembrei que hoje será a estreia da peça no velho teatro no centro.
2- E daí?
3- E daí que nós podíamos ir assistir! Já deve estar começando...
2- Legal, vamos nessa!
1- Pera aí, a gente não ia pro bar?
3- Anda vem logo!
1- Droga eu odeio teatro.

FIM

México

Adaptação para o cinema

Nataly Oliveira⁶

Personagens:

Ernestine
Criança
Sarah
John

CENA I

Ernestine está em uma sala de espera, parece inquieta, um homem entra com alguns envelopes nas mãos e para na soleira da porta.

John: Não pretendo ser descortês, Ernestine.

Ernestine: Entre, John.

John: Você o encontrou?

Ernestine: Eu o encontrei e acreditei nele.

John: Você vai embora?

Ernestine: Sim, já fiquei um bom tempo.

John: Você vai para outro país para ganhar a vida?

(John caminha em direção a única janela da sala e abre uma cortina antiga, pesada e empoeirada, a luz invade o ambiente)

Ernestine: Sim, eu já fiquei aqui por algum tempo... Estou indo embora, terminei tudo.

John: Esperarei uma seleção... *(olha o céu pela janela, está de costas para Ernestine, o dia está cinza)* Tenho tido sonhos estranhos.

Ernestine: Sonhe comigo! Irei para ver o tempo, tempos melhores.

John: *(olhando o céu nublado)* Entendo o que eles querem dizer com tempo sujo. É a cor...

Ernestine: Aja assim que você será poupado da necessidade de se enganar ou enganar a alguém.

John: Ajo... Digo, agirei! Agora vamos nos entender um ao outro.

⁶ Graduanda em Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: natalydelacour@gmail.com.

Ernestine: Temos mais tempo do que tínhamos.

John: Vamos começar agora! Está impaciente?

Ernestine: Achei que não estivesse disposta a partir.

John: Muito bem, não estava, mas partirá.

Ernestine: Ele concordou em partir, ele estava muito contente.

John: Sabia que ele ficaria contente, é uma criança, não entende.

Ernestine: Acha que foi um erro? Que não devíamos ir?

John: Temos de ir onde podemos.

Ernestine: Esta é a verdadeira cidade do México... Ou rua do México.

CENA II

Cais de um porto, visão para o mar, personagens são filmados de costas. Alguns barcos estão atracados.

Uma grande fila de pessoas entram em um dos barcos, todos têm tickets de passagens nas mãos, a fila anda muito lentamente. Ernestine está acompanhada de uma criança e de Sarah.

Criança: Ernestine, eu queria ter ido ao teatro com o John.

Ernestine: Recusamos ir ao teatro, não porque não gostamos dele, mas porque nós preferimos embarcar logo... *(aponta para uma moça que já está no barco)* Quem é aquela?

Sarah: Sra. Guilbert, ela tem um laço notável.

Ernestine: Ela ensina inglês?

Sarah: Ouvi dizer que sim. Ela tem um filho, William Guilbert, ele é muito jovem, ele não é mais velho do que o Allan.

Ernestine: Quantos anos tem o Allan?

Sarah: Não sei, acho que ele tem dezessete.

Entram no barco, caminham sobre os corredores em silêncio, param num canto e admiram o oceano.

Criança: Ernestine... Você mencionou marcar cuidadosamente a Califórnia?

Ernestine: Mencionei.

Criança: Quão grande ela é?

Ernestine: ...Tão grande quanto um barco!

Criança: Que tipo de barco?

Ernestine não responde, observa um enorme navio se aproximando para atracar no porto, a cena é filmada de costas, com o navio ficando cada vez maior e Ernestine cada vez menor.

CENA III

Local fechado, como se fosse uma espécie de galpão, algumas malas estão espalhadas, Ernestine conversa com a criança sonolenta, aparenta ter acabado de acordar.

Ernestine: Você teve sucesso ao investigar a origem da palavra feio?

Criança: Tive! Significa caranguejo.

Ernestine (*rindo*): Certamente significa caranguejo.

Criança: Caranguejo é um exemplo, aprendemos sobre cadeiras de balanço com eles.

Pipas também são um exemplo, aprendemos sobre pêssegos com eles... Eles aprenderam também...

Ernestine: Você estava tendo um pesadelo? (*Criança acena negativamente com a cabeça*) Não? Então vá dormir novamente queridinho!

Criança (*com a voz sonolenta, vai falando enquanto pega no sono*): Ernestine... É fácil de ver quatro barcos... Barcos são uma embarcação, existem os ingleses e os dinamarqueses e os outros barcos... É difícil mostrar os de bandeira italiana. Difícil... quase impossível.

A criança pega no sono lentamente enquanto fala. Ernestine vai para um outro compartimento do barco, onde Sarah está olhando algumas fotos.

Ernestine: Eles estavam dispostos a ter roupa de cama e mesa, e descuidaram da decoração.

Eles estavam dispostos a ter uma comida excelente.

Eles não se importavam com o café... Sarah?

Sarah: (*distraída vendo as fotos*): Madeira não deve ser negligenciada...

Ernestine olha confusa, Sarah levanta-se e apoia as mãos na mesa

Sarah: Vou atender a tudo (*suspira*)... Se ele não os tem, ele nos mande o seu nome.

Ernestine: O que fazemos com métodos e respeito?

Sarah: Métodos e respeito nos servem para imitação. Nós imitamos a pronúncia... (*fala com sotaque espanhol, pronuncia errado*) México.

Ernestine: (*corrigindo em inglês*): México.

Sarah: Estava tão satisfeita! Eu já vou me deitar... (*susurra para si*) México...

Ernestine: México é mais bem pronunciado em espanhol.

Sarah: Pronuncie isso para mim.

Ernestine: Sim pronunciarei...

Sarah: Diga isso belamente.

Ernestine: (*numa pronúncia perfeita em inglês*): México!

CENA IV

Sarah: Madeleine?

Ernestine: O nome dela é Victoria.

Sarah: Ah, sim, o capitão te falou?

Ernestine: Não me endereço a ele.

Sarah: Ele fala inglês?

Ernestine: Sim é claro que ele fala, porque é claro que nós falamos.

Sarah: Você fala inglês?

Ernestine: É claro que falo.

Sarah: (*para si*): Estou decidida que nós não podemos nos expor ao frio.

Ernestine: Mas iremos!

o dia está chuvoso, o barco chacoalha muito. A criança folheia um livro, sentada em um caixote, Ernestine se aproxima.

Ernestine: Lendo de novo esse livro?

Criança (*folheia o livro distraída*): Sim... É só um hábito.

Ernestine: O que é só um hábito?

Criança: Ler a autobiografia de Edward Lincoln.

Ernestine: Quem é ele?

Criança: Ele é o homem que reconhece o princípio de duas embarcações.

Ernestine: Quais duas?

Criança: O Bolton e o Meadow.

Ernestine: As duas estão aqui?

Criança: Estão.... (*observa alguns homens*) O que eles estão fazendo?

Ernestine: Estão descarregando, estão transferindo isso de um navio para o outro.

Criança: Estão....

pausa

Criança: Vi um casamento esses dias. A noiva estava vestida de negro. Seu véu era negro.

Ernestine: Isso porque ela era uma viúva.

Criança: Oh é isso... Como é o costume neste país que iremos?

Ernestine: Neste país elas sempre usam véus brancos.

Criança: Até mesmo as viúvas?

Ernestine: Sim, mas se forem ricas, elas tem um vestido negro.

Criança: Sim é mais econômico.

Ernestine: E útil.

Criança: Sim, certamente.

CENA V

Amanhecer no navio. Ernestine e Sarah conversam durante o café da manhã, que é muito simples.

Sarah: Esta noite ele mencionou que eles foram negligentes e que eles foram facilmente perturbados.

Ernestine: Posso entender isso.

Sarah: Você conhece Bird?

Ernestine: Não, não o conheço, quer dizer eu o encontrei e o conheci, ele é muito interessante. Um Méxicozinho...

Criança: Diga... (*puxando o vestido de Ernestine*)

Ernestine (*impaciente*): O quê?

Criança: Quando você fixou seus dentes você usou borracha? Você usou??

Ernestine: Sim todos os dentistas usam.

Criança: Como você lida com isso?

Ernestine: Muito facilmente e com muito êxito.

Criança: Sim, certamente.

Ernestine caminha pelo navio, ouvimos seus pensamentos enquanto ela caminha.

Ernestine: Nós fomos especialmente afortunados com a eletricidade nessa viagem.

Somente no início tivemos medo de trovões. Uma gentilezinha.

Não desejávamos trazer a criança, mas quando ela chega, ela faz perguntas agradáveis, então talvez tenha sido bom.

A criança se aproxima correndo.

Criança: Quando iremos chegar?

Ernestine: Em dois dias.

Criança: Nesse caso não esqueça o relógio, e um bilhete, e um desenho. E seria melhor você me deixar algum poema.

Ernestine: Você quer dizer fazer?

Criança: Não.

Ernestine: Muito bem então.

Criança: Flores são belas, frutas também, carnes também, açúcares também, queijos também. *(para subitamente na frente de Ernestine)* Gosto de uma piada sobre queijo.

Ernestine: Por que você faz tanto barulho?

Criança: Porque estamos isolados.

Ernestine e a criança sentam-se para olhar o mar e o céu, faz frio.

Criança: Primeiro, segundo, terceiro e quarto pássaro... Você sente falta dele? Do John?

Ernestine: O tempo todo. Não tem sentido me perguntar isso.

Criança: Nunca esperamos fazer perguntas sobre flores para alguém, isso é perfeitamente natural.

Ernestine: Claro que isso é perfeitamente natural.

Criança: Quando você vai se casar?

Ernestine: Se casar com...?

Criança: Ele.

Ernestine: Se importa com isso?

Criança: Você se importa com isso se você é visitada.

Ernestine: Todo mundo é visitado numa ilha.

Criança: Ernestine, o que é influência?

Ernestine: Influência é o prazer que alguns têm em nos recordar dos povoados.

Criança: Os povoados estão perto de uma cidade?

Ernestine: Não, se você usa corretamente a palavra, os povoados estão no interior. Ir para um povoado é deixar a cidade.

Criança (*se referindo a Sarah que se aproxima*): Por que ela sempre fala do seu patrão?

Ernestine: Porque ela é empregada e cozinha.

Criança: Ela cozinha bem?

Ernestine: Muito bem. (*tremendo um pouco*) Você está satisfeito com o clima?

Criança: Sim, estou satisfeito com o clima.

Ernestine: Vai ser bom quando chegarmos lá, um grande número de possibilidades é melhor do que possibilidade nenhuma.

Criança: Certamente que sim.

Sarah (*que acabara de se juntar a eles*): E nós teremos logo permissão para trabalhar.

Criança: Eles dão permissão a todos?

Ernestine: Apenas aos que eles acham que são responsáveis.

Criança: Nós somos responsáveis?

Ernestine: Certamente que sim, e somos muito cuidadosos.

Sarah: E seremos felizes por um tempo.

Ernestine: Sim, certamente seremos.

Criança: Mas por quanto tempo?

Ernestine: Ora, por muito tempo.

Criança: Mas não iremos voltar?

Sarah: Para onde você quer voltar, se ainda nem chegamos a lugar nenhum?

Criança: Voltar para casa.

Ernestine: Mas teremos uma nova casa.

Criança: Casa é onde somos bem vindos, certo?

Ernestine: Certamente que sim.

Criança: Então deveremos voltar logo.

Sarah: Não diga besteiras, para onde voltaríamos?

Criança: Para o México.

Sarah (*em inglês*): México.

Ernestine: México é mais bem pronunciado em espanhol.

Criança (*em espanhol*): México.

FIM

México

Adaptação para o palco

Daniela Saavedra Rodriguez⁷

(As duas personagens estão dormindo separadas por um muro. Um telefone toca e a personagem 1 atende com medo)

Personagem 1: Roberta!

Personagem 2: Você mencionou marcar cuidadosamente a Califórnia?

Personagem 1 : Mencionei.

Personagem 2: Quão grande ela é?

Personagem 1: Tão grande quanto um barco.

Personagem 2: o que é um barco?

Personagem 1 : A cidade de Savannah.

Personagem 2: Você teve sucesso ao investigar a origem da palavra feio?

Personagem 1: Neta.

Personagem 2: Significa caranguejo?

Personagem 1: Chingón significa caranguejo.

Personagem 2: Caranguejo é um exemplo.

Personagem 1: Aprendemos sobre cadeiras de balanço com eles.

Personagem 2: Pipas são um exemplo.

Personagem 1: Aprendemos sobre pêssegos com eles.

Personagem 2: Eles aprenderam também?

Personagem 1: Você estava tendo um pesadelo?

⁷ Discente da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: dsaaved07994@universidadean.edu.com.

Personagem 2: Não.

Personagem 1: Então vá dormir novamente, queridinho.

(A personagem 1 desliga e olha para todos lados, esconde o telefone e se deita de novo lentamente/ a personagem 2 olha o telefone triste, o joga no chão, olha a céu e começa a chorar)

Cena 2

(Imagem da conquista. Cena numa casa de um dono americano. Personagem 1 é o faxineiro da casa e está limpando quando chega seu amo)

Personagem 3: Jacinto Juarez!

Personagem 1: Sim senhor.

Personagem 3: (ri) É só um hábito.

Personagem 1: O que é só um hábito?

Personagem 3: (esconde seu riso) Ler a autobiografia de Edward Lincoln (diz sarcasticamente)

Personagem 1: Quem é ele?

Personagem 3: Ele é o homem que reconhece o princípio de duas embarcações.

Personagem

1: Quais duas?

Personagem 3: O Bolton e o Meadow.

Personagem 1: As duas estão aqui?

Personagem 3: Estão.

Personagem 1: O que eles estão fazendo?

Personagem 3: Estão descarregando. (Muda a imagem do Ponte dos imigrantes)

Personagem 1: Estão transferindo isso de um navio para o outro?

Personagem 3: Estão.

(Chega à cena a dona de casa)

Personagem 4: Vi um casamento hoje. A noiva estava vestida de negro. Seu véu era negro.

Personagem 3: Isso porque ela era uma viúva.

Personagem 4: Oh, é isso! Como é o costume no seu país. (Diz para o personagem 1)

Personagem 1: No meu país elas sempre usam véus brancos.

Personagem 4: Até mesmo as viúvas?

Personagem 1: Sim, mas desde que você seja rica você tem um vestido negro.

Personagem 4: Sim é mais econômico e útil.

Personagem 1: Sim certamente. (A personagem 1 começa falar em murmúrios como se estivesse planejando alguma coisa) Às onze horas, no dia cinco e seis e sete de janeiro.

Um pouco obeso e uns cento e vinte. Órale, tenía razón güey!

Personagem 3: Jacinto Juarez?

Personagem 1: Estou livre na quarta-feira.

Personagem 3: Com quem você fala?

Personagem 1: Puedo hacer eso fácilmente.

Personagem 3: Claro que você pode e desejamos cumprimentá-lo.

Personagem 4: (ri ironicamente) Fico contente em ouvir isso.

(A personagem 1 sai de sua reflexão. Sente vergonha e vai)

Cena 3

(Na mesma casa chega um convidado, ele é um militar, o dono da casa quer apresentá-lo)

Personagem 3: Jacinto Juarez. Você conhece Bird?

Personagem 1: (chega com a cabeça baixa e diz nervoso) Não, não o conheço, quer dizer eu o encontrei e o conheci. Ele é muito interessante.

Personagem 5: (diz sarcasticamente) Um Méxicozinho.

Personagem 1: Diga? O quê? (Com disgusto)

Personagem 3: Uma pequena gentileza. Não desejamos convidá-los, quando eles chegam eles fazem perguntas desagradáveis.

Personagem 5: Quem é o guarda?

Personagem 3: (remorso) Nós somos.

Personagem 5: Nesse caso espero que não percam o relógio, ou um bilhete, ou um desenho. (Agora diz para a personagem 1) E seria melhor você me deixar algum poema.

Personagem 1: Você quer dizer fazer, não? Personagem 5: (Aplaudindo) Muito bem.

Personagem 1: (diz com fúria) Flores são belas. Frutas também. Carnes também. Açúcares também. Queijos também. Gosto de uma piada sobre queijo...

Personagem 5: (interrompe) Jacinto Juarez, por que você só faz um barulho?

Personagem 1: (diz com tom desafiador) Porque estamos isolados.

Personagem 5: Você não tem um vigia?

Personagem 3: Certamente senhor, tem.

(Os guardas chegam e se levam a personagem 1 ofendido)

México

Adaptação realizada especialmente para a greve estudantil de 2019

Daniela Saavedra Rodriguez⁸
Universidade Federal de Santa Catarina

Emanoel Quartiero⁹
Universidade Federal de Santa Catarina

(As duas personagens estão separadas pelo muro procurando um ao outro. Um barulho soa e a personagem 1 responde com medo)

Personagem 1: Estudante!

Personagem 2: Você mencionou marcar cuidadosamente a privatização?

Personagem 1 : Mencionei.

Personagem 2: Quão grande ela é?

Personagem 1: Tão grande quanto o Brasil.

Personagem 2: O que é o Brasil?

Personagem 1 : A cidade do governo .

Personagem 2: Você teve sucesso ao investigar a origem da palavra “Future-se”?

Personagem 1: Tive.

Personagem 2: Significa empresa?

Personagem 1: Isso, significa empresa.

Personagem 2: Empresa é um exemplo.

Personagem 1: Aprendemos sobre imperialismo com eles.

Personagem 2: Monopólios são um exemplo.

Personagem 1: Aprendemos sobre educação com eles.

Personagem 2: Eles aprenderam também?

Personagem 1: Você estava sonhando acordado?

Personagem 2: Sim. Liberdade.

Personagem 1: Então vá continuar lutando queridinho.

(A personagem 1 vai embora e deixa a personagem 2 sozinha)

⁸ Ver nota de rodapé 3 [N.E]

⁹ Discente da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: emanoelquartiero@hotmail.com.

Ianomâmi morto

Lourenço Lombardi¹

Ianomâmi mato e casa

flecha

filho

tribo

floresta intocada

Ianomâmi trabalha constricto – equilíbrio – a terra é sagrada

Ianomâmi morto

varíola

conflito

gripe

uma bala na cara

Tragédia, caos, governo escroto,
e o Ianomâmi absorto,
a planta,
a caça,
a percepção do outro.

Ianomâmi é o meu jeito torto de me referir ao índio, qualquer outro.
Palavra bonita que soa gostoso.
Pitoresca visão – asqueroso.
Demonstra o quão tosco, ignorante e criminoso coloco a impressão
– percepção de colono –
que índio é um tal qual o outro,
e eu ‘branco’
– português bilioso –

¹ Ator, escritor e professor de idiomas. E-mail: teacherlombardi@gmail.com.

os domo, ardiloso, e da terra ‘nova’ sou novo dono.

Oca em fogo, vermelho brasil anacrônico,
palha em chamas chama demônio,
divindade do mal
– carnificina –
o pavor do nativo atônito.

O índio falou:

eu não sei por que você está me olhando com esse sorriso na cara,
já que estamos em guerra.
E, desgostoso, profundo o férreo desconsolo
– terravida arrebatada –
espúrio assassino invasor,
pintura de guerra e ódio na cara, há gerações desamor.
Se no ocaso do jugo há chance do expurgo
– reviravolta em curso –
acabo com tudo e com tua própria mortalha te cubro a cara,
e domino meu mundo,
de novo.

Também índio bom é índio morto?

