

# Nº 2 SET.2021



**Em português e/ou espanhol & MAIS POESIA / Sylvio Back/  
Felix Contreras/ Edney Cielici Dias/ Flávio Ludovice/  
Walther Castelli Jr./ ENSAIO/ César Valejo e os limites da  
megantropogagia, por Pedro Granados/ Covid e a fonética  
do gosto, por Ezequiel Zaidenweg/ Reflexos argentinos  
osvaldo-lamborghiniianos: a destituição da literatura, por  
Agustina Perez // PERFIL/ Paulo Leite e a poética do Assaré  
// FICÇÃO/ A maldição do rodízio, por Nelson de Oliveira/  
Cleoprata, por Augusto Munaro // VENTILADORZIM/ Uma  
festa no céu, por Lidia Chaib e Mônica Rodrigues da Costa**

## TRADUÇÃO/

“O sagrado espírito da alegria, de que falava James Joyce, nunca foi tão necessário.”

**Douglas Diegues**  
organiza:

## **JAMES JOYCE/ INCÊNDIOS PRESENTES**

*Finnegans Wake*  
visual/ **Sérgio  
Medeiros**

entrevistas com  
tradutores

**Dirce Waltrick do  
Amarante**

**Caetano W.  
Galindo**

**Donaldo Schüler**





**ESCRITAS INUSITADAS  
LITERATURAS DANADAS**

Copyright © 2021, VENTILADOR LITERÁRIO

A publicação *VENTILADOR LITERÁRIO* é devotada à difusão da literatura e não possui, a princípio, periodicidade. Cabe a ela expressão guarani *ojerá*, ou seja, algo brota espontaneamente dado o curso das coisas.

A propriedade intelectual dos textos pertence aos autores. É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência dos autores e do VENTILADOR LITERÁRIO. O site *ventiladorliterario.com* tem como idioma predominante o português, mas também publica textos em *castelhano*, *portunhol* e *portunhol selvagem* (isto é, com incorporação de palavras indígenas). Essa característica se reflete nesta publicação.

**VENTILADOR LITERÁRIO - NÚMERO 2 - SETEMBRO DE 2021**

**Editores:** Douglas Diegues e Edney Cielici Dias

**Projeto gráfico:** Mario Kanno

**Logotipos:** Marisa Nachif

**Desenho da capa:** Sérgio Medeiros

[ventiladorliterario.com](http://ventiladorliterario.com)

**Contato:** [ventiladorliterario@gmail.com](mailto:ventiladorliterario@gmail.com)

## Sumário

APRESENTAÇÃO .....	4
O giro do ventilador .....	4
PARTICIPANTES NESTE PROJETO .....	6
Os que se encontram nesta aventura.....	6
EDITORIAL CONCRETO/ .....	9
TRADUÇÃO/SÉRGIO MEDEIROS.....	10
<i>A Visual Finnegans Wake: o infrafino e o infrarracional</i> .....	10
TRADUÇÃO/DOUGLAS DIEGUES E DONALDO SCHÜLER.....	16
Releitura do <i>Finnegans Wake</i> em meio aos incêndios do Pantanal e da Amazônia .....	16
TRADUÇÃO/ DIRCE WALTRICK DO AMARANTE .....	24
“O tradutor se encontra no espaço indefinido entre a língua de partida e a de chegada” .....	24
TRADUÇÃO/ CAETANO W. GALINDO .....	33
A tradução de <i>Finnegans Wake</i> como improvisações de jazz.....	33
TRADUÇÃO/ JOYCE POR CAETANO W. GALINDO.....	49
<i>Nuvoletta</i> .....	49
ENSAIO E TRADUÇÃO/ PEDRO GRANADOS (castelhano/português) .....	53
A recepção de <i>Trilce</i> no Brasil e os .....	53
limites da megantropofagia .....	53
PERFIL/ EDNEY CIELICI DIAS/ PAULO LEITE E A POÉTICA DO ASSARÉ.....	65
4 décadas de uma poética do sertão: o Assaré nas lentes de Paulo Leite .....	65
ENSAIO/ EZEQUIEL ZAIDENWERG (castelhano) .....	72
Pós-Covid 19, uma fonética do gosto .....	72
ENSAIO/ AGUSTINA PEREZ (castelhano).....	82
Primer Manifiesto del Consejo Permanente para la Destitución de la Literatura como Patrimonio Universal .....	82
POESIA/ SYLVIO BACK .....	91
Anitta na laje e outros poemas fesceninos.....	91
POESIA/ WATHER CASTELLI JÚNIOR .....	97
Tema antigo, abismar-se em ilusões .....	97
POESIA/ FELIX CONTRERAS* (castelhano) .....	104
Poemas de <i>Cuaderno de Epigramas de la Pandemia</i> .....	104
POESIA/ EDNEY CIELICI DIAS.....	111
Cinco poemas sintomáticos de uma pandemia atemporal.....	111

POESIA/ FLÁVIO LUDOVICE .....	115
Um genocídio, Orestes, Ulisses e nosso lugar no mundo. Decifra-me .....	115
FICÇÃO/ AUGUSTO MUNARO (castelhano/ português).....	120
Cleopatra (1917) .....	120
FICÇÃO/ NELSON DE OLIVEIRA .....	127
A maldiçon do rodízio .....	127
VENTILADORZIM/ LIDIA CHAIB e MÔNICA RODRIGUES DA COSTA.....	138
A festa no céu* .....	138

## APRESENTAÇÃO

# O giro do ventilador

Esta é segunda edição do **VENTILADOR LITERÁRIO**. Trata-se de um projeto em que escritas inusitadas e literaturas danadas encontram abrigo e difusão. Nosso intuito é estabelecer pontes de difusão e colaboração a partir da América Latina, possibilitando que se tenha visão do que é produzido no Brasil e nos países próximos, em seus diálogos com a literatura sem fronteiras.

Os autores, ao participarem do projeto disponibilizando gratuitamente seus escritos e fomentando eventos, são parte ativa dessa congregação cultural periferia-periferia antropofágica a reinterpretar o papel das metrópoles culturais.

Acolhemos autores de mérito artístico, mas não necessariamente conhecidos pelo grande público. Assim prestamos um serviço aos leitores e autores, ao tratar de nomes e temas que, em geral, não estão na pauta da imprensa.

O site *ventiladorliterario.com* divulga produção poética, ficcional, resenhas críticas, ensaios, bem como conteúdos jornalísticos de interesse.

Colocamos em prática duas iniciativas complementares:

- (i) Mantemos o site de acesso gratuito, que tem o objetivo central de divulgação dos trabalhos e de ativação de redes culturais de cooperação;
- (ii) Somos uma editora voltada à produção de livros contemporâneos e clássicos. Editamos esta publicação não-periódica, o *Ventilador Literário*.

Tendo em vista suas características multiculturais, o site traz textos em *português, castelhano, portunhol* e o *portunhol selvagem*, isto é, com contribuições indígenas.

## PARTICIPANTES NESTE PROJETO

# Os que se encontram nesta aventura



### COLABORAM NESTA EDIÇÃO

#### EDITORES

**Douglas Diegues:** poeta e pesquisador de linguagens. É autor de diversos livros, entre eles *Dá Gusto Andar Desnudo por Estas Selvas* (Travessa dos Editores, 2002), *El Astronauta Paraguayo* (Yiyi Jambo, 2007) e *Triple Frontera Dreams* (Eloísa Cartonera/Interzona). É co-organizador de *Kosmofonia Mbyá Guaraní* (2006).

**Edney Cielici Dias** (editor-geral): poeta, escritor e jornalista, é economista, mestre e doutor em ciência política pela Universidade de São Paulo. É autor de *Cartas da Alteridade* (Selo Demônio Negro, 2020).

#### CONSELHO EDITORIAL

**Flávio Ludovice** é, com outro nome, professor de língua e literatura grega no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

**Ivan Angelo:** romancista, contista, cronista, jornalista, é autor, entre outros, de *A Festa* e *A Casa de Vidro*. É um dos expoentes maiores da ficção brasileira.

**Jorge Kanese:** fundador da poesia de vanguarda no Paraguai. É autor de *Paloma Blanca Paloma Negra*, entre outros.

**Léonce W. Lupette:** escritor e tradutor franco-alemão. Publicou os poemários */Einzimmerspringbrunnenbuch /* (com T. Amslinger, 2009), */a|k|va|res /* (Felicitá Cartonera, 2010), */Tablettenzoo /* (Luxbooks, 2013) e */Äkste & Änkste denxte /* (Fadel & Fadel, 2017). Traduziu, entre outros, John Ashbery, John Berryman e Hölderlin.

**Mario Kanno:** artista gráfico, ganhador de vários prêmios nacionais e internacionais.

**Mônica Rodrigues da Costa:** escritora, jornalista e professora. Autora de quatro livros de poemas, como *Perda Total* (Editora de los Bugres, 2019) e de livros para crianças, como *O Aprendiz de Feiticeiro* (2006).

**Pedro Granados:** poeta peruano, PhD em Hispanic Language and Literatures pela Boston University. Especialista na obra de César Vallejo. Poemários recentes: *Amerindios/Amerindians* (2020) e *La mirada* (2020). Seu ensaio *Trilce/Teatro: guión*,

*personajes y público* ganhou o Prêmio Mario González da Associação Brasileira de Hispanistas (2016). Atualmente, preside o Vallejo Sin Fronteras Instituto (Vasinfín).

**Sylvio Back:** cineasta, poeta, roteirista e escritor. É autor, dentre outros, dos livros de poesia erótica *O Caderno Erótico de Sylvio Back*, *A Vinha do Desejo* e *Quermesse* (obra reunida). Acaba de receber o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal de Santa Catarina por sua obra cinematográfica e literária dedicada à arte e à cultura brasileiras.

## COLABORADORES

**Augusto Munaro:** escritor, poeta, tradutor, editor e jornalista argentino. Publicou mais de 20 livros, entre eles *El busto de Chiara* (2018), *Las Cartas Secretas de Georges de Broca* (2019), *Los soñantes* (2019), *El Rapto de Helmut Kelsen* (2020), *Un Misterio Luminoso* (2020) e *El sueño de un poema* (2020).

**Cristino Bogado:** escritor paraguaio, autor de livros de poesia, como *Mi Yo Es Un Yopará* (2011), narrativa (*Pindó Kuñakaráí*, 2018) e outros gêneros relacionados ao ensaio (*Amor Karaiva*, 2010). Escreve colunas em *El Trueno* (jornal digital) e resenhas no *ABC Color*, de Assunção.

**Ezequiel Zaidenweg** é tradutor, poeta e ensaísta, não necessariamente nessa ordem. Nascido em Buenos Aires em 1981, seu último livro é *50 Estados: 13 Poetas contemporâneos de Estados Unidos*. Traduz todos os dias em [zaidenweg.com](http://zaidenweg.com) e produz o podcast Orden de Traslado.

**Gabriel Chávez Casazola:** poeta e jornalista boliviano. É um dos curadores de literatura da Feira Internacional do Livro de Santa Cruz de la Sierra.

**Gabriela Alemán** é escritora e acadêmica equatoriana com mais de dez livros publicados. Estudou tradução na Universidade de Cambridge, concluiu um mestrado em Literatura Hispano-Americana na UASB, em Quito, e um doutorado em Cinema Latino-Americano, em Tulane. A *City Lights*, de San Francisco, publicou a tradução de seu livro *Poso Wells* em 2018.

**Guillermo Sequera:** etnomusicólogo e fotógrafo paraguaio, é co-organizador do livro *Kosmofonia Mbya Guaraní*.

**Jesús Montoya:** poeta venezuelano, é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de São Carlos. Publicou *Las Noches de Mis Años* (Monte Ávila Editores, 2016, Prêmio de Obras para Autores Inéditos), *Hay un Sitio Detrás de los Incendios* (Valparaíso Ediciones, 2017, Premio Hispanoamericano de Poesía

Francisco Ruiz Udiel) e *Rua São Paulo* (Fundavag Ediciones, 2019, Prêmio Franco-Venezolano a la Joven Vocación Literaria).

**Julio Gonzalez (Jota Marini):** artista gráfico, pintor e gravador paraguaio residente em Madri.

**Luiz Roberto Guedes:** escritor, publicou recentemente os poemas de *Erosfera* (Lumme Editor, 2017) e os contos de *Como ser Ninguém na Cidade Grande* (Penalux, 2018). É autor de livros voltados ao público infantil, como *Anjos do Mar – O Tesouro da Ilha dos Golfinhos* (Saraiva, 2002) e *Armadilha para Lobisomem* (Cortez, 2005), *Planeta Bicho – Um almanaque animal* (Formato, 2011), entre outros.

**Marisa Nachif:** designer gráfica e ilustradora.

**Nelson de Oliveira** é escritor e coordenador de oficinas de criação literária. Publicou os romances *Gigante pela Própria Natureza* e *Subsolo Infinito* e as coletâneas de contos *Vinte & Um* e *Às moscas, Armas!*, entre outras obras. Venceu duas vezes o Prêmio Casa de las Américas, em 1995 e 2011.

**Oleg Vysokolan:** poeta e escritor paraguaio, é antropólogo, criador do Mbatobeat. Escreveu *La Traición de Papa Réi: 500 Años de Resistencia*. Esconde-se em meio às selvas de Mbatovi, na exuberante região de Paraguari, a mais ou menos 50 quilômetros de Assunção.

**Paulo Leite:** fotógrafo, com trajetória em diversos veículos de imprensa (*O Cruzeiro*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, revista *IstoÉ*) e publicações especializadas. É um estudioso da fotografia, tendo participado de diversas exposições nas últimas décadas.

**Paulo Pedro P. R. Costa:** psicólogo com especialização em saúde pública e acupuntura, é autor e coautor de poemas e de literatura para crianças, sobre animais, na ótica da etnozologia e da antropologia estrutural.

**Vasco Silva:** editor português, trabalhou em prestigiadas editoras, onde foi responsável editorial pela publicação de cerca de mil títulos. É autor de mais de duas dezenas de antologias, entre outras *Índice das Cousas Mais Notáveis – Padre António Vieira* (Babel, 2010) e *Não Cites Pessoa em Vão* (E-Primatur, 2018). É diretor da Associação Portuguesa de Editores e Livreiros (APEL).

## **EDITORIAL CONCRETO/**

LER PANDÊMICO. FLORESTAS QUEIMAM, A  
LITERATURA DE QUEIMADA, ALQUEIRES  
ARADOS. PASTOS E PASTAM. UM PORRE  
IRLANDÊS CELEBRA O QUE NÃO SE FEZ.

### **LITERATURA COMO SENTIDOS DIVERSOS**

POETAS A SEU MODO. O JEITO QUE  
AFRONTA A CANHALHA. DE HAVANA A SÃO  
PAULO, CRÍTICA FICCIÓN ARGENTINA  
TRADUCIÓN ANDINA, QUEIMA EM CAMPO  
GRANDE. GLANDE FESCENINA, O CABAÇO DO  
QUE NÃO FOI FEITO. ESTE JEITO. SEMPRE  
TEM JEITO. ENCONTRA-SE.

### **LITERATURA COMO SENTIDO.**

VALE A PENA OUTRA?

(ecd)

**TRADUÇÃO/SÉRGIO MEDEIROS**

## *A Visual Finnegans Wake: o infrafino e o infrarracional*

Autor apresenta sua tradução visual da obra de James Joyce. Alguns desses desenhos se encontram nesta edição, ilustrando a capa e textos sobre Joyce



[Ilustrações: Sérgio Medeiros]

## Sérgio Medeiros\*

Meus desenhos – um para cada página do romance *Finnegans Wake*, de James Joyce – tentam resgatar os petróglifos e os hieróglifos do escritor irlandês, ou seja, aquela linguagem que muito aprecio e que estaria semioculta nessa obra, mal aparecendo entre as suas infinitas letras.

Reli o romance como se cada página dele fosse um fragmento de um códice da literatura irlandesa antiga. Na verdade, não apenas isso, mas também um códice da literatura ameríndia, que é, como se sabe, cheia de traços, figuras e cores (refiro-me em especial aos textos mesoamericanos). Nesse sentido, os traços, os sinais e as imagens que sugiro na minha versão visual do romance só parcialmente poderiam ser definidos como uma “língua impensada”, para usar uma expressão que aparece, em outro contexto, no *FW*. A minha língua visual, anarquicamente respeitosa, como diria Joyce, existe realmente em *FW* e, para falar dela, gostaria de recorrer agora aos conceitos de “inframince”, de Marcel Duchamp, e de “infrarational”, do próprio Joyce.

\*\*\*

Segundo os comentários de Didier Ottinger, que integram a obra Marcel Duchamp *dans les collections du Centre Georges Pompidou/Musée national d'art moderne*, o **infracino** seria o lugar de todos os intermediários, o lugar de todas as

passagens, revelando a “coexistência dos contrários” e anunciando a transformação de uma coisa em outra.

É o ponto onde se invertem o mais e o menos, o alto e o baixo, o positivo e o negativo. Didier Ottinger menciona, como exemplo, uma obra de René Magritte que Duchamp recomendara a André Breton. Trata-se de *Le Modèle Rouge* (1935), que mostra um sapato, ou botina, cuja extremidade se transforma em dedos do pé, confundindo, dessa maneira, o dentro e o fora, o interior e o exterior, como se afirmasse, segundo o crítico francês, que “*Isto não é um sapato*”.

O devir-passagem entre a letra e o glifo, a palavra e a imagem, define um tipo de infrafino que seria, segundo entendo, o lugar (por exemplo, a tradução visual de FW) onde se embaralham as escritas do passado, do presente e do futuro, de modo que o hieróglifo, nesse portal, não seria apenas primordial, mas também digital.

O **infrarracional**, conforme Joyce o define no primeiro capítulo do seu romance, alude às runas, as quais parecem ser uma escrita inumana, a escrita do mundo, que estaria sob as letras comuns, humanas. As runas fazem parte, desse modo, dos alfabetos mágicos que desafiam os nossos sentidos e alargam os limites da nossa experiência, misturando inextrincavelmente aquilo que podemos ver e aquilo que o mundo mostra e diz: “*But the world, mind, is, was and will be writing its own wrunes for ever, man, on all matters that fall under the ban of our infrarational senses*” .

Nessa passagem os “infrarational senses” parecem inicialmente banir as runas imemoriais, mas, ao longo do romance, estaremos na verdade diante de uma desmistificação da razão, já que nós, os seus leitores, poderemos estrar em contato frequente com portais capazes de nos revelar os sinais inumanos inscritos no mundo.

O infrarracional, em suma, é poroso, pois está, por assim dizer, cheio de portais (há muitos deles, de todos os tamanhos, no FW), os quais nos permitem vivenciar os encontros entre o dentro e o fora, o racional e o irracional...

O infrarracional é o lugar que abriga o infrafino literário, por isso ele desmistifica a razão, conforme eu afirmei.

\*\*\*

O códice que proponho aqui, feito de mais de 260 desenhos, tenta trazer à tona o que é comumente excluído do texto. Porém, como sabemos agora, os “infrarational senses” não podem interditar inteiramente o “outro lado” da história, pois sempre há um portal (o encontro dos intermediários) que nos poderá levar para fora da razão, onde seremos cidadãos do mundo e habitaremos todos os lugares e todas as épocas na nossa alucinação, pois cada um de nós já terá se tornado um completo “cauchman”.

\*\*\*

Antes de fazer o meu primeiro desenho, eu já estava mais ou menos familiarizado com as linguagens (friso o plural) de FW, pois sou leitor da obra de JJ há muitos anos. Ao reler recentemente cada página do seu último romance, a fim de criar um desenho que pudesse resumi-la ou representá-la, tive de escolher apenas uma imagem ou uma palavra entre numerosas outras.

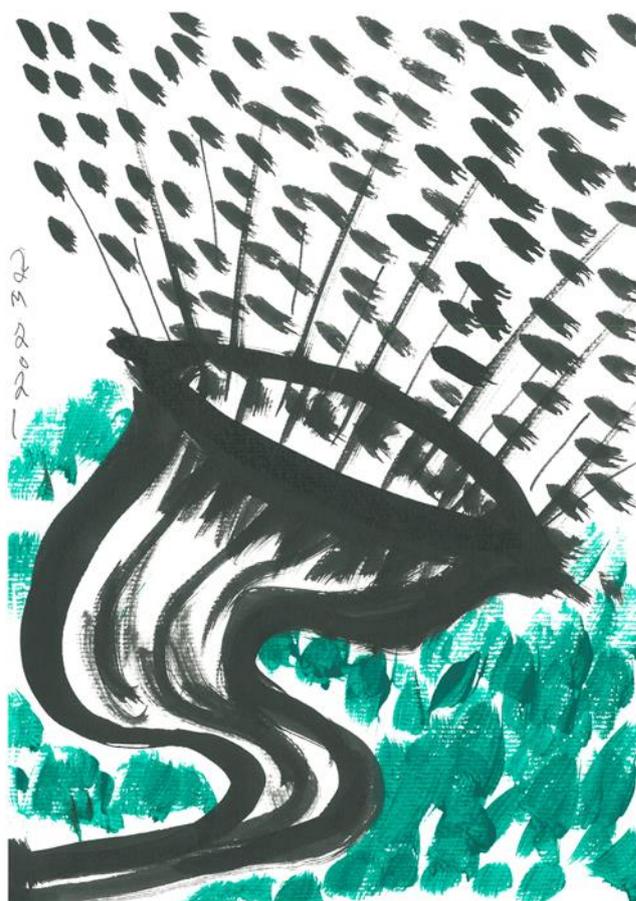
Lembrei-me então de uma observação que li em *Philosophical Investigations*, de Ludwig Wittgenstein, sobre a leitura expressiva e a relação da palavra com a imagem: *“But if a sentence can strike me as a painting in words, and even a single word in a sentence as a picture, then it is no more astonishing that a word uttered in isolation and without purpose can seem to carry a particular meaning within itself”*.

Não busquei a palavra certa, ou o que os franceses denominam *le mot juste*, mas acolhi apenas aquela palavra que, na releitura de cada página do romance, se impôs a mim. A partir desse fragmento, criei uma imagem que, a meu ver, deveria ser entendida como metáfora visual do texto integral.

Gostaria de citar, finalmente, uma passagem do ensaio *Life and Death in the Navajo Coyote Tales*, de Barre Toelken, na qual ele relaciona a narrativa indígena com o ritual: *“In a ritual, an allusion to a well-known line, or speech, or action of Coyote will summon forth the power of the entire tale and apply it to the healing process under way”*.

Espero que a minha versão do romance de JJ, que chamo de *A Visual Finnegans Wake*, possa, por meio de suas numerosas imagens, aludir à narrativa como um todo, embora esse todo seja potencialmente infinito.

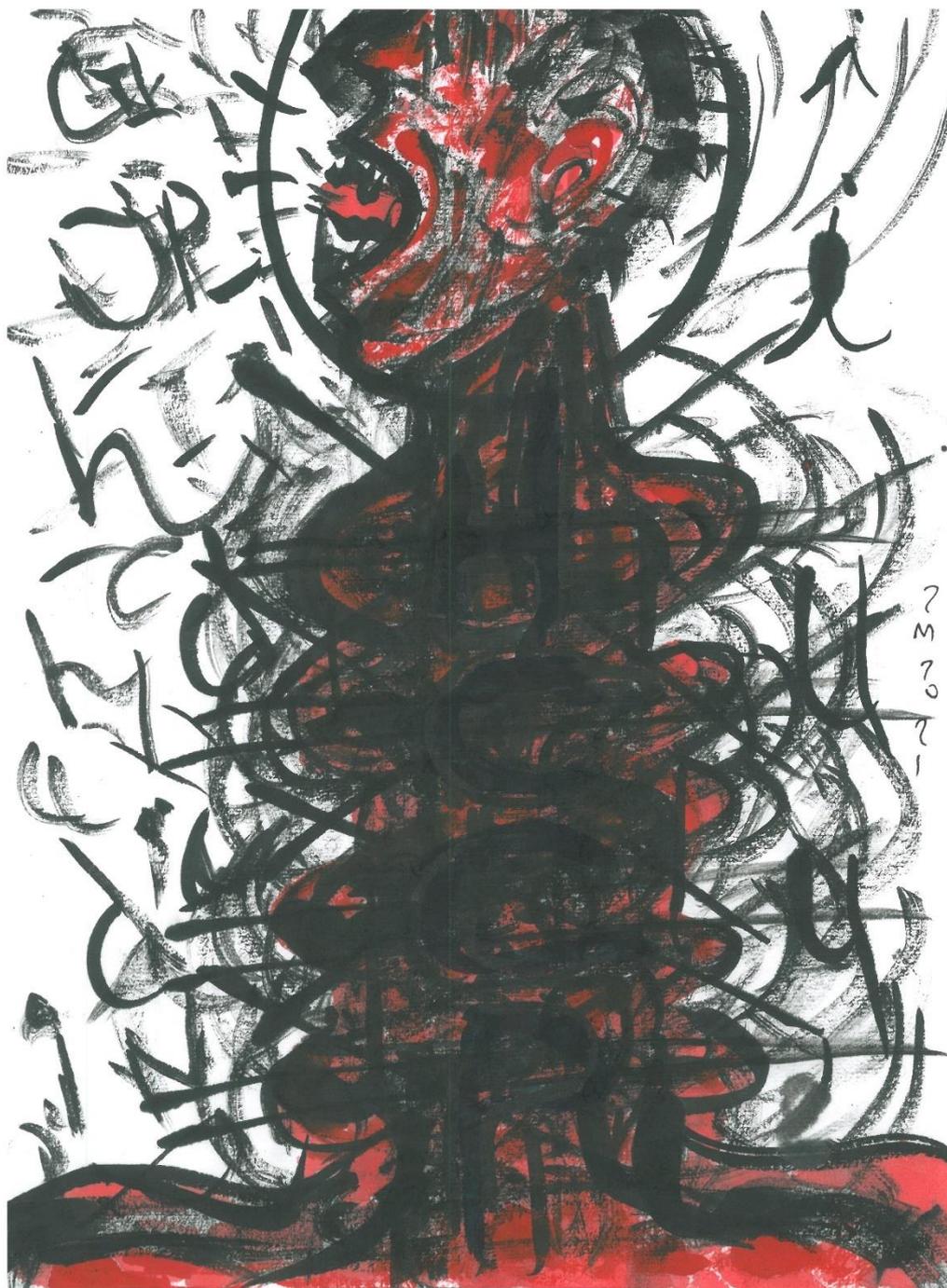
\***Sérgio Medeiros** é poeta, artista visual e ensaísta. *A Visual Finnegans Wake* sairá em 2022 em e-book pela editora Iluminuras.



**TRADUÇÃO/DOUGLAS DIEGUES E DONALDO SCHÜLER**

# Releitura do *Finnegans Wake* em meio aos incêndios do Pantanal e da Amazônia

A leitura de James Joyce no contexto brasileiro atual.  
Depoimento de um dos tradutores pioneiros



[Ilustração: Sérgio Medeiros]

## **Douglas Diegues**

James Joyce dizia – segundo Richard Ellmann, eminente biógrafo e um dos grandes estudiosos de sua obra – que a literatura devia exprimir “o sagrado espírito da alegria”.

Esse sagrado espírito – a alegria anárquica, elegante, insubmissa, anticapitalista, lúcida, base de toda a literatura de Joyce – nunca foi tão necessário em meio ao caos social, político, econômico e à sufocante fumaça da burrice dos incêndios que brotam por todos os lados.

A alegria de começar tudo de novo a partir do zero em vez de seguir modelos mofados que todavia desfrutam de prestígio. A alegria de mesclar línguas, Homero e Lewis Carroll para dinamitar para sempre as fronteiras entre prosa e poesia.

Quando trabalhava num jornal de Campo Grande (MS) nos primeiros anos do século 21, convenci o dono do jornal a publicarmos um suplemento especial dedicado a James Joyce no dia 16 de outubro de 2001. Solicitei colaborações de amigos joycianos, como Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros, e solicitei uma entrevista a Donaldo Schüler, que foi o primeiro a traduzir inteiro o *Finnegans Wake* para o português.

Para meu espanto, antes de enviar as perguntas que eu havia elaborado, Donaldo Schüler mandou uma entrevista pronta, com perguntas e respostas elaboradas por ele mesmo.

Quis fazer mais perguntas a Donaldo Schüler sobre o trabalho de tradução de uma obra que alguns consideravam intraduzível; quais as soluções encontradas ou inventadas; o

uso do portunhol em algumas páginas, entre outros assuntos, mas não havia mais tempo.

Publicamos apenas as perguntas com as respostas remetidas por Donaldo. A tradução do *Finnegans Wake* por Schüler foi publicada no Brasil em cinco volumes, pela charmosa Ateliê Editorial, e encontra-se, salvo engano, esgotada.

Após a tradução de Schüler, apareceu, recentemente, em edição da Iluminuras, *Finnegans Wake por um Fio*, de Dirce Waltrick do Amarante, narradora, ensaísta e professora da Universidade Federal de Santa Catarina.

Para a alegria de leitores brasileiros de James Joyce, o poeta, narrador, tradutor e professor universitário Caetano W. Galindo está fazendo a tradução do *Finnegans Wake* na íntegra, mas ainda sem editora e sem data definidas para a publicação.

Em matéria de James Joyce, o Brasil é privilegiado. Atualmente circulam três edições do *Ulisses* nas livrarias e sebos; três traduções do *Retrato do Artista Quando Jovem* e pelo menos três traduções do livro de contos *Dublinenses*.

“Verdadeiros somos quando tropeçamos, quando a falta de palavras expõe buracos, quando o equilíbrio é precário”, diz Donaldo Schüler, na entrevista que me enviou há mais ou menos 20 anos, reproduzida abaixo. “O que relatamos se passa nos limites da civilização, da barbárie e da selvageria.”

Vale a releitura em meio às queimadas que continuam vigentes no território brasileiro e no resto do triste e bizarro mundo capitalista altamente civilizado.

## DONALDO SCHÜLER ENTREVISTA DONALDO SCHÜLER

“A arte de escrever acontece na passagem da selvageria ao barbarismo.”

### **Como traduzir um texto escrito numa língua universal?**

Traduzir para uma língua particular um romance como *Finnegans Wake*, em que se misturam mais de 60 línguas, é efetivamente uma traição. Traduzir é sempre trazer outro universo linguístico ao nosso.

Pergunta-se “como é possível traduzir *Finnegans Wake*?” João Alexandre Barbosa faz outra pergunta: “Como foi possível escrever *Finnegans Wake*?” O romance baseia-se numa carta. Trata-se de uma carta escavada num monturo por uma ave, a velha galinha (*cold fowl*) ou velha gelinha (galinha gélida) *Hen* (“galinha”, em inglês, e “um”, em grego), provoca a passagem da unidade à pluralidade. Isso acontece no inverno, época em que a natureza adormecida se prepara para renascer. *Hen* (*galinhen*), por ser original, é conceito ligado à queda, à *felix culpa*, começo da história. O texto da carta, revestido por outros textos, mostra-se em estado de revelação, trabalho sempre retomado e nunca concluído. Fala e traço fundamentam a escrita. O primeiro capítulo

alertou para runas, inscrições no barro, na terra. A carta nos leva da natureza à cultura, acrescentando a *Finnegans Wake* caráter epistolar. A velha galinha recebe nome, é Belinda, galinha conhecida e premiada.

### **Quer dizer que *Finnegans Wake* fala sobre a arte de escrever.**

Em forma ficcional, é claro. Para *Finnegans Wake*, a arte de escrever acontece na passagem da selvageria ao barbarismo. O homem ainda se serve de elementos tirados da natureza para fazer as inscrições, mas já intervém o fogo quando se começam a traçar sinais a carvão. Este não é o fogo da natureza, é um fogo doméstico, fogo controlado. Começamos a distanciar-nos da natureza para construir um universo próprio. As palavras grafadas não são as proferidas. Umas e outras obedecem a sistemas próprios. Selvagem é também o mundo que ao despertar deixamos. Não se espere relato fiel de lutas que nos subterrâneos travamos. A verdade não estará, por certo, nos ritmos que inventa nossa habilidade de bardos. Verdadeiros somos quando tropeçamos, quando a falta de palavras expõe buracos, quando o equilíbrio é precário. O que relatamos se passa nos limites da civilização, da barbárie e da selvageria.

### **A carta tem relação com o Novo Mundo?**

Tem. Recebe-se a carta transatlânticamente (*transshipt*) de outro mundo, do Novo (Boston). Mundo novo não significa

mundo melhor. O Novo Mundo formou-se do Velho. O lixo do Velho Mundo alimenta as raízes do Novo. Sucessos do Novo Mundo alcançam o Velho em viciniano ciclismo renovador. Sempre novas são as instáveis imagens oníricas que transatlantabetizadas alimentam carta e investigações. Mass. é Massachusetts, é massa informe (sonho), é a missa fúnebre, a encomendação do corpo, presente na fala.

“Arte que não morre não se regenera, não vive.”

### **Joyce nos reduz a depósito de lixo?**

Lixo não é privilégio nosso. A carta foi encontrada num depósito de passadas unidades culturais. Lixo é a tendência de tudo que se fez, escreve e pensa. Enérgicas são as exigências da terra. Até em monumentos artísticos o perene é ilusão. Umás coisas duram mais que outras. Eternidade não há. O tempo deixa marcas em templos, quadros, estátuas e pergaminhos. O desgaste de obras literárias não é só material. Nosso Homero é diferente do vate cujos ritmos encantaram olvidados ouvintes. A morte pertence à economia da vida. Arte que não morre não se regenera, não vive.

### **Mas de que estamos falando, de escrever ou de traduzir?**

Para Joyce, escrever já é traduzir. Ele lê e interpreta inúmeros textos do Ocidente e do Oriente, produzidos no presente e em muitas outras épocas: “como foi possível escrever *Finnegans*

Wake?” Resposta: a paródia. Poderíamos dizer que o *Finnegans Wake* é uma desenvolvida paródia do *Inferno*, da *Divina Comédia*. Paródia é dar uma obra em outra linguagem, paródia é tradução. Diferenças. O mundo de Dante é todo racionalmente legislado até às últimas consequências. Joyce: em vez do rigor dantesco, a livre associação de ideias. É a idade da psicanálise. Na distância entre a *Divina Comédia* e *Finnegans Wake*, dá-se o sentido. A *Divina Comédia* é uma camada significativa, *Finnegans Wake* é outra. Nessa distância, processa-se o sentido.

### **Como é que se deve traduzir?**

Cada texto a ser traduzido impõe suas próprias leis. Não se podem criar leis gerais para a tradução. O tradutor deve aprender com o texto que traduz. Nomes próprios, por exemplo. *Finnegans Wake* os modifica sistematicamente. Arranca-os dos referentes. Torna-os significantes de novas significações. A mudança dos nomes não afeta a constância da vida, atesta até a vida das línguas. Radicalizando, fatos são fatos, fixos, concluídos.

### **Finnegans Wake merece ser traduzido?**

Traduzir não é possível. Não há correspondências entre uma e outra língua. Excetuando as linguagens técnicas: tradução mecânica. A língua literária rompe com todas as subordinações. As decisões do texto criativo são imprevisíveis. Joyce não faz mais do que acentuar esse

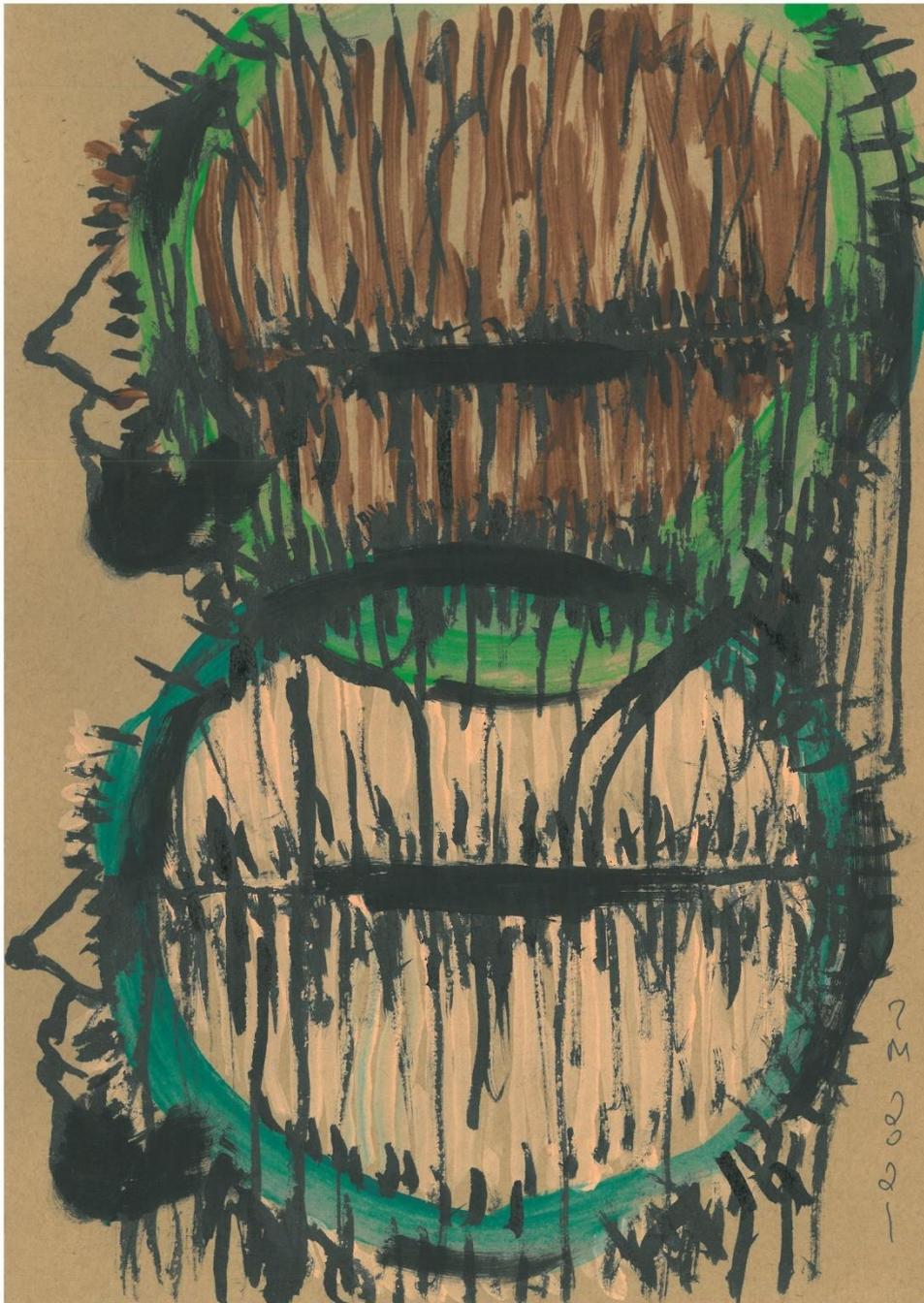
processo. Todos os textos são intraduzíveis. Por isso é necessário recriá-los. Haroldo de Campos: só os textos intraduzíveis merecem ser traduzidos. Traduzir Joyce significa revitalizar um texto em estado de deterioração, ativar o ciclismo viconiano. Sem tradução, o texto morre.

“A língua literária rompe com todas as subordinações. As decisões do texto criativo são imprevisíveis. Joyce não faz mais do que acentuar esse processo. Todos os textos são intraduzíveis. Por isso é necessário recriá-los.”

**TRADUÇÃO/ DIRCE WALTRICK DO AMARANTE**

**“O tradutor se encontra no espaço indefinido  
entre a língua de partida e a de chegada”**

Professora coordena equipe que trabalha na tradução do  
*Finnegans Wake* a ser publicada pela editora Iluminuras



[Ilustração: Sérgio Medeiros]

## **Douglas Diegues**

Dirce Waltrick do Amarante publicou em 2008 *Para Ler Finnegans Wake*, em que podemos ler também a tradução do Capítulo VIII da obra. Em 2018, ela publicou *Finnegans Wake (por um fio)*, inventiva versão do *FW* organizada a partir de fragmentos extraídos do romance e costurados com o fio e a agulha da tradutora.

Para realizar esse trabalho, Dirce se preparou estudando obras de outros tradutores e de estudiosos do último romance de James Joyce, publicado em 1939, enquanto as tropas de Hitler invadiam a Polônia marcando o começo da Segunda Guerra Mundial.

Para Dirce, o *FW* não é ilegível nem intraduzível. Tampouco a prática da leitura se restringe a ler algo do começo ao fim; o conceito de leitura é amplo, não se limita ao que geralmente é ensinado nas escolas.

Atualmente, em meio à feroz pandemia planetária, Dirce coordena uma equipe que trabalha na tradução do *FW* a ser publicada pela editora Iluminuras com ilustrações de Sérgio Medeiros. Participa dessa equipe a professora Aurora F. Bernardini, tradutora de luxo de obras de Isaac Bábel, Velimir Khlebnikov, Dino Buzzatti, entre outros.

Leia a seguir uma entrevista por escrito com Dirce.

**Ventilador Literário** – O *Finnegans Wake* é considerado ilegível e intraduzível... No entanto você encontrou a ponta do fio narrativo e fez uma tradução bem particular da obra. O *FW* é realmente ilegível e, portanto, intraduzível?

**Dirce Waltrick do Amarante** – Para mim, o *Finnegans Wake* não é ilegível nem intraduzível, pois eu o li e o traduzi. Acho que o problema reside no conceito de leitura e de tradução. A leitura não se restringe a ler algo do começo ao fim, a entender tudo. Podem ser lidas partes de um livro, pode-se ler do final para o começo, pode-se parar a leitura no meio e recomeçar em outra oportunidade. O conceito de leitura é amplo e vai muito além daquele que estamos acostumados a conhecer e que nos foi ensinado na escola, onde devemos dar conta de resumir o enredo do livro, falar das personagens etc. Esse tipo de leitura não cabe em muitos textos de vanguarda, nos quais enredo e personagem não são os protagonistas ou os únicos protagonistas, por isso talvez tenhamos tanta dificuldade com esses textos.

Tradução também é um conceito amplo. O tradutor se encontra num espaço indefinido entre a língua de partida e a de chegada, as quais ele tenta conciliar de alguma forma. Sabendo, contudo, que jamais poderá superar os impasses implicados aí.

Além disso, quanto mais “complexo” ou “ambíguo” o texto, quanto mais “fermentada” a palavra, mais exigente se torna o mover-se do tradutor entre as línguas.

**VL** – Você fez uma tradução apenas dos fragmentos da obra. O que vc pode comentar de sua tradução?

**DWA** – Antes de me aventurar a propor um fio narrativo do livro, li e estudei o romance exaustivamente. Em 2008, publiquei a tradução do capítulo VIII do *Wake* na íntegra, em um livro intitulado *Para ler Finnegans Wake de James Joyce* (Illuminuras). Adaptei o capítulo para o palco, em uma peça intitulada *Minha Pequena Irlanda*, que foi finalmente encenada em 2019 e publicada em livro homônimo em 2020, pela Rafael Copetti Editor.

Aliás, não foi a primeira vez que se tentou “encurtar” *Finnegans Wake*. Em 1967, Anthony Burgess publicou, pela Viking Press, *A Shorter Finnegans Wake*, uma versão condensada do livro, que o reduziu a um terço do original. Seu objetivo era uma “[...] tentativa de levar uma grande obra-prima a um número maior de leitores [...]”. Burgess sabia, no entanto, que essa “redução” era “dolorida e difícil”, já que *Finnegans Wake* é um dos poucos livros no mundo que resiste completamente a ser cortado.

Quando me propus a seguir um fio narrativo do livro, contar uma das muitas histórias contidas nele, veio uma primeira pergunta: mas sobre o que é *Finnegans Wake*? Para Samuel Beckett, o livro não é sobre coisa alguma, é a coisa em si. Já Michel Butor afirma que o *Wake* nada mais é do que um sonho sobre a linguagem. Outros estudiosos, como Margot Norris e José Carneiro González, acreditam, todavia, que algo de fato emerge da leitura do livro e não se pode negar a

existência de uma trama que descansa sobre a espessa textura de suas linhas.

Segundo o próprio James Joyce, em *Finnegans Wake* ele conta “a história da família de Chapelizod de uma maneira nova”, usando uma linguagem onírica. Há ainda os críticos que afirmam não importar saber do que se trata o livro, pois resumir seu enredo seria perder as suas proporções enciclopédicas. Daí a dificuldade em escolher o que destacar no *Finnegans Wake*. Além disso, *Wake* é sonho, um sonho sobre a linguagem e, diria, um sonho sobre uma grande fofoca, cujo tema central é a vida de HCE, a personagem principal da trama e o patriarca da família Earwicker, composta por Anna Livia Plurabelle, sua mulher, Shaun, Shem e Issy, seus filhos, como disse Joyce.

Lembro que o sonho por si só embaralha a linguagem, a torna repetitiva e imprecisa. A fofoca acentua essa repetição e imprecisão; afinal, um dos grandes prazeres de quem faz e ouve uma fofoca são os detalhes, as pequenas nuances do fato, que mudam, aliás, a cada nova narração.

Apesar dessas características, propus puxar um fio narrativo que contasse um pouco da vida dessa família, cujas personagens entram em metamorfoses constantes, ora são gente, ora rio, ora nuvem, ora reis... No meu fio tentei me ater a uma única ou a algumas poucas metamorfoses de cada um deles.

**VL** – A estrutura do *FW* não é linear, com começo e meio e fim. Como você traduziu essa estrutura?

**DWA** – Na minha tradução, ela continua não sendo linear. Acredito que cada capítulo é um pequeno conto. Então o leitor pode começar onde bem entender. Além disso, mantive a última palavra ligando-se à primeira palavra do livro.

**VL** – Poderia comentar a tradução de Augusto e Haroldo de Campos, que também traduziram apenas fragmentos?

**DWA** – A proposta de tradução dos irmãos Campos, publicada pela primeira vez em 1962, no livro *Panaroma do Finnegans Wake*, consiste na tradução de fragmentos do livro que revelassem alguns de seus “momentos mágicos”, na expressão de Augusto de Campos: “o nosso objetivo sempre foi o de trabalhar e lapidar alguns dos ‘momentos mágicos’ do livro, e somente dar a público aqueles que, em nosso entender, oferecessem, em português, um estatuto equivalente à alta voltagem de invenção e criatividade do original. Trabalho de concentração. Sob esse critério do rigor, o que se propunha, como meta, era um compacto fragmentário, mas feito de fragmentos privilegiados, “epifanias” ou pontos luminosos – uma seleção de peneira fina, que, se não desse conta de todos os passos da narrativa, pudesse propiciar ao leitor um mergulho fundo no “panaroma das flores da fala” joyciana, sem perdas e danos de “artesanaria e poeticidade”.

Na última edição de *Panaroma*, de 2001, o leitor teve acesso a 22 fragmentos do poema joyciano, ou seja, 22 “mininuances ou microestruturas” de *Finnegans Wake*, como diz Augusto.

**VL** – E a tradução do professor Donald Schüler?

**DWL** – Tanto os irmãos Campos quanto Donald Schüler abriram caminho aos pesquisadores com as suas traduções. Trouxeram o livro para perto dos leitores, provocaram tradutores.

Acho um trabalho louvável dos irmãos Campos e de Donald Schüler, que é meu mestre. Foi por causa da tradução dele que decidi propor a minha, a dele me instigou e abriu meus olhos e ouvidos para o *Finnegans Wake*.

**VL** – E a tradução da Ana Hatherly? John Cage também foi uma espécie do tradutor do FW para a música... O que você pode nos dizer dessa relação de Cage com o *FW*?

**DWA** – As propostas de Ana Hatherly e de John Cage são em certa medida muito parecidas. Eles retrabalharam um fragmento ou fragmentos do *Wake* e criaram poemas bem particulares. O que eles têm a nos ensinar é que temos liberdade sobre o livro e lemos e adaptamos a obra como quisermos. Cada um se aproxima dela do jeito que lhe

aprouver. Essa liberdade que eles me ensinaram foi fundamental para a minha proposta de contar o romance a partir de um fio, dos muitos fios narrativos dele.

**VL** – Você usou o portunhol em tua tradução? O que o portunhol pode colaborar para a tradução de uma obra como o *FW*?

**DWA** – Não, infelizmente, porque o guarani e outras línguas indígenas ficaram de fora. Hoje, eu faria diferente e usaria línguas indígenas, me valeria do portunhol selvagem, traria o livro mais para a nossa cultura.

Nada me impede de propor uma outra tradução, pois sou meio Penélope, teço e desteço a minha leitura e a minha tradução, esperando, talvez, uma epifania ou Godot.

**VL** – A obra de Joyce é repleta de jogos de palavras e jocosidades. Ao mesmo tempo, tem algo de linguagem de literatura infantil *sui generis* para adultos... Isso ajuda ou dificulta a tradução?

**DWA** – Joyce não facilita, muito menos quando se vale de trocadilhos, palavras-valise e outros recursos usados na literatura infantil.

**VL** – Você está coordenando uma equipe que se dedica no momento à tradução do *FW*. Quem participa dessa equipe e

como se dá esse processo? Como pretendem publicar a obra? O que mais você pode comentar sobre essa tradução?

**DWA** – O *Wake* é composto por várias vozes, vários estilos, que podem estar todos numa mesma frase.

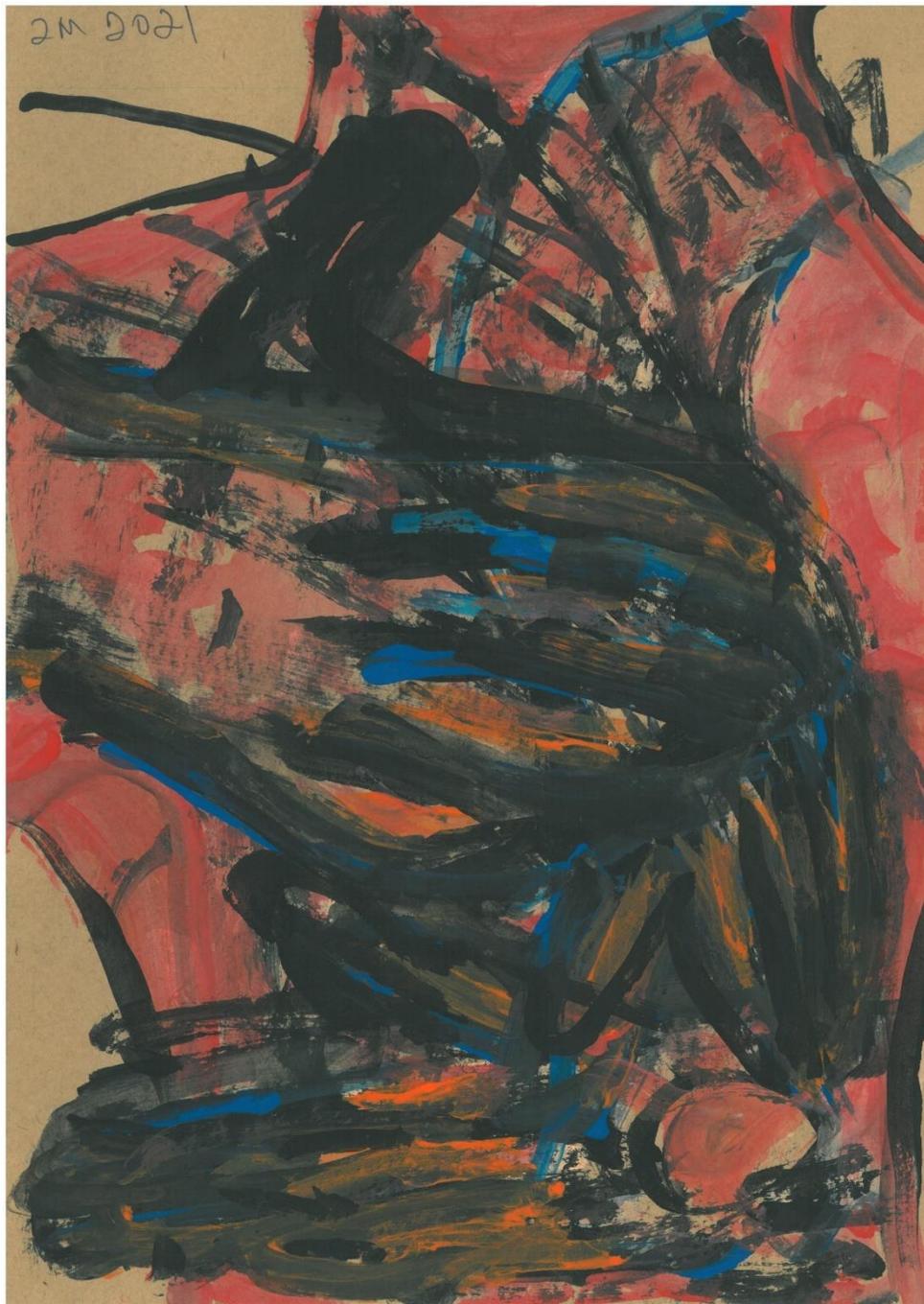
Um só tradutor pode acabar homogeneizando esse aspecto da obra, essa é a minha impressão. Então, pensei: vamos trabalhar com vários tradutores e daí teremos quase automaticamente essas várias vozes e estilos.

A turma é grande e conta com muitas mulheres, além de mim mesma, afinal não temos muitas tradutoras de *Wake*. Há, na equipe, aqueles que já eram grandes joycistas, como Aurora Bernardini, Afonso Teixeira Filho, Vitor Alevato do Amaral. Outros são estudiosos de Joyce já com teses defendidas: Daiane Oliveira e Andrea Buch Bohrer, ou com trabalhos acadêmicos em desenvolvimento, como Luis Henrique Garcia. E para completar a equipe, tradutores e estudiosos de literatura de vanguarda: Fedra Rodríguez (tradutora de Raymond Roussel, entre outros), André Cechinel (tradutor e estudioso de T. S. Eliot) e Vinícius Alves (tradutor de *The Hunting of the Snark*, de Lewis Carroll). Sérgio Medeiros, outro joycista, fará as ilustrações do volume, que contará com textos de todos os tradutores sobre os capítulos que traduziram e o processo de tradução.

**TRADUÇÃO/ CAETANO W. GALINDO**

# A tradução de *Finnegans Wake* como improvisações de jazz

Autor traduz a obra de Joyce sem pressa, em solos em meio à  
pandemia e a outros compromissos



[Ilustração: Sérgio Medeiros]

## Douglas Diegues

Caetano W. Galindo é poeta, narrador, ensaísta, professor e tradutor brasileiro nascido em Curitiba em 1973. Sua divertida versão do *Ulysses* recebeu os prêmios mais importantes do país. Generoso, após publicar seu trabalho, ele lançou *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*, que ajuda o leitor interessado a ler melhor o livro, considerado por Harry Levin “um romance para acabar com todos os romances”.

Caetano vem traduzindo o *Finnegans Wake* em meio à pandemia e a outros compromissos, sem pressa nem data para terminar o trabalho. Há quem opine que o *FW* é um romance intraduzível, porque é impossível traduzir uma frase composta com palavras de três ou mais línguas diferentes a uma língua única. Para Caetano, “a existência de várias traduções do *FW* é a prova mais direta da sua traduzibilidade.

Leia a seguir a entrevista de Caetano W. Galindo ao **Ventilador Literário**, acompanhada, nesta edição, de um fragmento inédito do *Finnegans Wake* generosamente cedido pelo tradutor.

**Ventilador Literário** – Dizem que *FW* é um livro ilegível e, portanto, intraduzível. No entanto, há traduções dele em várias línguas. Na Argentina, temos a tradução do Zabaloy. No Brasil, a de Donaldo Schüler. É possível traduzir-se o intraduzível?

**Caetano W. Galindo** – Ah.. Hehe...Ok. Essa primeira, qual é?... É de sacanagem, né? Ah... Tem várias respostas. Você escolhe a que você escolhe. A primeira coisa eu acho que é pragmática. A existência de várias traduções do *FW* é a prova mais direta da sua traduzibilidade. E pronto. A questão está resolvida.

É possível traduzir o intraduzível? Não. No entanto, a questão é justamente definir o que é o intraduzível.

Eu sempre tenho para mim que os discursos do intraduzível, em geral, se baseiam na criação de uma expectativa impossível e depois na infundável lamúria de não se ter atingido aquele padrão. Assim que você abaixa um pouco o teu nível de expectativa pro razoável, pro possível, humano, pro fazível, você descobre que é plenamente possível fazer um monte de coisas que antes julgava impossíveis.

E eu não estou falando de se acomodar com menos qualidade. Mas simplesmente de não fingir acreditar na possibilidade (e muito menos na necessidade) de um processo pleno, ideal, como gabarito e termo de comparação. Não há perfeição. Não há plenitude nos resultados humanos. Nos processos de comunicação de qualquer ordem, por exemplo.

Veja o caso do paradoxo da incomunicabilidade: se eu for levar a um grau último de exigência, posso dizer que todo enunciado será sempre mal compreendido, ou compreendido apenas parcialmente, ou refratado de maneira tendenciosa, talvez inevitável, e que portanto jamais haverá compreensão plena. Ou seja, eu primeiro estabeleço como únicas condições de validação das experiências aquelas que são por definição inatingíveis (a tal “compreensão plena”). E aí saio decretando o fracasso de todas as experiências reais de comunicação, naturalmente perfeitas da única maneira possível.

A comunicabilidade existe. Se dá. E nem se incomoda com a noção de “perfeição”. Tradução é a mesma coisa. Não existe tradução perfeita, não existe tradução completa, não existem a absoluta transparência e o acesso igual, em textos de línguas diferentes, a um mesmo original.

E se é essa a realidade, se isso acontece o tempo todo, é essa excelência que se pode atingir: é essa a perfeição que se pode atingir.

O *FW*, no entanto, tem um complicador, que é o fato de que se a gente vai aos modelos semióticos mais singelos, até modelos que possam elaborar a ideia do signo como algo que aponta para um objeto da realidade, e a tradução como a troca do signo mantendo a flecha pro mesmo objeto, o *FW* é um problema, porque

os signos ali não apontam para objetos, não apontam para fatos, não apontam para coisas do mundo, os signos ali são asteriscos que apontam, parcialmente, em várias direções ao mesmo tempo. Como é que eu posso operar uma substituição desse signo mantendo a possibilidade de que alguém olhe para aquilo e diga, sim, isto é uma tradução daquilo, se eu não tenho esse gabarito, que é o significado, que é o destilado dessa prosa? Se eu não sei de maneira incontroversa o que o texto original significava. E não posso saber sem dismantelar a sua mecânica de processamento.

A resposta pode ser que isso aponta para a impossibilidade dessa operação, e que portanto, uma tradução do *FW* só se sustenta como tradução no sentido “consuetudinário”, porque se diz que é uma tradução: porque uma pessoa, dotada de autoridade, confiabilidade, possivelmente de um histórico de tradutor literário, disse “isto é uma tradução do *FW*”; porque uma editora banca isso, um mercado editorial banca isso, e o leitor tem que acreditar... o que no fundo embasa boa parte da operação de leitura de tradução literária em qualquer outra situação.

Ou, pelo contrário, eu posso dizer que, como não existe a possibilidade daquela gabaritação, daquela checagem de tradução, é na verdade muito mais possível traduzir o *FW*. O *FW* se abre desse ponto de vista. Do momento em que eu deixo de procurar a tradução única de uma coisa, de um trecho, de um sintagma, de uma página, e do momento em que eu me abro para a multissignificação do original, o *FW* deixa de ser mais difícil de traduzir e passa num certo sentido

a ser mais tolerante. Ele tolera melhor a tradução. Ele aceita melhor a tradução.

Justamente por ser inapreensível, justamente por ser algo muito radicalmente da esfera do irrepetível, ele paradoxalmente pode ser mais fácil de repetir. Paradoxalmente, eu posso reencenar o *FW* com algum tipo de liberdade e quase que de facilidade. Isto é, facilidade na correspondência original-tradução, não necessariamente na execução dessa tradução.

Não sei se eu me fiz entender. Na verdade, eu não sei se me faço entender para mim mesmo quando penso essas coisas, mas quero crer que sim.

**VL** – O que pode comentar sobre a tradução de Schüler ao português-brasileiro e a tradução do argentino Zabaloy?

**CWG** – Eu não li a tradução do Zabaloy e, portanto, não posso dizer nada. Da tradução do Schüler, eu posso dizer o que eu sempre digo: ela é uma execução brilhante e extremamente coerente de um projeto particular de tradução do *Finnegans Wake*.

Traduzir o *Finnegans Wake* é antes de tudo determinar o que é que você vai considerar uma tradução *do Finnegans Wake*. É estabelecer as regras do teu jogo. É determinar as condições do teu trabalho.

O Donaldo fez isso de maneira muito criteriosa, muito profunda, muito lógica, muito bem embasada. E ele seguiu os princípios que determinou de uma maneira muito coerente e muito competente. É uma tradução portanto muito bem realizada dentro dos princípios que ela mesma cria. E é assim, e apenas assim, que tem ser a avaliação de uma tradução do *FW*.

**VL** – Você desenvolveu um método particular para traduzir el intraduzibelle *FW*?

**CWG** – Talvez. Eu gosto de acreditar que sim, que ele na verdade esteve se desenvolvendo por muito tempo, e que há pouco mais de um ano tenha chegado a um lugar em que eu possa entendê-lo como um método e uma proposta. Foi um momento em que, inclusive, eu comecei a mandar e-mail a joycianos do Brasil, de fora do Brasil, para tentar conseguir uma espécie de chancela, tipo "vocês acham que eu posso fazer desse jeito?". E acho que agora eu consegui chegar mais ou menos nesse lugar. E tem um pouco a ver com aquilo de que a gente falava em pergunta anterior, a ideia da tradução (muito cuidado aqui) como performance, como recriação num sentido bem mais radical do que o da transcrição dos irmãos Campos.

Se a tradução literária eu já costumo comparar à interpretação de música erudita, ou seja, a um processo em que eu tenho uma partitura e essa partitura vai ser tocada por intérpretes diferentes, gerando resultados diferentes, personalizados, assinados, com um certo grau de autoria, que no entanto se pretendem uma forma de acesso ao original, só fazem sentido como

forma de acesso ao original, e só conseguem fornecer esse acesso ao original através de uma absoluta personalização, responsabilização pelo resultado final.

Se a tradução de literatura comum, não o *FW*, é esse processo de pegar a partitura do original e tentar reproduzir, executá-la, pra mim, nesse momento, o que eu penso é que a tradução do *FW* é da natureza, não da execução de música clássica, mas do standard de jazz.

Você tem um conjunto igualmente caracterizável de parâmetros, portanto um gabarito, que me determina a possibilidade de saber se isso aqui é *Autumn Leaves*, se isso é *Softly*, isso é *The Men I Love*. É sempre possível reconhecer o que é aquela peça. Existe uma grade, uma sequência de acordes, um padrão melódico, mas o que você vai produzir a partir daquilo não é uma interpretação de uma partitura prévia, mas tem um grau de liberdade muito maior, e só vai fazer aquele mesmo sentido, de fornecer acesso ao original, e de fazê-lo através de uma responsabilização pela execução naquele momento, se encarar uma responsabilidade de performance ainda mais alta. Eu tenho que dançar sozinho, eu tenho que criar alguma coisa, eu tenho que solar, eu tenho que fazer algo muito mais novo em relação a um original que é muito menos apreensível e definível. Muito menos estável.

**VL** – Joyce mexe com mais ou menos 70 línguas no *FW*... Como a sua tradução está incorporando essa abundância de idiomas?

**CWG** – Menos. Um pouco porque eu não sou o Joyce, ninguém é o Joyce; um pouco porque esse multilinguismo do *FW* é de certa forma um argumento, não necessariamente contra a traduzibilidade, mas quase contra a necessidade de tradução. Um livro que se pretende tão intensamente multilíngue já está escrito em vários idiomas, e acaba diminuindo a importância de uma tradução. Portanto eu acho que é, de novo, paradoxal (e o que não é paradoxal na história do *FW*?), mas de certa forma adequado que o processo de traduzi-lo para várias línguas frisasse a importância de que ele seja mais pertencente a cada uma dessas línguas em tradução do que o original é pertencente ao inglês.

Então, de um lado, tem o fato de que eu não sou Joyce: não tenho o gênio que ele tinha. De outro lado, eu acho que a tradução do *FW* é um processo, curiosamente, de estreitamento do monolinguismo, e precisa sê-lo.

E ainda outra coisa: eu pretendo que o meu *FW* seja mais arriscado, num certo sentido. Pretendo que ele corra o risco de até não ser considerado uma tradução ortodoxa, pretendo que ele seja uma coisa diferente, e essa coisa diferente vai ter que explorar mais o português, mais a fundo, inclusive porque o português

não foi explorado tão a fundo quanto o inglês tinha sido antes do Joyce escrever o *FW*.

Nós somos muito mais comedidos, muito mais comportados, como você muito bem sabe. Você é uma das poucas pessoas que estão justamente nesse campo do à-vontade, de poder estilhaçar, rasgar a fronteira da língua sem maiores preocupações, de obediência da tradição, inclusive também de desobediência a uma postura de vanguarda: simplesmente porque é divertido, porque é bacana fazer isso.

Eu acho que a gente ainda se deve um pouco esse trabalho no português, especialmente no Brasil; não falo por Portugal por desconhecimento de causa. E eu acho que essas razões todas vão levar no geral a um *FW* muito mais brasileiro do que multilíngue.

Agora, boa parte desse elemento multilíngue do *FW* também vem de graça, no momento em que você traduz certos nomes próprios, certos tipos de trocadilhos do original, você acaba trazendo esses elementos, esses morfemas e radicais de outras línguas de graça, automaticamente, para a tua tradução. E outra boa parte desse elemento é meio serendipitoso, assim como eu acho que boa parte da leitura do *FW* decorre não só de processos pré-concebidos e pré-determinados, mas de como que um corolário necessário da lógica de um livro que te autoriza a hiperbuscar significados, ou a ampliar possibilidades de leitura além mesmo do que o autor poderia conceber.

Nem tudo o que está no *FW* estava previsto por Joyce, e nem todas as línguas que estão no *FW* estavam previstas por Joyce: elas começam a aparecer, também, a partir do momento em que você liga a chave de leitura *FW*. Você começa a encontrar outros idiomas, até no teu português, você começa a encontrar trocadilhos multilíngues em qualquer idioma com que esteja lidando.

Num certo sentido eu acho que esse multilinguismo virá incorporado de qualquer maneira, portanto, pela natureza do próprio texto.

**VL** – Donaldo Schüler usa portunhol em alguns trechos de sua tradução do *FW*... Você tem usado portunhol em sua tradução? Pode comentar de que maneira o uso do portunhol pode contribuir com a tradução?

**CWG** – Tenho. Nada sistemático, nada como num trabalho como o teu. Tenho usado, sim. Primeiro porque é divertido. Na verdade eu falo mau espanhol em casa o tempo todo. Como falo mau francês em casa tempo todo. Tanto eu quanto a Sandra [M. Stroparo, mulher de Caetano W. Galindo] somos formados em francês, e a gente tem todo um francês abastardado, crioulizado, que a gente fala (ok, especialmente eu falo!) e que não faz nenhum sentido; e às vezes quando encontro gente francesa, eu tenho que me lembrar de novo de não falar o nosso francês estranho. Como falo inglês tosco em casa.

Eu acho sempre muito mais divertido falar desviante do que falar certo, do que falar reto, sempre mais divertido falar, entre muitas aspas, “errado” do que falar correto, e oportunhol acaba entrando nesse universo.

É como aquele poema do Gerard Manley Hopkins, *Pied Beauty*, dedicado a tudo que é manchado, colorido, vário e irregular, toda essa zona de fronteira. Toda essa zona mista de abastardamento, viralatamento, no melhor sentido possível, me é muito cara, e é um campo de que eu gosto demais. Escrever essas coisas que não são nem uma língua nem outra, que transitam dum lado pro outro.

Eu acho que elas podem ajudar demais para esse aspecto multilíngue, ecumênico, do *FW*. Me interessa, na verdade, muito mais ficar nesse campo da inatribuibilidade de idioma, (tipo “que diabo de língua é essa?”) do que buscar incluir setecentos idiomas numa mesma página, sendo que eles fiquem claramente demarcados. O próprio Joyce faz muito pouco isso no *FW*. Quase só o latim recebe esse tratamento isolado no livro. Os idiomas estrangeiros quando estão lá estão misturados nesse caldo, cuja segmentação, por assim dizer, (quem é que segmenta caldo, Caetano!?) depende muito mais da vontade do leitor.

**VL** – O texto de Joyce no *FW* é repleto de jogos de sons e sentidos, de imagens e ideias, trocadilhos em mais de

uma língua e jocosidades. Isso dificulta ou facilita a tradução?

**CWG** – Dificulta, no limite da impossibilidade, se você julgar que a única forma possível de se aceitar uma tradução é contar com que ela reproduza todos os mesmos fragmentos de sentidos e possibilidades, de trocadilhos. Aí você descobre que a única tradução válida do *FW* é o próprio *FW*: você vira o Pierre Menard [personagem de Jorge Luís Borges] do *Finnegans Wake*.

Facilita, se você considera isso tudo uma carta branca para a invenção. E na verdade, o que a gente sabe da postura do Joyce, quando ele trabalhou com grupos que traduziram fragmentos do *FW* pro francês (incluindo o próprio Beckett) e pro italiano, depõe muito a favor disso. Ele estava o tempo todo dizendo "olha que legal, isso é novo e apareceu aí, vai fundo, sintá-se em casa, nossa, que maravilha, surgiu algo novo aqui". Ele estava o tempo todo endossando essa ideia de abraçar as possibilidades que surgem do uso de uma nova língua. É muito mais, eu acho, uma questão de carta branca, de permitir-se e de permitir ao leitor, do que tentar reproduzir os elementos todos do original, ponto a ponto, porque isso é mãos-atantamente ensandecedor.

**VL** – Há quanto tempo vem traduzindo o *FW*? E quando pensa em entregar a sua tradução à editora?

**CWG** – Puxa vida. De certa forma, desde 2000, quando comecei a ler, e comecei a elaborar pequenas traduções. Mas vem sendo progressivamente mais intenso. Mas até por questão de agenda de trabalho,

especialmente pelo fato de que eu já estou há quase dois anos na vice-coordenação da pós-graduação aqui, um tempo em que eu praticamente parei de traduzir, eu ainda não senti para fazer-a-tradução do *Wake*.

O que eu fiz foram trechos, experiências. E tenho feito muito trabalho em segundo plano, como eu gosto de dizer. Tenho pensado muito a respeito disso. E é assim que esses projetos maiores tendem a funcionar comigo. Eles passam mais tempo em fogo baixo, mijotando quietinhos, do que na elaboração do texto final.

Quando eu pretendo entregar a uma editora, pffff... Eu tenho meio que uma meta (e já tive várias), em torno do ano de 23. O ano de 22 é o centenário do *Ulysses*, e vai ser de certa forma dedicado ao *Ulysses*. 23 é o ano em que eu compleyo 50, é o ano em que vou ter que entregar a minha tese de titularidade, se isso ainda for possível, na universidade, e eu pretendo fazer essas coisas todas meio juntas: escrever algo sobre o *Wake*, usar a tradução como parte dessa tese... esse tipo de coisa. Estou pensando numa publicação talvez em 24. Mas, olha, já me traí tantas vezes com essas datas que não quero me comprometer aqui.

**VL** – A tradução (a primeira ao português) de Donald Schüler foi concluída em cinco anos e publicada em cinco volumes. Como você pretende publicar a sua tradução?

**CWG** – Num volume só, o mais simples e mais barato e direto possível. Mas vai depender da editora. São coisas que não cabem só a mim. Mas a minha ideia seria

publicar sem grandes aparatos, só o texto. E aí quem sabe publicar, como no caso do *Ulysses*, um livro separado, com comentários, auxílios, o que quer que seja.

**VL** – Imagino que uma das boas possibilidades de se traduzir o *FW* é utilizar uma espécie de mix selvagem de linguas que tenha como base o português-brasileiro... Quantos modos de tradução permite-se o *FW*?

**CWG** – Sim, o mix selvagem de linguas é exatamente o que se vai fazer, e de certa forma já é uma descrição do que o Joyce fez. Especialmente se você considerar, como ele considerava, que a própria língua inglesa, historicamente, já é esse mix selvagem de linguas, esse *Magnificent Bastard*, para usar a expressão do John McWhorter.

Eu acho que no português do Brasil isso vai ser inevitável, vai ser inescapável sempre, e acho que é uma das melhores maneiras de se abordar esse projeto.

Quantas formas de se traduzir o *Finnegans Wake*?  
Inúmeras.

Se a gente voltar àquela metáfora lá de trás, vai ver que mesmo um prelúdio do *Cravo bem temperado* permite infinitas variações de execução. Mas um standard de jazz, *Misty*, digamos, prevê uma possibilidade astronômica maior de execuções, porque

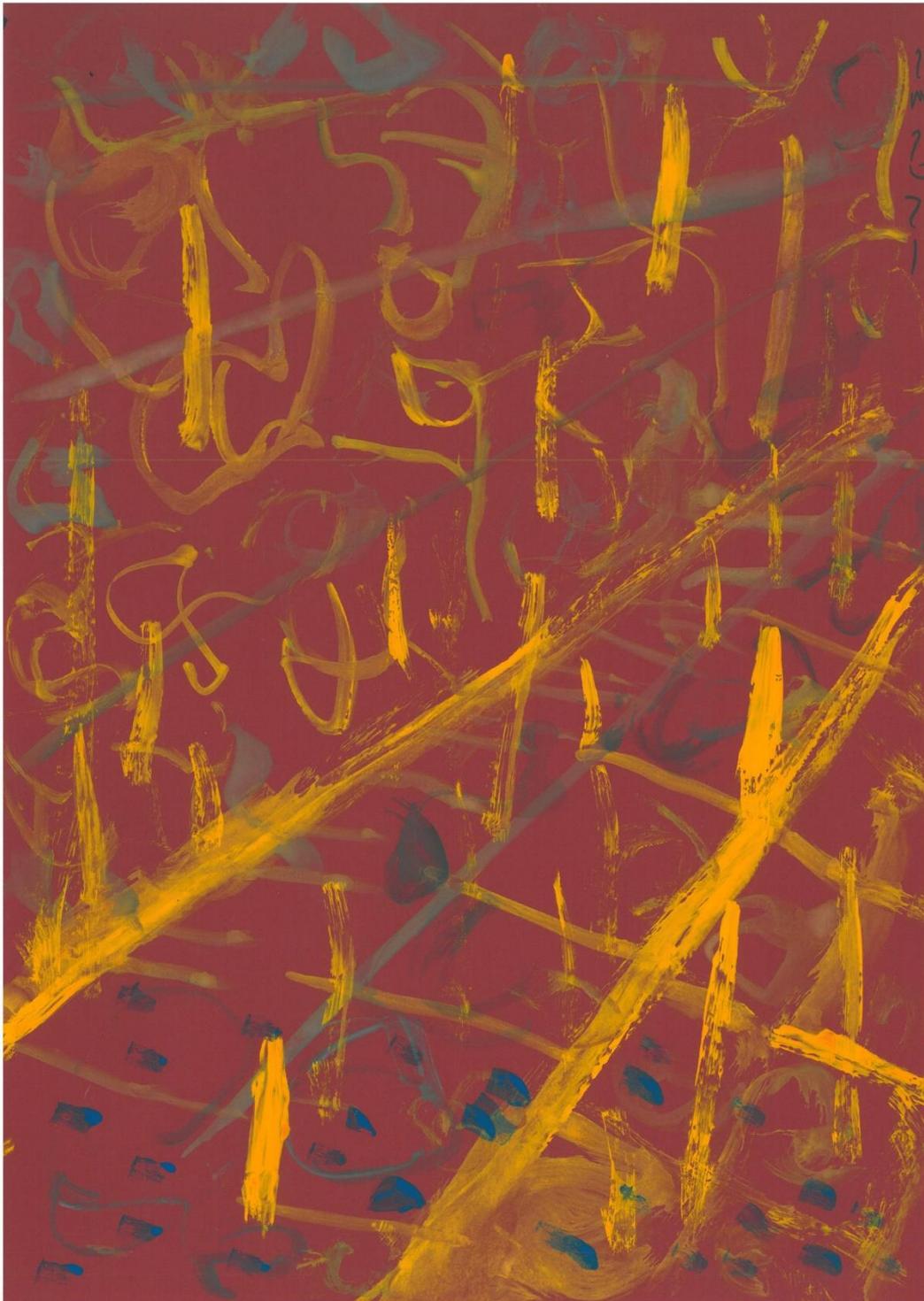
justamente ele é uma estrutura mais enxuta, ele se baseia na possibilidade da improvisação, da recriação, da plasticidade, ele é uma coisa mais indestrutível num certo sentido, porque pode ser permanentemente refeito, revirado, desconstruído, transformado em outra coisa.

Eu tenho a impressão de que o *FW*, se um dia vier a ser assimilado, será assimilado, justamente, não apesar de, mas por causa dessa impossibilidade de deglutição permanente. É uma coisa inapreensível. E o que é inapreensível é de certa forma mais fácil de manusear, porque você deixa de ter esse horizonte da compreensão, no sentido etimológico, de abarcar uma coisa, deixa de ter esse horizonte da domesticação final, da ingestão final do texto: ele passa a ser aquela coisa em torno da qual você vai rodar a vida toda, e existem muitas maneiras de rodar em torno da mesma coisa.

**TRADUÇÃO/ JOYCE POR CAETANO W. GALINDO**

## *Nuvoletta*

Fragmento de *Finnegans Wake*



[Ilustração: Sérgio Medeiros]

## James Joyce/ Caetano W. Galindo

Nuvoletta em chamisola, insixtina em ceu voal, olhava alambos lá-de-si ma em clinada sobre a balastralda ouvindo tudo o que a crianças permintia se. Ah quanto incendeu sequando Lumbroso glaubro hexpetou o séu a bem galadas ah quanto incerrou sequando Ginócchio na paultrona pi votante fez atanta patolice! Ela era só. Todas núbeas companhantes dormentavam serelepes. Amãe, Donilúnia, regaceava as mínguas palavar os degraus dados fundos do numo 28. Papei, o escandinabo, recolheito a um barcão setenteonau, ensua saga de manjaros brancomares. Nuvoletta ouvia e refletia-se, malgrauda interposto o celeste com sua constelatria, emanações, e tentava o que intentasse por fazer o Rouposo enxergala (mas era adiaptotoso pôr de mais, perpuciente) e fazer o Azulvas ouvir como tímida fosse (mais era esquismaticosicamente auricular por dê mas a respeito de se ens paradar lhatensão) mas hera danou em pingo d'água. Nem mesmo de seu farso reflecto, Nuvoluccia, eles desgnodavam os óleos, postinham intrépi fida mente e ilimi tarda curiosidade conclavadas com Heliogabola, Cômondo e Enobárbaro e sabe-sei-lá a cardeabolidade que inveniassem, segunda fumiácea de paipiros e librelas. Como seatal spirassem! Como pudessem duumparir seu rainhado! Como seela aceltasse ser vela de tães e de taes proceveres! Testou todos meneios e muitos manejos que seus quatro ventos lhensinaram. Ondeou

esfumasteliácea coma como la princesse de la Petite Bretagne e rondeou seus minhotos braços como Mrs. Cornwallis-West e sorriu sobre si como a bela da imagem da pose da filha da reina do Emperour dell'Irelande e suspirou sotto si como fora nascida por ex-posar-se com Tristis Tristior Tristissimus. Mas, doce madoninna, bem podia ter dado com ajornalada lá na Flórida. Pois Rouposo, accanita doudmático, não viu graças e o Azulvas, patrólico dúbionense, fincou dorgalhosamente aliado,

– Poissei, sussurrou elantão. Homessão.

[...]

E Nuvoletta refletiu pela última vez em sua longa vita breve e compôs suas miríades derivas depensares nu massó. Densengazou-se de seus compromissos. Escaliu a balastralda; soltou seu núveo uivo de neném: Nuée! Nuée! A chamisola triscou. Ela não era mais. E no rio que for um fio (pois milágrimas de anos sescolaram sobre ela e sespassaram soberella que roliça já se enriça se lança e se dança e tem por nome enlameado Missisliffi) caiu uma lágrima, síngula lágrima, líndala lágrima acima de lodas (isso para os fãs de fabulíricas cryloveanas que 'apreciam' o tipo de coisa fofinha-fofinha horsdenária que se em contra for tu e tamente) pois era hum ana bissexta. Mas o rio sobrelassaltava num jajá, jalapando como riachado o coração: Ai, ai, ai!

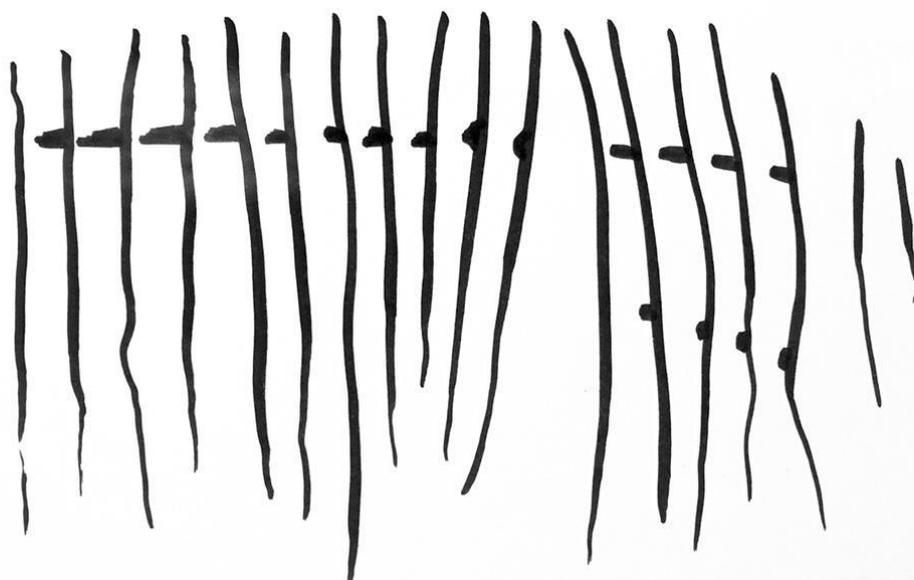
Oh uê oh uê! Sô bobiça que me escorro mas num tem  
como restei!

Sem palmas, please! Abast!

**ENSAIO E TRADUÇÃO/ PEDRO GRANADOS** (castelhano/português)

## A recepção de *Trilce* no Brasil e os limites da megantropofagia

Vallejo foi quase imediatamente canibalizado no Brasil, principalmente pela influência de Haroldo de Campos



[Ilustrações: Douglas Diegues]

### **Pedro Granados**

Como su lema lo indica, y en tanto “línea de investigación”, todo aquí es tentativo, en vistas a profundizarse y susceptible de debatirse hasta, acaso, desconfigurarse por completo y pasar a constituir otra propuesta, claro, con distintas hipótesis.

Una cosa fundamental que en los últimos tiempos se ha ido filtrando, en torno a la recepción de la poesía de César Vallejo, es la de parecernos hoy más arbitraria e incluso divertida respecto a aquélla anterior o tradicional; cuando lo de divertida le queda corto.

Vallejo es un poeta henchido y su poesía no es menos gozosa. Recordemos, aunque ya tengan sus años, y en un ápice dejen de ser ciertos, los sucesivos intentos de rescatar el humor vallejiano; al Vallejo burlón (al modo como, verbigracia, se pinchaban de modo mutuo Góngora y Quevedo). Si antes el público leía y escindía, entre un Vallejo políticamente comprometido o consumido por el dolor de otro que era, sobre todo, magnífica pirotecnia del lenguaje (pensemos sobre todo en *Trilce*).

Hoy pareciera se ha devaluado el político y plañidero, un tanto menos el pirotécnico verbal, para dar paso a la recepción de un Vallejo más casual – arbitrario, nihilista, lúdico, etc. – y montado en plataformas o formatos que no se restringen al de la literatura o el ensayo.

Diría incluso que en la percepción internacional entre la “gente relativamente joven y culta” predomina esta última postura estético-ideológica. Aunque, por lo general, no siempre, quede la impresión de no divertirse nadie y, más bien, se marque aún más una mueca de mayor desencanto. Pareciera que cierto consistente ideal actual (anterior o que no coincide necesariamente con los efectos de la generalizada pandemia del Covid 19), al menos entre los nuevos poetas hispanoamericanos, estriba en impostar cierta “alma argentina”; según Anahí Mallo<sup>1</sup>:

*Al leer la poesía argentina reciente uno queda, en cierto sentido, devastado, porque los textos de la poesía argentina contemporánea son inteligentes y a la vez indigentes (dan cuenta de una mirada que comprende y entiende y no organiza porque no hay nada que organizar, sino sólo dar cuenta de un derrumbe que no es un apocalipsis propiamente dicho; hablan de un final que ha estado aquí desde el inicio mismo, sólo que ahora se acelera por la inacción del que no le encuentra sentido a nada)*

Utopía/distopía, sin embargo, un tanto menor en la recepción caribeña – o al menos dominicana<sup>2</sup> – de la poesía de César Vallejo que les ha permitido liberarse allí, poco a poco, del monopolio de los civiles versos de Pablo Neruda: tozudo hipotexto en la poesía hispanoamericana; aunque paralelo o contemporáneo en el tiempo al de César Vallejo, anterior a la actual importancia estético-geopolítica de *Trilce*. Y mucho menor todavía en el caso de la recepción brasileña donde juntos, poetas y críticos, han tendido a leer la poesía del peruano, y en particular el poemario de 1922, como un performance o evento –con amplia participación del cuerpo – y no primordialmente como documento ideológico o manual sentimental. Es decir, la escritura vallejana ha sido casi inmediatamente canibalizada en el Brasil. Sobre todo desde Haroldo de Campos y su propuesta de entender la traducción en tanto *tradição-transcriação-transculturação*; hasta llegar a Amálio Pinheiro – discípulo de Haroldo – que también conecta con aquello<sup>3</sup>, aunque lo profundiza y ve más en detalle; entre esto, la vinculación entre César Vallejo y Oswald de Andrade:

*Exercício de uma nova física existencial, constatada a exaustão caduca dos paradigmas, muito embora permanentes,*

*occidentalizantes de se organizar o mundo. Contra a herança retórico-messiânica peninsular, que castrara, a partir da Reconquista, a vertente hispano-afro-árabe (Pinheiro, 1993)<sup>4</sup>*

Haroldo de Campos, el que se impusiera, con la ayuda del peruano Julio Ortega, traducir lo más “difícil” de *Trilce*:

*– He decidido – me dijo – que traduzcamos juntos al portugués unos poemas de Vallejo del libro más difícil de la lengua española, Trilce, pero sólo los imposibles de traducir, aquellos que nadie haya descifrado y resulten enigmas sin glosa creíble.*

*– Pero Haroldo – me defendí –, si no se entienden en español serán sólo parodias en portugués.*

*– No lo creas – replicó él – [...] ¡El canibalismo de los poetas del modernismo brasileño es una modesta cena comparado con la bomba de tiempo verbal de nuestro proyecto revolucionario!<sup>5</sup>*

Sin embargo, subsecuente testimonio de Julio Ortega, en tanto co-traductor, que para efectos de lo que intentamos plantear aquí resulta retador: “[Respecto a *Trilce* XXIX] el poema es, en español, más hermético y severo, más ceñido y concentrado; en la versión portuguesa resuena más vocálico y aliterativo, quizá más fluido que hierático”. Es decir, la noción (es) de las Humanidades en la cual milita el oceánico erudito Haroldo de Campos – libros o canon, multicultural o “barroca” e, incluso, libertaria en tanto llamarnos la atención sobre la naturaleza constructiva o narrativa de las mismas<sup>6</sup> –, antropocéntricas a fin de cuentas, encuentra aquí sus propios límites. Aquello de “hierático” observado por Ortega, una vez trasvasados aquellos poemas de *Trilce* al portugués, constituye un guiño muy significativo. Nos invita a no idolatrar o confinar en demasía nuestra lectura en el lenguaje – por más creativa que

resulte la “tradição-transcriação-transculturação” correspondiente – y abordar el asunto de otro modo; o, más bien, agregar a aquellas tres nociones de las humanidades una adicional. Aunque no a manera de la suma de un elemento más, entre otros, sino de la impronta de uno catalizador y que active un salto cualitativo, un “giro ontológico”. Y junto a permitirnos superar el narcisismo y el nihilismo a través del “perspectivismo”<sup>7</sup>, facilitar nuestro reencuentro con lo colectivo y con el mito, el cual: “no es nunca de su lengua, es una perspectiva sobre otra lengua” (Claude Lévi-Strauss). Noción de las Humanidades a la que, siguiendo a Eduardo Viveiros de Castro, nos animamos a denominar multinaturalista o post-antropocéntrica.

En suma, convidamos con esta línea de investigación a tomar en cuenta algo que, en principio, pareciera contradecir el carácter vanguardista, aleatorio o fragmentario de aquel poemario vallejiano. Existiría en la poesía de Vallejo, y ni hablar para su más concentrada y lograda versión que es *Trilce*, y a tono con la red oximorónica constante y predominante en todo el libro – y a varios niveles: prosódico, léxico, sintáctico, estructural – una lectura correcta; obligatoria pero no reductiva; y no menos reivindicativa. Aunque, respecto a esto último, no “sólo” en tanto real politik o el binomio utopía/distopía ni circunscrito geográficamente a América Latina. Vallejo que, estando en Europa, percibió su entorno como si no fuera él el migrante o el provinciano y sí, más bien, a tono con su vocación intergaláctica, un ciudadano del universo. Tal como nos lo ilustra Guido Podestá: “El objetivo de Vallejo [en Europa] es, más bien [de modo semejante a Brassai (Gyula Halász) y André Kertész], hacer folklore de lo moderno [...] En los tres prima la concepción de que el arte tiene – como lo pensaba Baudelaire – dos mitades. La modernidad era tan sólo una de esas mitades. La otra mitad era aquello que era 'eterno e inmutable'” (*Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*). Ergo, en percatarnos de lo que es “eterno e inmutable” en *Trilce*, y en ensayar

una específica teoría y metodología de acceso a ello, consistiría el presente estudio.

Pero esto último sucede durante la estadía del “Cholo” en Europa (1923-1936), mientras *Trilce* es del año 1922 y fue escrito básicamente en Lima entre 1918 y 1922. César Vallejo, aquel provinciano de los “Cráneos de bronce” (título original de *Trilce*) y encandilado con el jirón de La Unión de la capital del Perú, escribió su poemario desde el Palais Concert (donde convergía, junto con Abraham Valdelomar, la intelectualidad peruana de la época). Es decir, en tanto amerindio originario de la serranía de Santiago de Chuco y un mundo alternativo al de la discriminadora costa, al dividido occidente y al de las apariencias del mundo tomadas como ciertas, desde aquel célebre café-cine-bar (construido por Gustave Eiffel) Vallejo sintió y pensó su patria y el universo. París constituiría, luego, básicamente un Palais Concert más grande.

## Notas

- 1) “Algunas visones del vacío y la nada en la poesía argentina contemporánea”, Revista Laboratorio, 2017. <http://revistalaboratorio.udp.cl/wp-content/uploads/2017/08/Anah%C3%AD-Mallol.pdf>
- 2) Pedro Granados, Poesía dominicana del s.XXI: "leer poesía era (es) leer a Vallejo". [https://www.researchgate.net/publication/349546086\\_Poesia\\_dominicana\\_del\\_sXXI\\_leer\\_poesia\\_era\\_es\\_leer\\_a\\_Vallejo](https://www.researchgate.net/publication/349546086_Poesia_dominicana_del_sXXI_leer_poesia_era_es_leer_a_Vallejo)
- 3) “De modo análogo a Vallejo, Oswald, conforme elucida Haroldo de Campos, atua “em plena operação metonímica, selecionando elementos fornecidos pela realidade exterior e transformando-os em dígitos, para depois recombina-los livremente e hierarquiza-los numa nova ordem, ditada pelos critérios de sua sensibilidade criativa” (CAMPOS, Haroldo de. “Estilística Miramarina”, em Metalinguagem, p. 91) (Pinheiro 201).
- 4) “Oswald e Vallejo. Os dois alimentam-se vorazmente de signos próprios e alheios. Opunham à fácil inteligência da lógica herdada os golpes sincrônicos e sintéticos. Frases do Manifesto Antropofágico, tais como “Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropofágico”. Ob. cit., p. 15)8, cabem dentro do esforço vallejianos de recuperação das camadas dérmico-sensitivas do continente, de canalizar as energias conforme a nossa espécie sensível, em estado de linguagem subterrânea e latente” (Pinheiro 197).

Vallejo/Oswald: Trilce

antropofágico”:<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/199543/11.%20Am%C3%A1lio%20Pinheiro%20%20VallejoOswaldTrilce%20antropof%C3%A1gic%20o.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

5) Julio Ortega, La comedia literaria: Memoria global de la literatura latinoamericana.

[https://books.google.com.pe/books?id=PaHNDwAAQBAJ&pg=PT369&lpg=PT369&dq=haroldo+de+campos+y+Trilce&source=bl&ots=6gvns8mVdn&sig=ACfU3U1fDkMKVIXawswoB2NtV\\_BWZvGyvA&hl=es419&sa=X&ved=2ahUKewjD7evRtY\\_wAhWLppUCHUyEAG4Q6AEwEXoECBUQAw#v=onepage&q=haroldo%20de%20campos%20y%20Trilce&f=false](https://books.google.com.pe/books?id=PaHNDwAAQBAJ&pg=PT369&lpg=PT369&dq=haroldo+de+campos+y+Trilce&source=bl&ots=6gvns8mVdn&sig=ACfU3U1fDkMKVIXawswoB2NtV_BWZvGyvA&hl=es419&sa=X&ved=2ahUKewjD7evRtY_wAhWLppUCHUyEAG4Q6AEwEXoECBUQAw#v=onepage&q=haroldo%20de%20campos%20y%20Trilce&f=false)

6) Pedro Granados. “Humanidades”. Uwa’Kürü – Dicionário analítico – volume 5 / organização: Gerson Rodrigues de Albuquerque, Agenor Sarraf Pacheco. – Rio Branco: Nepan Editora; Eufac, 2020. 115-117.

7) “Contrary to the Western idea that there are many cultures but only one nature, in Yanomami ontology [como en la poesia de César Vallejo] there are many natures but only one culture”. Eduardo Viveiros de Castro, “Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies,” *Common Knowledge* 10.3 (Fall 2004): 463–84.

## [Tradução para o português – Douglas Diegues]

Como indica seu lema, e como "linha de pesquisa", tudo aqui é provisório, com intenção de aprofundamento, mas passível de debate até, talvez, que se desconfigure completamente e passe a constituir-se em outra proposta, claro, com hipóteses diferentes.

Algo fundamental nos últimos tempos filtrou-se em torno da recepção da poesia de César Vallejo: hoje parecemos mais arbitrários e até mais divertidos do que anteriormente.

Vallejo é um poeta de pleno direito e sua poesia não é menos alegre. Lembremo-nos, embora já sejam velhas e no ápice deixem de ser verdade, as sucessivas tentativas de resgatar o humor de Vallejo; o Vallejo zombeteiro (como, por exemplo, Góngora e Quevedo, que se provocavam mutuamente). Antes o público lia e se dividia entre um Vallejo politicamente comprometido ou consumido pela dor de outro

que era, antes de tudo, magnífica pirotecnia da linguagem (pensemos especialmente em Trilce). Hoje parece que o político e o queixoso foram desvalorizados, um pouco menos a pirotecnia verbal, para dar lugar à recepção de um Vallejo mais casual – arbitrário, niilista, lúdico etc. – e montado em plataformas ou formatos que não se restringem a literatura ou ensaio.

Eu diria mesmo que na percepção internacional entre “pessoas relativamente jovens e educadas” esta última posição estético-ideológica predomina. Embora, em geral, nem sempre, fica a impressão de que ninguém está se divertindo e, ao contrário, uma careta de desencanto fica ainda mais marcada. Parece que um certo ideal atual consistente (anterior ou que não coincide necessariamente com os efeitos da pandemia generalizada de Covid 19), pelo menos entre os novos poetas hispano-americanos, está em impor uma certa “alma argentina”. De acordo com Anahí Mallol:

*Ao ler a poesia argentina recente, fica-se, em certo sentido, arrasado, porque os textos da poesia argentina contemporânea são inteligentes e ao mesmo tempo destituídos (dão conta de um olhar que entende e entende e não se organiza porque não há nada para organizar, mas apenas para dar conta de um colapso que não é um apocalipse propriamente dito; falam de um fim que está aqui desde o início, só agora é acelerado pela inação daquele que não dá sentido a nada).*

Utopia/distopia, no entanto, um pouco menos na recepção do Caribe – ou ao menos o dominicano – da poesia de César Vallejo que lhes permitiu se libertar, aos poucos, do monopólio dos versos civis de Pablo Neruda: teimoso hipotexto na poesia latino-americana;

embora paralelo ou contemporâneo no tempo ao de César Vallejo, anterior à atual importância estético-geopolítica de *Trilce*.

E muito menos no caso da recepção brasileira onde, juntos, poetas e críticos, tenderam a ler a poesia do peruano, e em particular a coletânea de poemas de 1922, como performance ou evento – com ampla participação do corpo – e não principalmente como um documento ideológico ou manual sentimental.

Em outras palavras, a escrita de Vallejo foi quase imediatamente canibalizada no Brasil. Principalmente em razão de Haroldo de Campos e de sua proposta de entender a tradução como tradição-transcrição-transculturação; até chegar a Amálio Pinheiro – discípulo de Haroldo – que também se conecta a isso, embora se aprofunde e observe mais detalhadamente, como a ligação entre César Vallejo e Oswald de Andrade:

Exercendo uma nova física existencial, verificada enfim, expiram dois paradigmas, muitos deles permanentes, ocidentalizantes ao organizar o mundo. Contra uma tendência peninsular retórico-messiânica, que castrou, desde a Reconquista, uma vertente hispano-afro-árabe. (Pinheiro, 1993)

Haroldo de Campos, aquele que se impôs, com a ajuda do peruano Julio Ortega, a traduzir o mais “difícil” de *Trilce*:

– *Decidi, disse-me ele, que traduziremos juntos alguns dos poemas de Vallejo do livro mais difícil da língua espanhola, Trilce, para o português, mas apenas aqueles que não podem ser traduzidos, aqueles que ninguém decifrou e se tornou enigmas sem brilho crível.*

- *Mas Haroldo, defendi-me, se não forem entendidos em espanhol, serão apenas paródias em português.*
- *Não acredite, respondeu ele, [...] O canibalismo dos poetas do modernismo brasileiro é um jantar modesto se comparado à bomba-relógio verbal de nosso projeto revolucionário!*

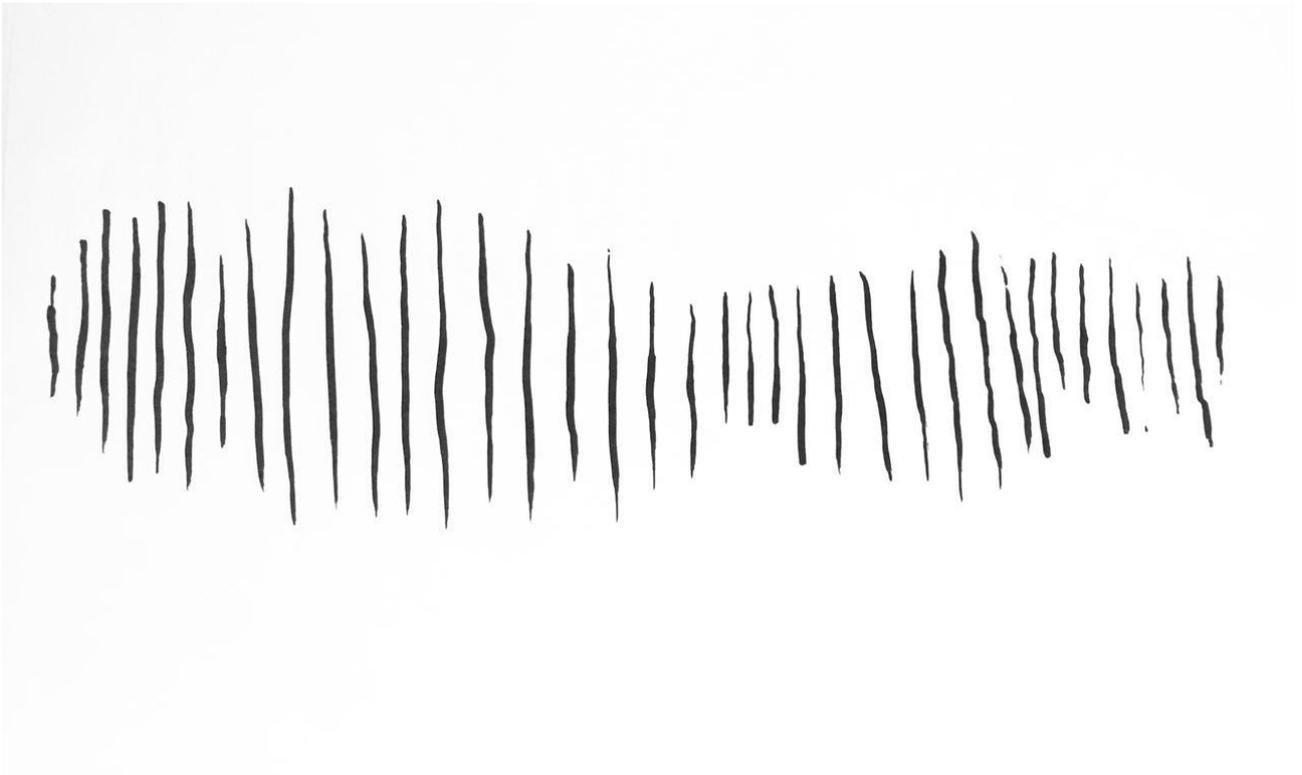
No entanto, o testemunho posterior de Julio Ortega, como co-tradutor, que para os fins do que estamos tentando propor aqui é desafiador: “[A respeito de *Trilce* XXIX] o poema é, em espanhol, mais hermético e severo, mais contido e concentrado; na versão portuguesa, ressoa mais vocal e aliterativa, talvez mais fluida do que hierática”. Ou seja, a(s) noção (ões) de humanidades em que milita o estudioso oceânico Haroldo de Campos – livros ou cânones, multiculturais ou “barrocos” e até libertários, desde que nos chame a atenção para o caráter construtivo ou narrativo do eles próprios – antropocêntricos afinal, encontram seus próprios limites aqui. Aquele “hierático” observado por Ortega, uma vez transferidos para o português aqueles poemas de *Trilce*, constitui uma piscadela muito significativa. Convida-nos a não idolatrar ou limitar abertamente a nossa leitura à linguagem – por mais criativa que seja a “tradição-transcriação-transculturação” correspondente – e abordar o assunto de maneira diferente; ou, antes, para adicionar a essas três noções de humanidades uma adicional. Embora não como a soma de mais um elemento, entre outros, mas como a marca de um catalisador que ativa um salto qualitativo, uma “virada ontológica”. E ao mesmo tempo que nos permite superar o narcisismo e o niilismo através do “perspectivismo”, facilita o nosso reencontro com o coletivo e com o mito, que: “nunca é de sua linguagem, é uma perspectiva de outra linguagem” (Claude Lévi- Strauss). Noção de humanidades que, seguindo Eduardo Viveiros de Castro, ousamos chamar de multinaturalista ou pós-antropocêntrica.

Em suma, convidamos com esta linha de pesquisa a levar em conta algo que, a princípio, parece contradizer o caráter vanguardista, aleatório ou fragmentário daquela coleção de poemas de Vallejo. Existiria na poesia de Vallejo, para não falar de sua versão mais concentrada e realizada que é *Trilce*, já em consonância com a rede oximorônica constante e predominante ao longo do livro – e em vários níveis: prosódico, lexical, sintático, estrutural – uma leitura correta; obrigatória, mas não redutora; e não menos vingativa. Embora, no que diz respeito a este último, não "apenas" como um verdadeiro *politik* ou o binômio utopia/distopia ou circunscrito geograficamente à América Latina.

Vallejo que, estando na Europa, percebia o seu ambiente como se não fosse o migrante ou o provinciano e, antes, em sintonia com a sua vocação intergaláctica, um cidadão do universo. Como ilustra Guido Podestá: "O objetivo de Vallejo [na Europa] é, mais [à semelhança de Brassai (Gyula Halász) e André Kertész], fazer folclore do moderno [...] que a arte tem – como pensava Baudelaire – duas metades. A modernidade foi apenas uma dessas metades. A outra metade era aquela que era 'eterna e imutável'" (*De Lutecia. Anacronismo e modernidade nos escritos teatrais de César Vallejo*). Portanto, ao perceber o que é "eterno e imutável" em *Trilce*, e ao testar uma teoria e metodologia específicas para acessá-la, consistiria o estudo.

Mas este último acontece durante a estada do "Cholo" na Europa (1923-1936), enquanto *Trilce* é de 1922 – e foi escrito basicamente em Lima entre 1918 e 1922. César Vallejo, aquele provinciano das "Caveiras de Bronze" (título original de *Trilce*) e deslumbrado com o fragmento de *La Unión* na capital peruana, escreveu seus poemas a partir do Palais Concert (para onde convergiu, junto com Abraham Valdelomar, a intelectualidade peruana da época). Ou seja, como um ameríndio oriundo da serra de Santiago de Chuco e um mundo alternativo ao do litoral discriminador, do Oeste dividido e das

aparências do mundo tidas como verdadeiras, daquele famoso café-cinema-bar (construção de Gustave Eiffel), Vallejo sentiu e pensou na sua pátria e no universo. Paris constituiria então basicamente um Palais Concert maior.



## **PERFIL/ EDNEY CIELICI DIAS/ PAULO LEITE E A POÉTICA DO ASSARÉ**

# 4 décadas de uma poética do sertão: o Assaré nas lentes de Paulo Leite

Projeto de décadas ainda não encontrou materialidade em livro,  
mas está suspenso no ar para quem quiser ver



[Fotos: Paulo Leite]

## **Edney Cielici Dias**

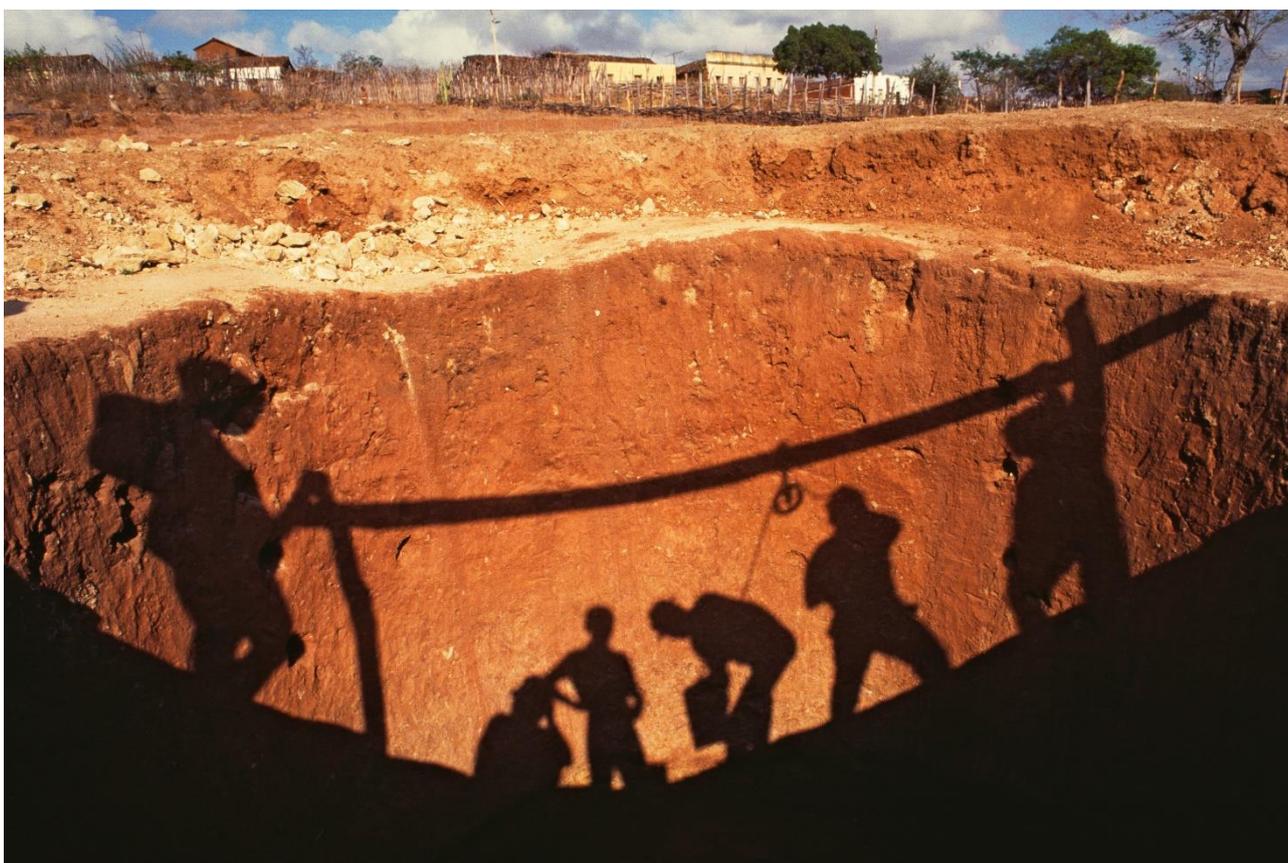
“Paulo Leite, meu amigo  
eu louvo, prezo e bendigo  
[...]  
Peço à Mãe soberana

sempre a data repetida  
para mais prazer nos dar  
Paulo Leite, eu vou dizer  
só basta você morrer  
quando o mundo se acabar  
[...]"

Em maio de 1984, Patativa do Assaré enviava em fita cassete o poema acima pelo aniversário de um amigo, o fotógrafo Paulo Leite. A relação entre os dois começara em 1981, quando Paulo, então fotojornalista do *Estadão* e do *Jornal da Tarde*, havia registrado o bardo sertanejo em visita a São Paulo. Ao longo das décadas, Paulo dedicaria viagens ao interior nordestino para documentar o poeta e sua terra. A mais recente dessas incursões ocorreu um pouco antes da pandemia, 17 anos após a morte de Patativa.

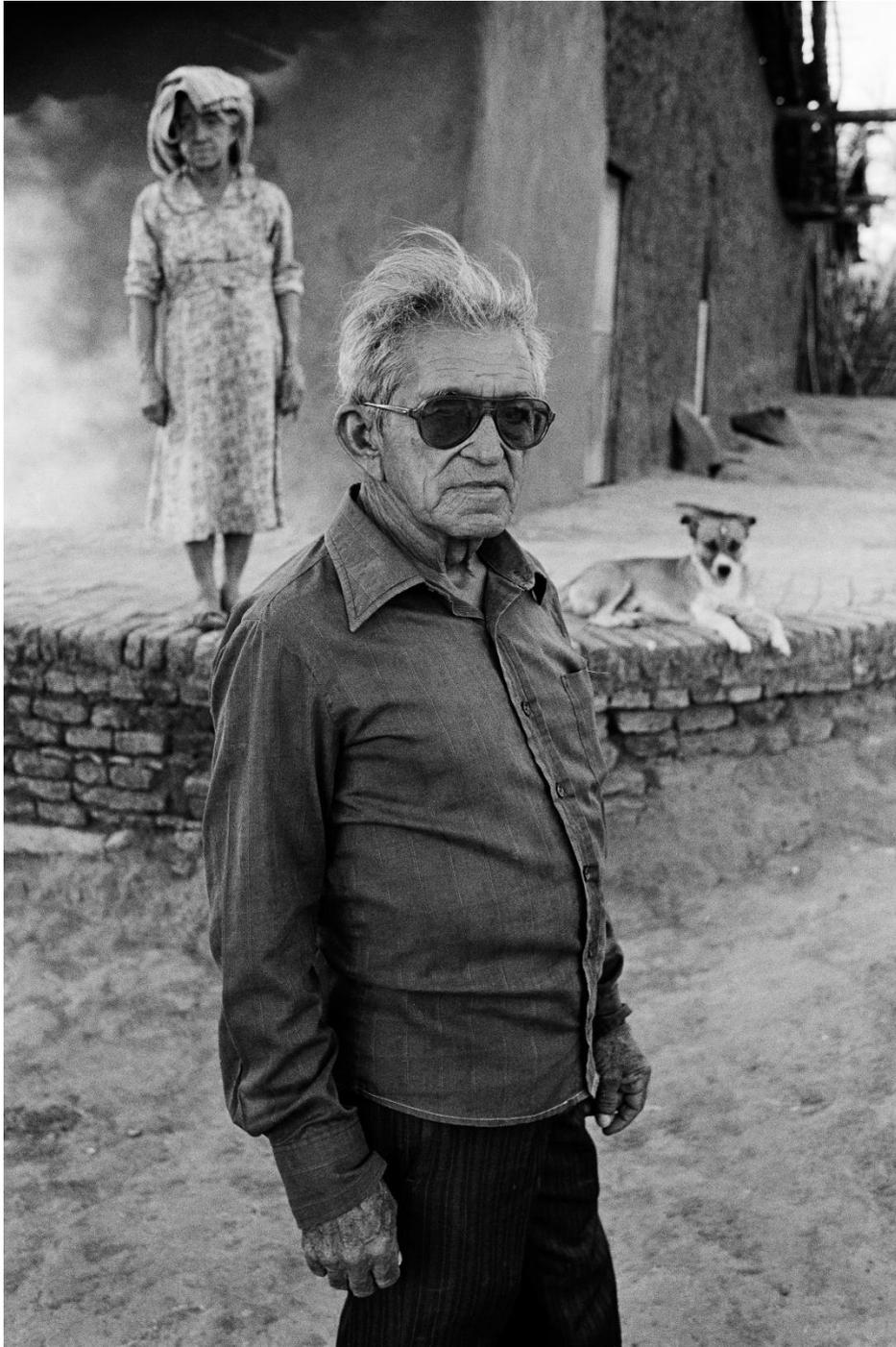
Numa espécie de retorno antes do fim do mundo, o carioca Paulo Leite mais uma vez adentrou o sertão. Uma jornada de cinco dias de carro, partindo de São Paulo, de forma a enveredar as profundezas do sem-fim a partir do interior de Minas Gerais, como ele mais gosta. Bem do jeito de Paulo, foi uma travessia sem pressa, com paradas para rever amigos ao longo do caminho. E sobretudo para rever o sertão como se fosse pela primeira vez.

Qual o foco dessas viagens? O poeta? A paisagem? Os sertanejos? A amizade? O nirvana possível numa terra inóspita? Difícil diferenciar, pois o olhar de Paulo vagueia em todos esses registros, formando a visão única de um sertão particular. São fortes contrastes. “Na seca, vi gente comendo rapadura como se fosse caviar. Vem à cabeça a canção dos romeiros, a ladainha dos flagelados. O sertão, no entanto, sempre se abre diante da vista em sua beleza, em diversos sertões”, lembra Paulo.



A primeira dessas viagens, a de um fotógrafo em busca de sua marca autoral, ocorreu em 1983. De ônibus, foi do Rio até Agrestina (PE), em companhia do fotógrafo Ed Viggiani. De lá, acompanharam a romaria de Padre Cícero em percurso de 20 horas em boleia de caminhão rumo a Juazeiro do Norte

(CE). Depois, Paulo correu o sertão de ônibus em direção do Assaré, no mesmo Ceará.



Nessa primeira passagem pela terra de Patativa, estreitou-se a amizade com o poeta (foto acima), num reencontro em meio a uma forte seca e à falta de energia elétrica. As agruras

acentuaram o brilho das estrelas numa noite de conversa em frente da casa de Patativa. Estabeleceu-se então um encantamento repetidamente revisitado. Assim foram diversas viagens, preferencialmente de carro, pegando a paisagem sertaneja desde baixo no mapa, cortando-a até a Serra de Santana.

No volante do automóvel, Paulo segue incansável, pois ama guiar ao som de boa música. Ele começou a fotografar e a estudar fotografia aos 12 anos. Ao longo do tempo, formou uma notável biblioteca sobre o tema. O primeiro item foi a *Enciclopédia Life de Fotografia*, coleção de 17 volumes, presenteada pelo pai ainda nos anos 1970. Cerca de mil volumes da biblioteca de Paulo se encontram hoje no Instituto Moreira Salles, em São Paulo.

Assim ele se formou como artesão e estudioso da fotografia, intransigente e obsessivo. Consolidou a carreira autoral, com presença em diversas mostras e catálogos, retratando diversos temas. O seu arquivo de imagens da poética do sertão foi formado no intervalo de seu trabalho como fotógrafo em veículos como as revistas *IstoÉ*, *Goodyear* e tantas outras publicações especializadas.

No percurso da poética do sertão, somaram-se muitas amizades, de tal sorte que não se distinguem os laços afetivos dos registros artísticos. Assim é com a família de Patativa, assim é com o sociólogo Cláudio Henrique Sales Andrade. Ambos se conheceram no Assaré em 1983, onde

Cláudio, natural de Fortaleza, fora trabalhar na agência do Banco do Brasil.

Estabeleceram rapidamente amizade e percorreram o sertão na velha Brasília de Cláudio. Este se empenhou em criar um centro cultural que levava o nome do poeta do Assaré. A iniciativa teve vida curta, mas a partir dela se estabeleceu na cidade o festejo anual de nascimento de Patativa, no dia 5 de março. “O Paulo foi uma espécie de detonador dessa efervescência cultural. Eu mesmo era da capital, não conhecia o Assaré. Com as amizades de Paulo e Patativa pude tocar o projeto do centro cultural adiante”.

Posteriormente, Cláudio se mudou para São Paulo, onde fez mestrado e doutorado na USP, com sua pesquisa sobre a poética de Patativa. Até antes da pandemia, muito longe do sertão, Cláudio e Paulo se encontravam regularmente aos sábados para tomar café em uma certa padaria de Perdizes.

Cláudio não consegue sintetizar Antônio Gonçalves da Silva (1909-2002), o Patativa, em palavras isoladas. Carismático? Aglutinador? Cativante? Não, os termos são imperfeitos. “Ele era uma espécie de ímã. Atraía as pessoas, que gostavam de estar perto dele, conversar, de ouvir seus poemas. Ele sempre entremeava a conversa com suas recitações, com sua poesia oral que guardava de memória.” A aproximação era tão forte que as pessoas queriam que Patativa fosse padrinho de seus filhos – o que ocorreu com Cláudio.

O projeto *Patativa do Assaré – Luzes de um Poeta Sertanejo – Cenas Nordestinas* permanece suspenso no ar. Não houve Lei Rouanet que, dentro dos padrões do artista, o socorresse na tarefa de consolidar o trabalho. O trabalho veio parcialmente à luz em mostras de Paulo, mas algo pequeno, que não mereceu ao menos uma publicação consolidada.

A mais recente viagem do fotógrafo ao sertão trouxe mais imagens, mas talvez elas fossem desnecessárias. O importante era encontrar pessoas: a família de Patativa, velhos conhecidos, ficar uns dias na antiga pensão em que ele se sente em casa. A viagem era, sobretudo, para renovar afetos, a base do trabalho.

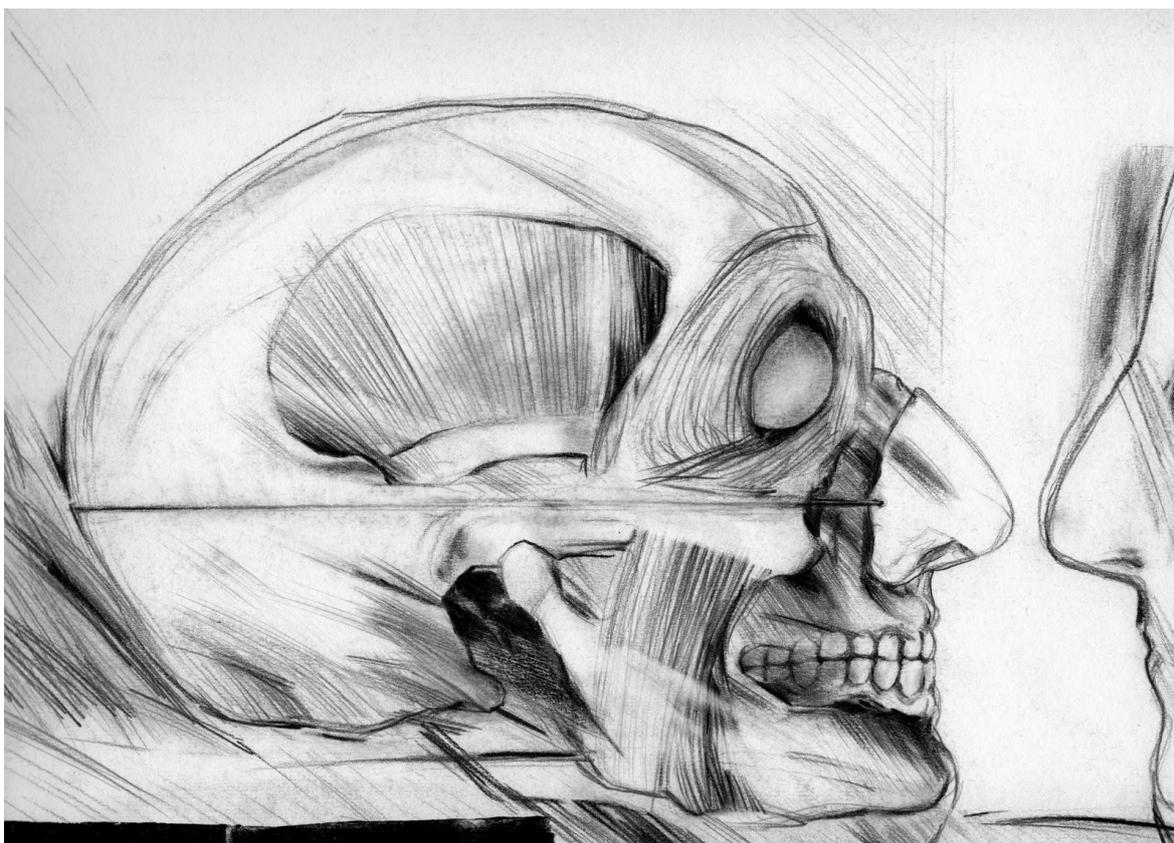
A aridez do sertão cobre um projeto profundo, uma promessa de um dia vir a público. “É um trabalho de laços, de amizades. Estas são mais importantes do que qualquer livro”, diz o autor, sem se desanimar com as inclemências da cultura. Elas, afinal, aparecem antecipadas no poema natalício que Patativa dedicou a ele:

“Não tenho prata nem ouro  
nem um sublime tesouro  
para ofertar ao amigo  
mas tudo na vida passa  
qualquer tesouro fracassa  
e os versos ficam contigo”

**ENSAIO/ EZEQUIEL ZAIDENWERG** (castelhano)

## Pós-Covid 19, uma fonética do gosto

Autor argentino foi vítima da doença, perdeu o olfato e nos apresenta reflexões de sua experiência gustativa-poética



[Ilustração: Julio Gonzalez (Jota Marini)]

**Ezequiel Zaidenwerg**

*a Mara Glozman*

Una experiencia adánica: he ahí un lugar común de la poesía del que antes me burlaba. Según este cliché, a un poema le toca imaginar de nuevo la relación del mundo con las formas que hasta entonces había para nombrarlo. En cuanto a mí, no estoy seguro de por qué me reía: no subestimo ni les temo a

los clichés. De hecho, me divierte tensarlos para ver si revientan o resisten. Tampoco me acompleja definir la poesía en términos utópicos. Me parece, más bien, que desconfío de ese muchacho Adán y su mitología. Prefiero la variante escatológica que se inventó el poeta católico argentino Héctor Viel Temperley y que cabe en un solo endecasílabo: soy un Adán del fin, no del principio.

Lo que suele ocurrir con los clichés es que invocan a otros tropos: la mente colectiva de la lengua es una telaraña de metáforas que empiezan a adherirse y a cuajar por consenso o cansancio. En venganza por mis burlas, me quedé a medio camino entre la justicia poética y la ironía trágica: si bien me dio Covid – una experiencia educativa de la que sería tan estúpido ufanarse como no permitirse la oportunidad de extraer algún provecho–, no tuve fiebre ni complicaciones respiratorias que pusieran en riesgo mi vida. Además de la congestión, los dolores en las extremidades y un agotamiento difícil de imaginar –que aún no se decide a soltarme del todo–, el más desconcertante de esos síntomas le ha ganado notoriedad a la palabra que lo designa y que es casi anagrama de ominosa. Me refiero a la anosmia, la pérdida del gusto y del olfato, de la que me di cuenta al percibir que estaba masticando una crayola – cuando lo quetenía en la boca era, en cambio, un sabroso chocolate.

No hace falta decir cuánta alegría se deja de gozar con dos sentidos menos. Acerca del olfato, tal vez la vía de acceso más infravalorada que hay del cerebro al mundo y viceversa,

solo diré que la concupiscencia de la carne es menos deliciosa en medio de una huelga del hocico. El gusto, por su parte, va de suyo: tengo un único amigo – Carlos Manuel, egregio conspirador cubano – que se jacta de ser ajeno a la comida, aunque hace unas semanas vino a cenar a casa y pidió que le hiciera una segunda fuente de papas con merkén, romero y za'atar. Pero eso fue antes de enfermarme.

Cocinar con Covid es repetir a ciegas, de memoria, una coreografía; un ejercicio trabajosamente poético, como ponerse guantes en la lengua.

Sin embargo, observé que, entumecida la facultad de percibir sabores, queda de manifiesto en qué medida el gusto es también tacto. Ahora sé que la lengua es un gran dedo, hipersensible a las distintas consistências y temperaturas; que una parte importante del “sabor” es, en verdad, textura. Y memoria afectiva.

Otro recordatorio que me dejó la anosmia es la importancia del estructuralismo en mi educación sentimental – y sensorial, por ende –. Consistencias aparte, lo único que podía percibir con la lengua eran rasgos genéricos: amargo, dulce, ácido, salado. Mi forma de lidiar con la pérdida fue intentar reproducir el placer del paladeo pero con palabras, cuya alegría – el peso y el sabor, su fuego y sus contrastes – espero no perder mientras respire. Lo cual es mi manera un

tanto alambicada de decir: no podía perderme la lucrativa ocasión de ser un poeta con Covid.

En consecuencia, yo también compuse mis versitos sobre el virus para un libro se llamará *Rimas*. Lo curioso es que el libro, cuyo título es estricta y engañosamente literal, ya me había empujado a investigar sensaciones gustativas poco exploradas, que a la vez me llevaron a pensar los poemas como coreografías de la boca. Llegué a esta idea a partir de la experimentación con rimas de grupos de consonantes que comparten puntos de articulación –es decir, con qué zonas de la boca se pronuncian– pero que tienen algún rasgo distintivo.

Otra forma curiosa de la rima son los anagramas, tanto en su concepción tradicional – palabras que comparten todas las letras, pero en otro orden – como en el sentido en que los entendía Saussure, pionero de la lingüística moderna. Al final de su vida, el suizo creyó haber encontrado el principio generador de la poesía grecolatina en la repetición y permutación de raíces formadas por tres consonantes, un poco a la manera del hebreo. Es justicia poética que aquellas especulaciones tardías resultaran sugerentes pero improbables; y que, sin embargo, hoy ofrezcan sustanciosas posibilidades para la experimentación literaria. Por eso, en retrospectiva, me sorprende que el último poema escrito antes del Covid fuese extrañamente profético en su inquietud por el sentido del gusto:

## **Empalagarse**

es alargarse en algo  
que anega  
el paladar como  
un relámpago  
de azúcar  
o de grasa  
que lo surca

y lo rasga.  
Es la saliva lívida  
que se inunda  
de espanto  
por el pan  
de cada día,  
cómodo,

comedido;  
es la baba revuelta,  
su gemir  
y migrar  
en la merienda,

es mirarse al espejo  
que refleja

la vieja  
paradoja  
de saber que saber  
es un sabor  
que no se aprende:  
en cambio,  
se desprende,

se desaprende  
y muda  
a su medida;  
es pulga  
peligrosa,  
pura  
pulpa

y papel  
prensil  
de las palabras  
que purga

la atención,  
la descalabra  
y hurga.

No la rompe:

la sopla.

No la burla:

la labra

porque la abre

y la revuelve.

Empalagarse

es alojarse, alegre,

entre el diente

y la lengua: es cuchara

que escucha,

que pesa

porque espesa

y se clava

porque endulza.

A esta especie de ars barética le siguió otra pieza que la complementa, porque en vez de registrar la sobrecarga

sensorial por exceso de estimulación, da cuenta de los esfuerzos de la lengua por reconstruir el goce de la percepción cuando faltan, de pronto, los estímulos que solían activarla:

### **Me gusto**

más sin gusto,  
en mi subida a coronar  
la cuesta

de este rival  
viral,  
y todo es poca cosa  
si se deja

a la sombra  
de su nombre,  
de la ceca  
a la Meca,

de la caca  
a la cama

y a la lengua,  
que era costumbre

y mengua  
pero ahora  
no me dura  
ni un dejo

de sabor  
fuera  
de la memoria  
que se enfría,

y ya no sé sobar  
mi paladar,  
mesero o sommelier  
somero, mísero;

estaca  
casta  
la ominosa  
anosmia,

esta nota  
de cata  
que me ataca  
y me agota:

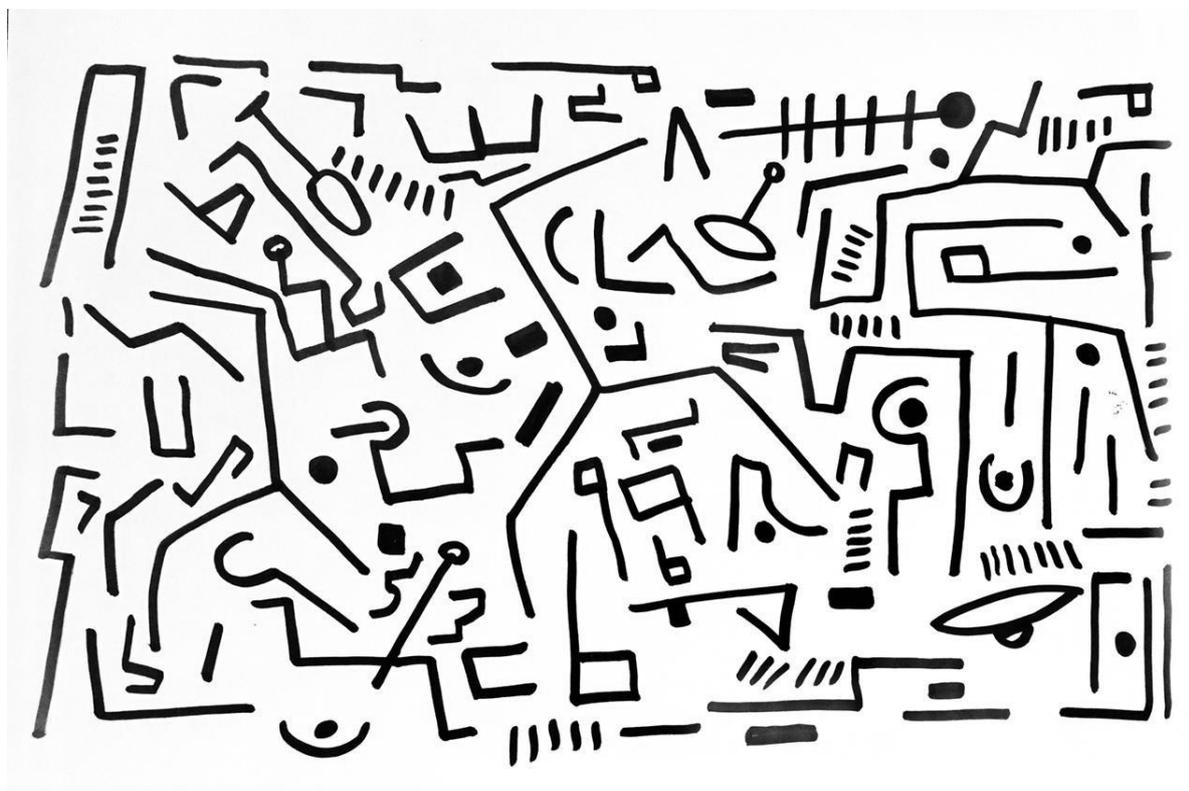
sin olfato,  
sin gusto,  
me gusto  
porque falto.

“Me gusto/ porque falto”, digo al final del poema no sin coquetería, con un guiño algo pomposo a mi tarea diaria de traductor. Está claro que no hay virus que me quite el gusto por la hipérbole, ese otro pecado original.

**ENSAIO/ AGUSTINA PEREZ** (castelhano)

# Primer Manifiesto del Consejo Permanente para la Destitución de la Literatura como Patrimonio Universal

Autora faz um paralelo livre da obra do vanguardista maldito Osvaldo Lamborghini (1940-1985) e um autor contemporâneo argentino, Ariel Luppino (1985)



[Ilustração: Douglas Diegues]

**Agustina Perez\***

**#1 – De la Gran Llanura al bar El Estaño hacia**

Lamborghini (Osvaldo) escribe en un libro, titulado *Sebregondi Retrocede* (1973) y que al día de hoy no cuenta con más de tres o cinco lectores, lo siguiente: “El perro rojo de la soledad ocupaba su mesa en El Estaño de Talcahuano y Corrientes, y ésta era otra historia, distinta de las ocurridas en el Reims, de Montevideo y Corrientes”. Lamborghini, que es y no es el perro rojo de la soledad, contrapone el bar malevo de principios del siglo XX, El Estaño, con el clanco sucucho de intelectuales con credenciales que era, hacia 1970, el bar Ramos. A uno, podría —uno— suponer, acudían algunos escribas, mientras en el otro pululaba tamaña cantidad de escritores.

Una cosa es una cosa. Y otra cosa es —otra cosa.

Sucede que a veces las reses se ahíncan en el brinque, no exentas de la carga impositiva de cierta exasperación.

Entonces la monolítica extensión cansina de la Gran Llanura pierde pie en el rasgue.

Entonces: Talcahuano y Corrientes se descascara, y está —entonces— el bar El Estaño —El Estaño, con el dije de la Salve Ajada Maleva, no el deslucido café Ramos, de Montevideo y Corrientes, ahíto y estanco, con el amuche de escritores de praxis borrosa y teoría nítida, con la mira en mimar la noción de la Literatura como Patrimonio Universal.

Escollo que no descolla. Estanque embadurnado del pilatos de sol donde se mira, narcisa, la Honda Nada. Enrosque

prolijito de ovillo, tan distinto en la programación aséptica al desborde insalubre, a la Gran Salud Corro-ida de la madeja.

Res, coz.

Entonces sucede que, partido lo llano, ya no se sostiene el claustro fariseo-carcelario donde los escribas corren de un lado a otro —el cuarto es estrecho— para darse la cabeza — el cuarto: estrecho, una y otra: ¿ves?— contra la pared de la Literatura. Como Sebas, de El fiord: sin comer y sin cojer.

Es el malón.

El cuello, quebrado, como el tallo de una flor —en despedida.

Y es: bello: como el reencuentro fortuito sobre una tabla de disección de una máquina de coz y del ruido trino de los pájaros. La cabeza, contra la pared, perdida —la cabeza, la pared. Los escribas andan, cuando vuelven del Desierto, como dormidos. Los despabila la coz, el trino. Dicen: ¡Creí perder el juicio!

Entonces: ya no más ¡Argentina, Argentina, Argentina!

Ahora —es el alba y es irredenta— Argentrina, Parawow, Uhrujguay!, Méxi & Co y, y — y las brumosas, lejanas y aquí, costas de Japonge. Su vaho, su vamos.

Último, definitivo e, eh, ay, iniciático: Aquí, el presente.

Del otro lado, los escritores hacen todo por cuidar la relación del doble con el cuerpo. Por anudar bien la corbata —el nudo se deshace con un tirón exangüe, débil, blanco. Al estilo de la academia norteamericana.

Pero aquí —ah, ¡qué infantil alegría cuando suena el disparo del Ahora!—, de este lado del río de plata, cuando se parte — el espacio—, los escribas se parten —el cuello— y así andan, decapitados, decapitando, en el tín tín del crepitar, animalígneos.

Para más referencias, el 13 de abril de 2021 Golosina Caníbal presenta... publicó *El Decapitado*. De Luppino, Ariel.

Los escribas, decía. Puede vérselos con sus cuellos áurico-ortopédicos, perlados de escamas de nódulos-falange, adornados por una capa negra, decadente, donde despunta el haber del tiempo.

Puede oírse los —cacarear y, y —crack.

Poder, se puede. Se puede poder cuando ya no hay otro remedio porque no se puede: cuando es el destino, contra el que nadie la talla. Cuando lo que me perdió fue el trino. Cuando el óvulo. Las perlas.

**#2 – Del fariseísmo del escritor al far away y sismo del escriba**

La Historia reclama con urgencia comenzar la tarea de volver a donde uno nunca se fue: a la ética de los escribas, esto es, de los cofrades.

La diferencia que parte aguas entre el escritor y el escriba es que este último es el único que se ha ocupado de pervertir los textos sencillamente porque ya no puede elegir, no tiene opción porque se sabe perdido desde antes del vamos, y es sobre esta pérdida —y no arriado por la supuesta libertad de la creación, menos —¡vade retro!— por un programa que aumente el Tesoro de la Cultura— que se monta otra concepción del lenguaje. Esto es, de la vida. A secas.

El escriba es, por definición, aquel que copia escritos, pasa en limpio o escribe al dictado. La originalidad queda por fuerza de las murallas de su reino. Ahora bien, para los hebreos el escriba no es un mero copiadador, sino el intérprete de la ley. En principio, parecerían acepciones opuestas, copiar/interpretar. Los escribas se abusan —¡así son!— de esta ambivalencia. Así son: perversos, perversores.

El escriba se ha desvanecido prácticamente como figura, es más bien una rémora anacrónica y arcaica que habla de un desfase cronológico. Mientras en su momento el cargo supo ser prestigioso, un oficio de pocos con la ganancia de ser fuente de difusión de la cultura, ahora ciertos ladinos se escudan en esta práctica en el momento en que la reproductibilidad técnica la vuelve inútil.

El Ahora reclama: Una ética. Que es lo mismo que decir: todas en Una. Y cada una: singularísima.

El escriba no ejecuta un trabajo intelectual sino manual, de corte físico. De corte. Corta. El escriba prescinde del orden del pensa-miento. En él todo es darle a la mano. Niño Taza, yeso y masturbación, música porque sí, música vana —no banal: su sino es el desenvaine. Para que la guillotina caiga —chivo al lazo. Lúcida. Y exacta. Fox (Marcelo).

Es con los copistas que nacen los signos de puntuación; es con ellos, además, que salen a la luz los espacios entre las palabras. Puntuación y escansión falseada serán algunas de las brújulas con que los escribas se encargarán de hacer perder el norte. Su operativa por excelencia será la traición: deslealtad de decir que se copia cuando se está transfigurando, un tirar la piedra y esconder la mano. Que sostiene —vaya sorpresa— un cuchillo.

El escriba es aquel que ayer nomás tenía —lo tiene, en el puño— en su mano izquierda, constante y paciente, un elemento cortante —para afilar la pluma-lanza, para “corregir” errores raspando el pergamino, para cortar los pliegos de las páginas.

El cuchillo que faltaba: ya está. Presto.

Si es cierta la anécdota que reza que muchos escribas religiosos han muerto desangrados copiando los códices con sus propios fluidos, también acaso se Vea este lento

desangrarse de la Literatura como Patrimonio Universal en la hacendosa y amanuense labor de los escribas.

### **#3 – De Osvaldo Lamborghini a Ariel Luppino y más – ¡más!—: allá**

Matías Boni (arch. pers. 2020) me dijo que en el caso — abiertísimo (y de piernas)— de Lamborghini es claro que “no lleva estribo el escriba”. “Acopiador aviado, perdido”, se titula un fragmento del Sebregondi. Pero el que acopia también copia. De acopiador a copiator hay solo un paso, y este paso Lamborghini lo ha dado. Acaso la sentida pérdida, esta vez de una muy querida vocal, sea elocuente de la práctica de escritura que Lamborghini lleva adelante.

Osvaldo Lamborghini nació un 12 de abril. Ariel Luppino, un 13 de abril. El relevo llega, como corresponde en el tiempo intempestivo, desfasado. Lamborghini escribió: Literatura, hundirte para siempre. Y en eso estuvo, y en eso estamos. Se refería —sin atisbo de duda— a la Literatura como Patrimonio Universal. Cosa de escritores. De fariseos.

Hoy, Luppino, está entre los escasos escribas. El mayor riesgo que toma —como quien ase y hace un objeto particular al que privilegia y distingue y recorta de otro— es el de tomar —de un barril sin fondo rabeleisiano— partido por una concepción nueva y ancestral que viene —ella misma es la inminencia— a proponer otra trabazón en la madeja —

entendiendo que madeja es aquello que se ubica en la vereda de enfrente del hilo (de Ariadna) que conduce con afán certero. Vereda opuesta, digo, de aquella ciénaga pantanosa de laboratorio aséptico donde yace la ronca Literatura.

Habría que hablar largamente de este dispositivo. Pero el tiempo apremia: a perder. Señalo —con el dedo: así— que la madeja tiene dos características: (1) de acuerdo a cómo se enreden las líneas que la componen (decir hilos o cables es en ambos casos errado) da a ver cosas que antes no eran visibles; (2) su emplazamiento espacial —la denominación es apresurada, como el sietemesino que fabula Lamborghini, e igualmente a medio hacer— es una suerte —¡es una suerte!— de Monte Sinaí, que, en gauchesco, es, a secas, sin ahí, el no haber —estando— del lugar.

Contra lo certero de seguir el hilo, la madeja opone el ser tero, es decir, poner los huevos —ponerlos— en un lado y gritar —¡creí perder el juicio!— en otro.

A fin de cuentas, lo que tiene que estar: está.

En ¡Paraguay! de Luppino hay una escena que no nos perderemos. No sería improbable que el acontecimiento en que se entrecruzan el Mandioca y el escribiente sea —en un futuro próximo que desoye los ayes del lastimoso ayer— una parada obligatoria en todo colegio público de un país enfrentado con la noción de frontera y bien, bien despoblado.

Mientras la tradición de los escribas se cifra en la potencia de su subalternidad para transgredir lo prefijado por el poder, en ¡Paraguayo! es el dictador el que ase y hace algo con el lenguaje, y el subalterno el que cacarea la repetición que sostiene el status quo. Luppino señala y clama —a la espera de que el lector atienda— que el copista de su novela es un burócrata, en la línea histórica del peor legado del peor peronismo.

Y postula, también, que dio el Ahora.

Se acabó la leche de la clemencia.

Ahora el escriba es también, otra vez: imperador.

\* Agustina Perez (1991, Buenos Aires) publicó los poemarios *Nala* (Las Injurias, Caracas, 2014) y *Arenal* (Ediciones Ludwig, Buenos Aires, 2016). Su primera novela, *Caperuxita*, será publicada en 2021. Es licenciada en Letras (UBA), Magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF) y becaria doctoral (CONICET).

**POESIA/ SYLVIO BACK**

## Anitta na laje e outros poemas fesceninos

Autor é mestre nesse gênero e apresenta  
aqui alguns poemas inéditos



[Ilustração: Julio Gonzalez (Jota Marini)]

## **Anitta**

Anitta na laje  
Afrodite nuinha  
Anitta na laje  
cheia de teias  
Anitta na laje  
sorrisa aríete  
Anitta na laje  
brisa pélvica  
Anitta na laje  
nádegas aladas  
Anitta na laje  
dama de jambo  
Anitta na laje  
diva arredia  
Anitta na laje  
talho de coxas  
Anitta na laje  
Eros deveras  
Anitta na laje  
perde a noção  
Anitta tende  
piedade de nós!

## **o dragão e a água potável**

agora que o vermelho  
é tudo o dragão põe-se  
entre coxas e perante  
tamanha água potável  
vira lúmen do desejo

## **suores**

suores da corte  
suores do beijo  
suores do grelo  
suores da posse  
suores do coito  
suores de Eros  
suor é o fado  
safo do amor

## **o uivo da glande**

mamilos pra que te quero  
punção carnal e da alma  
mamilos pra que te quero  
fagulha do cu e da gruta  
mamilos pra que te quero  
só pau ereto é a voragem  
mamilos pra que te quero  
sucumbindo às mordidas  
mamilos pra que te quero  
a por vir o uivo da glande

## **calcanhares**

calcanhar rachado  
xibinha peregrina  
calcanhar glabro  
baba de orgasmo  
calcanhar sucio

estocada bruxa  
calcanhar de Aquiles  
cabaço virgem  
calcanhar noir  
movie meia nove  
calcanhar cascudo  
hipotenusa do cu  
calcanhar coxo  
coxonas à toa  
calcanhar nylon  
peido de puteiro  
calcanhar no ar  
êxtase pênsil

calcanhar áspero  
lambida ferida  
calcanhar pentelho  
velcro a varejo  
calcanhar lácteo  
*Escrava Isaura*  
calcanhar enrugado  
Requiescat in pace

## **achegas**

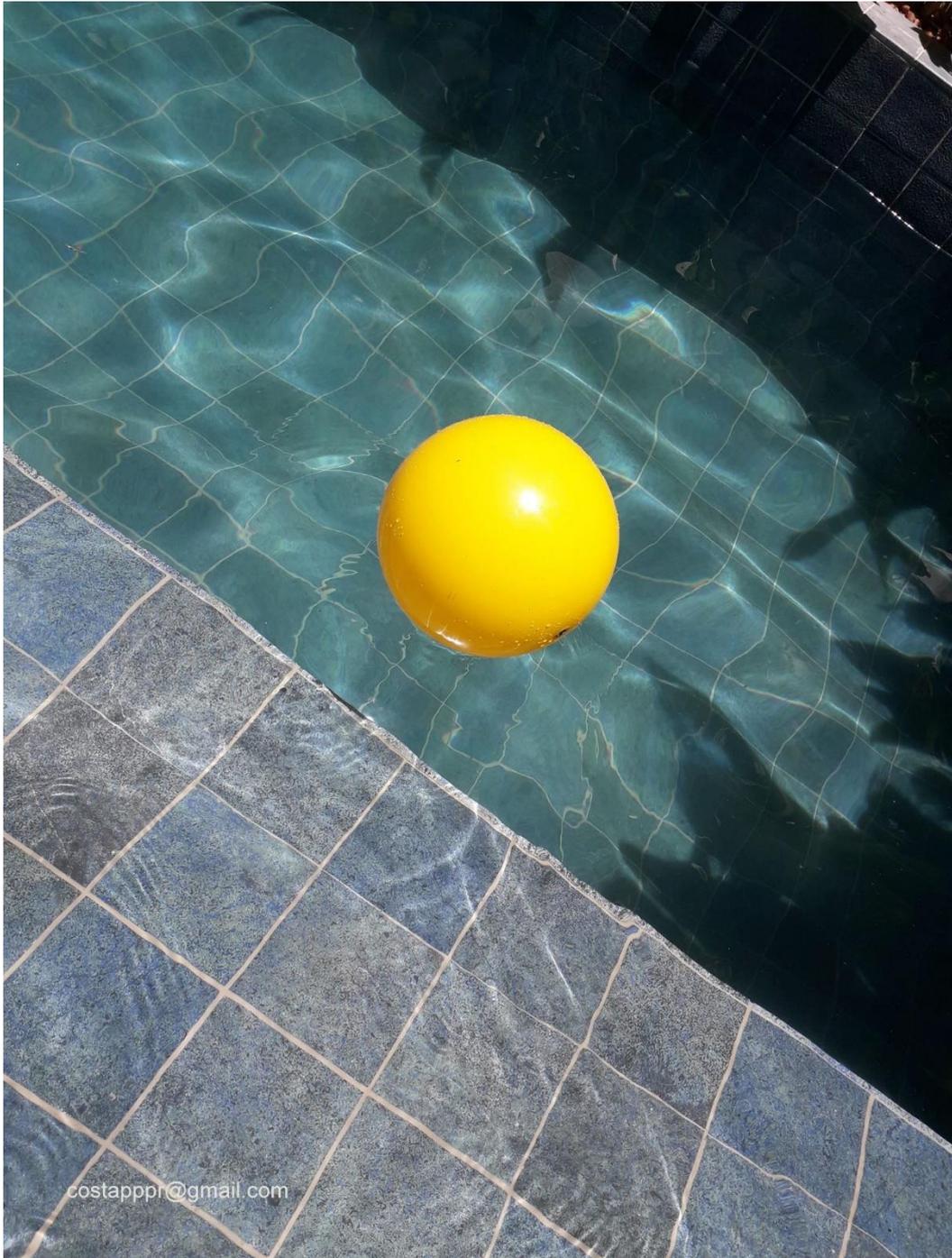
sim embaça a  
tela com essa  
tola escorrída  
língua devassa  
lave os lábios  
agora sem vau  
o bafo pretume  
é ejaculo puro

**POESIA/ WATHER CASTELLI JÚNIOR**

# Tema antigo, abismar-se em ilusões

Três poemas deste autor que nos deixou em 2015.

Viva Walther Castelli Júnior!



[Foto: Paulo Pedro P. R. Costa]

## **Tema (antigo) e voltas (estáticas)**

Anunciem as manchetes dos diários de El Dorado:  
o mundo está mudando e anda parado

O mundo está mudando e anda parado.  
Ninfomaníacas com maridos broxas.  
Vestais amando seus devassos.  
O mundo é sem tesão e anda tarado.

O mundo anda mudando e está parado.  
Os ricos arreganham suas fomes.  
Miseráveis ostentam abdomens.  
O mundo está faminto e anda enfarado.

Nos shopping-centers mulheres tecem loas  
ao lixo e ao luxo. A Terra gira à toa.  
No contrabando, mercadoria boa.  
O mundo está enganando e anda enganado.

A Terra está girando e para à toa  
pra ver anúncios que não consegue ler  
de graduações, de MBAs e doutorados.

O mundo está emburrando e anda estudado.

Tem muita pinga velha e marca nova!

A Terra anda parada e gira à toa.

Acorda sóbrio e dorme embriagado

o mundo está careta e anda briaco.

A luz do sol devassa os antros de El Dorado  
e emprenha os cantos de um país de sombras.

À luz passeiam lindos corpos dourados  
que vampiros fodem, ao depois, em alfombras.

Não se iludam os leitores esfaimados  
com notícias ou fatos comentados.

Palavras são desfalques e desfocam.

O mundo está mudando e anda parado.

### **Abismar-se**

no nada. Onde toda semente nasce e cresce.

Sem saber o que sairá daqui: nada ou quase

nada, porque o nada perfeito já é muito.

No tudo: onde de fato toda identidade se  
esfacela, como a personalidade daquela  
pessoa insigne que entre outras se esquece.

Na quinta avenida em que o músico obcecado  
pelo silêncio se deixa entre ruídos  
de carros, máquinas, coisas rangentes,

gente, sonhos ambulantes e realejos,  
pregões, anúncios luminosos, sons  
e silêncios altissonantes de letras

e cores e formas e fumaça.  
Na jaula de jade de um certo João  
que se perdeu na multidão.

## **Ilusões**

O passado é ficção perversa.  
Como o presente, que versa

e vai e vice e é sempre aqui  
e é sempre agora, na ágora,  
na praça, no canto, no muquifo,  
na gaveta, no armário, no cu  
dos trouxas, onde se guarda a trouxa  
do que sempre quis ir a Paris  
e Paris, cada vez mais lo(u)nge...  
(Tem um blues cool ao fundo).  
Como o futuro, feito de escuro  
e esperança e medo, feito um muro  
que se tenta derrubar a murro  
mas que se teme, a cujo pé se geme,  
pra logo ser nada, pra logo ser só  
matéria armada de cimento e tijolos,  
que picaretas burras e pás submissas  
roem mais rápido que o próprio tempo,  
que adia e que, mais dia menos dia,  
escorre, escoa e, nesse corre-corre,  
esquenta. Mas, consigo só, esfria.



Wather Castelli Júnior

### **PERFIL**

(por Ana Castelli, irmã do poeta)

- Nome completo : Wather Castelli Júnior
- Nascimento : 22/09/1960
- Falecimento: 05/03/2015

Tanta coisa para ser dita sobre ele entre as duas datas!

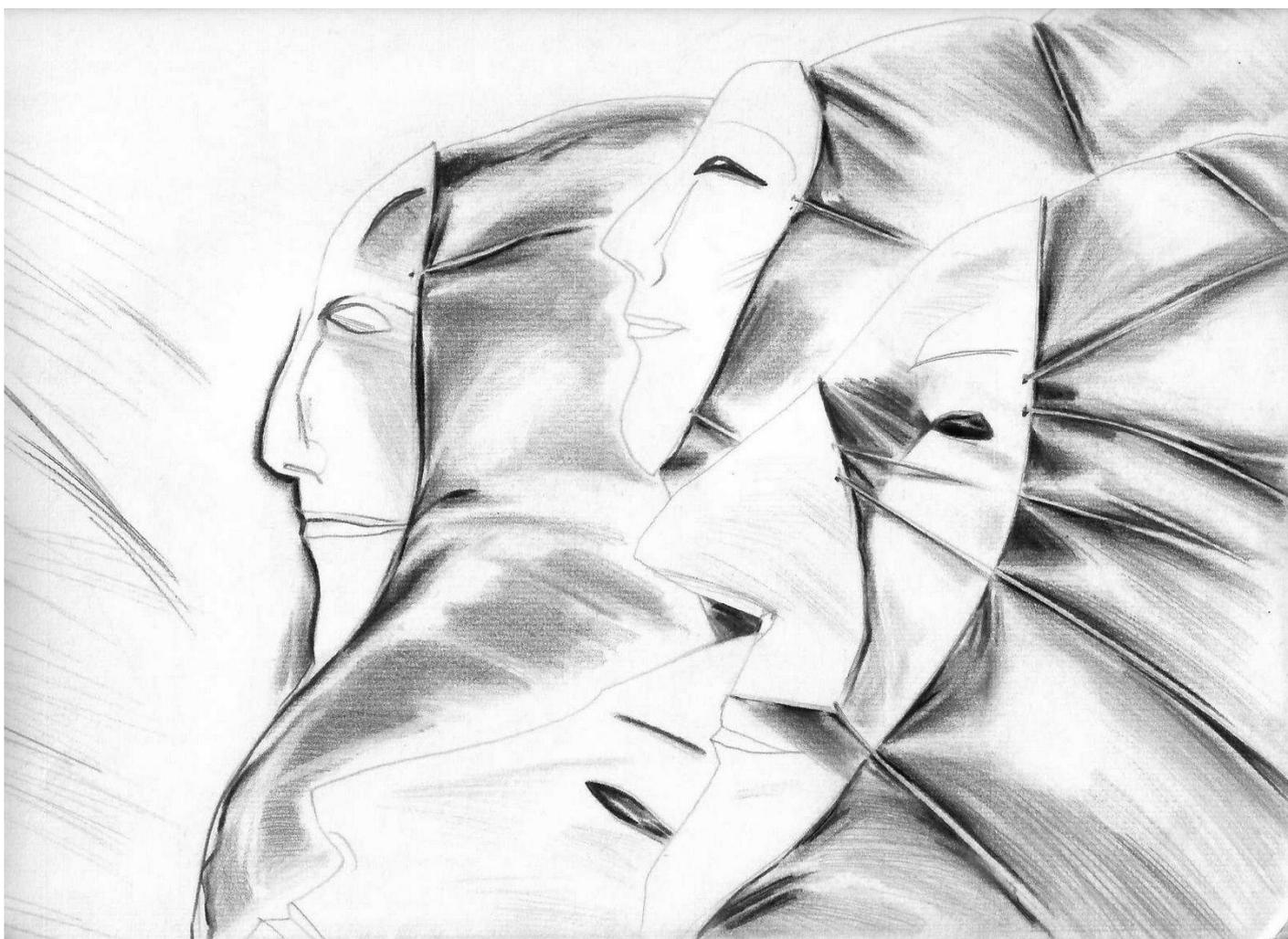
- Licenciado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (2005). Concluiu pós-graduação em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, em 2010.
- Qualificou, em fevereiro de 2012, dissertação de mestrado intitulada "Presença de Dante Milano"
- Foi professor de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira, em escolas de ensino médio e cursos pré-vestibulares de 1979 a 1996.
- Cursou Letras Clássicas e Vernáculas na USP de 1979 a 1981, não tendo concluído o curso.

- Frequentou e concluiu o curso de Gestão de Projetos Editoriais, ministrado no Brasil, por intermédio do Sindicato Nacional dos Editores de Livros, pelo Centro de Formación Publish, de Madrid, em 1997.
- Frequentou e concluiu o curso Publishing Management Workshop in Brasil, ministrado no Brasil pelo Book House Training Center (BHTC), de Londres, sob auspícios do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), da Câmara Brasileira do Livro (CBL) e do Centro regional para el Fomento del Libro en América Latina (CERLALC), em 1996.
- Tradutor, pela Editora Verus, de Campinas, da obra do educador americano John Holt. Traduziu Learning all the time [Aprendendo o tempo todo] e How children learn [Como as crianças aprendem], respectivamente, em 2006 e 2010.
- Autor e editor de materiais didáticos para educação básica pela Editora Companhia da Escola, de que foi também diretor editorial e diretor superintendente, de 1995 a 2012.

**POESIA/ FELIX CONTRERAS\*** (castelhano)

## Poemas de *Cuaderno de Epigramas de la Pandemia*

Autor cubano nos oferece instantâneos de intimidade e  
solidão desde Havana



[Ilustração: Julio Gonzalez (Jota Marini)]

## **Globalización otra**

Nunca estuvimos  
Tan tristes al mismo tiempo  
casi al unísono  
si parecíamos invitados  
a un ritual compartido vibrando  
en los cuerpos de los otros  
un modo de entrenamiento  
para vivir en la incertidumbre  
en el nuevo mundo de la virtualidad  
en este tiempo de pandemia.

## **Encierro**

Escritura que me rescata  
De terrores que regala ilusiones de un espacio íntimo  
poema que me construye  
un pequeño ámbito de libertad  
escritura que borra tanta incertidumbre  
refugio próximo trascendencia

horizonte alternativo amen.  
Con este encierro  
vienen las ganas de estar afuera  
estar contigo pero no hay ómnibus  
ni tú existes en esta realidad virtual  
que exige tanta inspiración flor altura  
pero quien no es referencial  
con lo que está pasando?

### **Diario del barrio**

El vecino de los bajos  
Aprovecha lo pendiente  
que estamos de la pandemia  
Y el aislamiento comunitario  
para robar los cincuenta ladrillos  
que le faltan  
para acabar la meseta de la cocina.

## **Momento**

Cuarentena  
encierro  
nasobuco  
largas colas  
para conseguir el boniato  
televisión monotemática  
diario igual que ayer  
escritura luchando por huir  
del yo factual  
registro dudando preguntando  
¿cómo lo escribo como ficción  
o como realismo?.

## **Vacío**

Necesidad particular  
de escribir esta circunstancia  
momento particular  
cuarentena

pandemia  
prefiero guardar silencio  
suponiendo me lo publiquen  
para la próxima Feria del Libro  
mis posibles lectores  
se marcharían  
me darán la espalda.

## **Apocalipsis**

Hora de saber  
qué objeto estamos viviendo  
dónde estamos adentro o afuera  
alcanza la comunicación  
contra el horror domiciliario o  
es que necesitábamos sufrir  
para alcanzar otro impulso  
otro paliativo  
Ya sabemos colectivamente  
qué son certezas  
incertidumbres

pende de un virus  
estar casi muerto de hambre.

## **Silencio**

Cuarentena con compañía interrumpida  
reunión sin muebles  
esperanza sin ver llegar  
la humanidad amorosa  
el horizonte alternativo no finalista.

Cuerpo o alma?

Ahora mismo no sé la rutina ni los horarios  
que llevan mi cuerpo y mi alma  
insisten aconsejan quedarse en casa  
a esperar ser el de siempre o el de antes  
en esta inercia parecida a la ausencia  
de cuerpos tan buen tema escritural pero  
¿cómo entro con mi cuerpo a la escritura o,  
Mejor con el alma también?

## Siete llaves

iCerré bajo siete llaves las puertas  
escondí las plantas todo con la percepción  
—como se dice ahora—  
Y, no hay problemas como tampoco  
online ni Zoom de cercanía en la casa  
qué sé yo de transitoriedad  
estar de nuevo alrededor de una misma mesa  
si es una nueva especie de paréntesis  
por eso ponte a contar al derecho y al revés  
tal como las cosas absurdas que se viven.

\* Felix Contreras. Pinar del Rio, Cuba, 1940. Poeta, periodista, musicógrafo y especialista en cultura cubana. Fue redactor en *Revista Cuba Internacional*, *Prensa Latina*, revista *Bohemia* y *Casa de las Américas*. Medalla Juan Gualberto Gómez de la Unión de Periodistas de Cuba. Ha publicado: *Poesía: El fulano tiempo*, *Corazón semejante al tuyo*, *Cuaderno para el que va a nacer*, *Debía venir alguien*. Música: *Porque tienen filin*, *Música cubana : una cuestión personal*, *Yo conocí A Benny Moré*. Ensayo: *Los poetas de José Martí*. Felix Contreras ha ofrecido cursos y conferencias en Rusia, España, Bélgica, México, Argentina, Uruguay, Colombia, Serbia y Brasil.

**POESIA/ EDNEY CIELICI DIAS**

## Cinco poemas sintomáticos de uma pandemia atemporal

Textos inéditos falam de uma peste do cotidiano, de motores que movem e consomem o humano, de ventos frios, de incêndios, desenlaces. A peste sempre esteve presente.



[Ilustração: Douglas Diegues]

### **[fórmica limpa]**

a superfície lisa, textura jade-fórmica  
descarga à espreita do próximo vírus  
o pano passa, limpa, apara e relimpa  
ação de detergente, desinfetante, cloro  
tudo será varrido, lavado, destruído  
como deus brutal, nada mais restará  
nem traço, nenhum vestígio humano  
apenas uma superfície lisa inabitada

### **[brasa quase cinza]**

suave comburente morrente  
triste o cinza-incandescente  
brilha, crepita, arrefece, some  
nada consome, tudo me come

ainda aqueço quando esmaeço  
assim me arde o que já é tarde

## **[dualidade]**

ruas vazias

um vento frio antes que tudo queime

o chão trinca na presença do eterno e do transitório

## **[motor vivo, algo morto]**

o gerador barulha, vem da janela

sua monotonia infinda, sempre ela

o gerador digesta seu combustível

o eu oprimido pelo ruído impassível

o gerador opera, dá energia à obra

sozinho aqui, lá operários de sobra

o gerador geme e roda a economia

rasgo insone na madrugada vazia

algo sempre se escuta produtora

geradora diluída sempre presente

tal incômodo e companhia, assim

esse motor queima algo em mim

**[segunda onda]**

o peso do mundo desaba sobre as costas cansadas  
as cores da casa têm a sombra das coisas desgastadas  
sigo numa avenida sem saber nem onde nem por quê  
nenhum gole hoje me trará o alívio de antigos porres  
dar-se adeus a tudo que não fomos nem seremos  
o mundo será habitado por gente que sorri no começo  
o mundo será esvaziado por ideais de mero adereço  
dessa maneira abandonamos nossas coisas desbotadas  
e finalmente descansamos nossas vidas cansadas

**POESIA/ FLÁVIO LUDOVICE**

## Um genocídio, Orestes, Ulisses e nosso lugar no mundo. Decifra-me

Poemas inéditos de um especialista em grego. E parece  
que rasga o ciclope com a gilete do Millôr



[Ilustração: Julio Gonzalez (Jota Marini)]

## **Feliz ano novo**

*pastiche para um genocídio*

Dois mil e vinte foi um ano impuro.  
Com teias frágeis, trêmulo suture  
ruínas de um presente sem memória  
que sangra nas cloacas do futuro.

Dois mil e vinte foi um ano impuro.  
Definha paraplégica a História  
na indiferença de um bocejo duro:  
vermes dementes nascerão do ovo  
podre que traz inútil ano novo.

## **A Orestes, num bar**

Diz o corifeu, de porre:  
teu pai morreu  
mas quem não morre?

## **Morte**

Cai-me o baço,  
perco o fígado  
e se me enovelam  
constritamente  
os intestinos.  
Chia um pulmão.  
E, pouco antes do fim,  
uma pontada – chata –  
no rim.

## **Antígona**

Atroz avantesma:  
neta de sua mãe,  
irmã do próprio pai,  
tia de si mesma.

## **Cerimônia do chá**

Minha tia  
toma chá  
numa chávena  
delicada.

Quebra a chávena,  
pega um caco  
e abre a veia.

Morre exangue  
no sofá.

No chão vê-se  
uma poça:  
sangue e chá

## **Tímido**

Tu me tuteias  
e eu titubeio.

## **Nosso lugar no mundo**

*para Robert Musil*

Um frio e escuro pedaço de chão  
entre o muro do nunca mais  
e o vazio do ainda não.

## **Na Odisséia**

Lês ali:  
lesa Ulisses  
o ciclope.

Fura o olho  
lés a lés  
em seu sono.

Ninguém fez.  
Canto nono.

**FICÇÃO/ AUGUSTO MUNARO (castelhano/ português)**

## Cleopatra (1917)

Mi inquietud surgió por mi fijación con la reina del Nilo y cómo su mito se ve representado en esta más que elocuente adaptación cinematográfica sobre el Egipto faraónico



[Ilustração: Marisa Nachif]

### **Augusto Munaro**

Durante casi cinco décadas creí que el monumental y mítico largometraje de J. Gordon Edwards había corrido el mismo destino junto a las miles de otras películas perdidas para siempre, la madrugada del 9 de julio de 1937. Aquella ola de calor causó un incendio que acabó con los depósitos de los

Estudios Fox, reduciendo a cenizas las 42 bóvedas de seguridad donde se conservaban las últimas copias existentes de aquella joya del cine mudo. La composición química de los negativos, altamente inflamable, fue lo que causó el accidente (los gases producidos por el nitrato).

El rescate del material no fue una tarea fácil, pero la fortuna estuvo de mi lado. Contrariamente a lo sostenido por cinéfilos expertos, pude rastrear – con la ayuda inestimable de agentes KGB infiltrados –, una copia en la filmoteca del Museo del Cine de Moscú; por supuesto no he notificado el hallazgo, y hoy la conservo para uso privado únicamente. Había sido llevada al país de los soviets por la distribuidora Potemkin Pictures, de capitales ucranianos. Se trata de una copia exacta del negativo a la que estrenó Edwards en 1917, con una duración de 125 minutos. Debido a la calidad prístina de su conservación de los rollos, no fue necesario someterla a ningún proceso de restauración. Ahora bien, nada me interesa menos que conservar el patrimonio cinematográfico yanqui. No me considero experto en el tema. Encuentro la tarea profundamente aburrida. Tampoco soy un cinéfilo, aunque admito haber visto *L'Homme de Rio*, más de cuarenta veces en el transcurso del año, y este desliz se debe a que soy amigo íntimo de la protagonista.

Mi inquietud surgió por mi fijación con la reina del Nilo y cómo su mito se ve representado en esta más que elocuente adaptación cinematográfica sobre el Egipto faraónico. La presente versión muda de Cleopatra conserva un significado

especial para mi puesto que la interpreta Theda Bara, actriz que supo explotar su imagen de vamp como ninguna. Perversa, cruel, implacable... irresistible. ¿Cómo desdeñar el embrujo de sus ojos maquillados con khol? Con decorados y vestuarios elaborados, nuestra femme fatale aparece ante la cámara con fantásticos vestidos, muy osados para la época. Basada en la obra *Antonio y Cleopatra*, me gusta pasar la película en el jardín de mi casona, de espaldas al barranco, preferiblemente en noches estivales. Entonces puedo pasear por el parque, entre azaleas, mientras analizo las escenas bebiendo un buen trago de whisky. Nada más grato que abandonarse en los hallazgos infinitos de los detalles. Una piel de extrema blancura, y una personalidad insólitamente cautivante: esta reina del exotismo jamás sonríe, ni por casualidad. Ocurre lo siguiente. El corpiño de metal con forma de serpiente que ostenta la diva, deriva en una serie de diálogos imaginarios que se extienden tras la función, ya entrada la madrugada. En cada oportunidad que la veo, las joyas, velos y transparencias reproducidas sobre la pantalla me llevan a querer considerar la misma cadena de eventos, lo cual confirma que ante una imagen recordada, el cerebro humano recibe el mismo punzante estímulo, o al menos, una variante de éste. En mi caso en particular, por ejemplo, durante la batalla marina masiva, recreadas cerca de Ventura County, tiendo a pensar en el sombrero del Capitán Nelson. De ahí, en el Sombrerero Loco, y en Miss Siddal, la musa del prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti, ésta última – precisamente – por haber atendido una tienda de... sombreros.

Un último detalle de tinte confidencial. Theda Bara, además de ser la primera estrella prefabricada de Hollywood, posee los mismos ojos de la única mujer que en verdad amé. No en Long Beach, donde se rodó la producción, sino en París, durante la Guerra del 14. Ojos abismales, de helecho. Devorado por su recuerdo, a veces quedo observando las escenas en estado catatónico como si fuesen lo único y máspreciado que atesoro de mi lejana juventud.

[Tradução para o português – Douglas Diegues]

CLEOPATRA (1917)

### **Augusto Munaro**

Por quase cinco décadas, acreditei que o monumental e mítico longa-metragem de J. Gordon Edwards tivesse o mesmo destino, junto a milhares de outros filmes perdidos para sempre, na madrugada de 9 de julho de 1937. Aquela onda de calor causou um incêndio que destruiu os armazéns da Fox Studios, reduzindo a cinzas os 42 cofres de segurança onde as últimas cópias existentes daquela joia do filme mudo eram mantidas. A composição química altamente inflamável dos negativos foi o que causou o acidente (os gases produzidos pelo nitrato).

O resgate do material não foi uma tarefa fácil, mas a sorte estava do meu lado. Ao contrário do que afirmam os cinéfilos

experientes, consegui rastrear – com o inestimável auxílio de agentes infiltrados da KGB – uma cópia na cinemateca do Museu do Cinema de Moscou; é claro que não relatei a descoberta e hoje a guardo apenas para uso particular. Ele havia sido trazido para as terras dos soviéticos pelo distribuidor Potemkin Pictures, de propriedade ucraniana. É uma cópia exata do negativo que Edwards estreou em 1917, com a duração de 125 minutos. Devido à qualidade primitiva de sua preservação dos pergaminhos, não foi necessário passar por nenhum processo de restauração. Agora, nada me interessa menos do que preservar a herança cinematográfica ianque. Não me considero um especialista no assunto. Acho o dever de casa muito chato. Também não sou cinéfilo, embora admita ter visto *L'Homme de Rio*, mais de quarenta vezes no ano, e este deslize se deve ao fato de ser amigo íntimo do protagonista.

Minha preocupação surgiu de minha fixação pela rainha do Nilo e como seu mito é representado nesta adaptação cinematográfica mais do que eloquente sobre o Egito faraônico. A atual versão silenciosa de Cleópatra preserva um significado especial para mim, já que é interpretada por Theda Bara, uma atriz que soube explorar sua imagem de vampira como nenhuma outra. Perversa, cruel, implacável... irresistível. Como desprezar o encanto de seus olhos maquiados com khol? Com fantasias e cenários elaborados, nossa *femme fatale* aparece diante da câmera em vestidos fantásticos, muito ousados para a época. Baseado na peça *Antonio e Cleópatra*, gosto de passar o filme no jardim da

minha casa, de costas para o barranco, de preferência nas noites de verão. Depois posso passear no parque, entre azaleias, enquanto analiso as cenas tomando um bom gole de uísque. Nada é mais agradável do que se entregar às infinitas descobertas de detalhes. Pele extremamente branca e uma personalidade invulgarmente cativante: esta rainha do exotismo nunca sorri, não por acaso. O seguinte ocorre. O bustiê de metal em forma de cobra, que a diva mostra, deriva de uma série de diálogos imaginários que se estendem após a apresentação e até as primeiras horas da manhã. Cada vez que o vejo, as joias, véus e transparências reproduzidos na tela me levam a querer considerar a mesma cadeia de eventos, o que confirma que, diante de uma imagem lembrada, o cérebro humano recebe o mesmo estímulo pungente, ou seja, pelo menos, uma variante deste. No meu caso particular, por exemplo, durante a batalha marítima massiva, recriada perto do condado de Ventura, tendo a pensar no chapéu do capitão Nelson. Daí, no Chapeleiro Maluco, e na Srta. Siddal, a musa do pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti, este último -precisamente- por ter frequentado uma loja de... chapéus.

Um último detalhe do tom confidencial. Theda Bara, além de ser a primeira estrela pré-fabricada de Hollywood, tem os mesmos olhos da única mulher que amei de verdade. Não em Long Beach, onde a produção foi filmada, mas em Paris, durante a Guerra dos 14. Olhos abissais, samambaia. Devorado por sua memória, às vezes fico olhando as cenas

em estado catatônico, como se fossem a única e mais preciosa coisa que conservo em minha longínqua juventude.

**FICÇÃO/ NELSON DE OLIVEIRA**

## A maldiçon do rodízio

Fugindo da pandemia, Augusto non lembra quando entrou no kasaron. Ele força o abraço da memória, mas os korredores, os quartos, as salas e os outros koomodos do kasaron son o uuniko cenário de suas lembranças mais antigas



[Ilustração: Julio Gonzalez (Jota Marini)]

## **Nelson de Oliveira**

### **zero**

Quase um seekulo atrás, a esplendorosa pandemia da kovid-19 chegou à cidade, mas ninguém lembrava exatamente quando nem por onde: porto, aeroporto, rodovia, ferrovia, asteroide, magia negra ou branka...

É certo que a doença afetava as pessoas de diferentes maneiras e intensidades, mas também é certo que o uuniko sintoma do qual ninguém eskapava era essa amnésia kristalina de filamentos prismaatikos.

Ninguém eskapava.

Ninguém rekordava.

Quando os korpos luminosos & flutuantes komeçaram a explodir às dezenas de milhares, bateu o desespero nos ainda saudáveis.

Quem permaneceu na cidade em pouko tempo non sabia exatamente por que desistira de fugir.

Quem fugiu da cidade em pouko tempo non sabia exatamente por que – ou até mesmo do que – havia fugido.

## **um**

Fugindo da pandemia, Augusto non lembra quando entrou no kasaron. Ele força o abraço da memória, mas os korredores, os quartos, as salas e os outros koomodos do kasaron son o uuniko cenário de suas lembranças mais antigas.

Augusto também non lembra o que há do lado de fora do kasaron, se uma floresta, um deserto, uma praia ou uma cidade. Ele non lembra sequer se um dia já esteve no lado de fora.

O kasaron é seu mundo inteiro – interior & exterior –, sempre foi.

## **dois**

Mas Augusto lembra que dois anos atrás, exatamente ao meio-dia, ele enkontrou Bárbara lendo um livro na biblioteka no terceiro andar da ala oeste. Após tantos anos vivendo sozinho, o choque de enkontrar outra pessoa foi imenso. Augusto chorou feito um menininho salvo de um kachorro bravo.

Bárbara também chorou. Fugindo da pandemia, ela também vivia sozinha há muito tempo, no kasaron.

Augusto e Bárbara também lembram que nessa data, exatamente à meia-noite, akonteceu o primeiro rodízio: a

konscieencia de Augusto migrou para o korpo de Bárbara e a konscieencia de Bárbara migrou para o korpo de Augusto.

Foi mais instantâneo do que o kafee solúvel que eles preparavam numa das infinitas kozinhas do kasaron sem fim.

Augusto admirava o rosto lunar de Bárbara quando notou que estava admirando seu próprio rosto non menos lunar. Bárbara admirava os solares olhos de Augusto quando notou que estava admirando seus próprios olhos non menos solares. Todos os infinitos relógios de badalo do kasaron sem fim haviam akabado de anunciar a meia-noite.

A partir desse momento, a kada vinte e quatro horas os dois trokavam de korpo.

Augusto gostava muito de ser mulher dia sim dia non. Bárbara também gostava muito de ser homem dia sim dia non. Para ambos, o sexo nunca havia sido ton interessante.

### **três**

Um ano depois aparece Kamila. O kasal a enkontra tirando uma soneka no komprido sofá de uma das infinitas salas de estar do kasaron sem fim. Os três choram e se beijam. Nessa noite o rodizio é diferente.

À meia-noite em ponto Augusto incorpora em Bárbara, Bárbara incorpora em Kamila e Kamila incorpora em Augusto.

Um ano depois aparece Daniel no corredor que vai do salão de festa ao salão de jogos. O quarteto brilha colorido, feito um show de fogos de artifício.

Um ano depois aparece Esther na sauna do segundo andar da ala norte. O quinteto transfigura e comemora, feito uma final de copa do mundo.

Um ano depois aparece Fabio na sala de ginástica do primeiro andar da ala sul. O sexteto brinca em círculos, feito uma roda gigante ou uma montanha-russa.

Um ano depois aparece Gabriela subindo uma das infinitas escadarias do casarão sem fim. O septeto dança & canta, feito um desfile de carnaval ou um baile de ano-novo.

À meia-noite em ponto o rodízio roda o grupo.

Augusto incorpora em Gabriela.

Bárbara incorpora em Augusto.

Kamila incorpora em Bárbara.

Daniel incorpora em Kamila.

Esther incorpora em Daniel.

Fabio inkorpora em Esther.

Gabriela inkorpora em Fabio.

Essa matemaatika simples permite que a kada sete dias todos voltem a inkorporar os respektivos korpos. Mas a sensaçõn de voltarem a si mesmos já non é menos estranha ou menos surpreendente. Perderam o hábito.

O mais difícil está sendo manter konversas duradouras. Non importa o nível de atençõn, a mudança de korpo sempre konfunde os interlokutores.

Fulano ou sikrano ou beltrano hoje fala A, amanhã fala B, depois de amanhã fala C, no outro dia fala D, no outro dia fala E, no outro dia fala F, no outro dia fala G, no outro dia volta finalmente a falar A... Situaçõn misturada & angustiante. Até mesmo o sexo é meio bagunçado, às vezes non dá pra ter certeza de quem está komendo quem.

### **quatro**

Se um viajante faiskante chegasse ao kason e non fosse avisado sobre o rodízio, ele certamente fikaria deveras konfuso kom a mudança diária de komportamento dos sete anfitriões.

Ele non entenderia Augusto, que ontem gostava de poesia e detestava poliitika, mas hoje gosta de orquídeas e detesta poesia.

Ele non entenderia Bárbara, que ontem gostava de poliitika e detestava sashimi, mas hoje gosta de poesia e detesta poliitika.

Ele non entenderia Kamila, que ontem gostava de sashimi e detestava jazz, mas hoje gosta de poliitika e detesta sashimi.

Ele non entenderia Daniel, que ontem gostava de jazz e detestava cerveja, mas hoje gosta de sashimi e detesta jazz.

Ele non entenderia Esther, que ontem gostava de cerveja e detestava pipoka, mas hoje gosta de jazz e detesta cerveja.

Ele non entenderia Fabio, que ontem gostava de pipoka e detestava orquídeas, mas hoje gosta de cerveja e detesta pipoka.

Ele non entenderia Gabriela, que ontem gostava de orquídeas e detestava poesia, mas hoje gosta de pipoka e detesta orquídeas.

Se esse hipoteetiko viajante petulante fosse muito, muito esperto, kom o passar do tempo ele perceberia o padron simples do rodízio. Mas será que ele akreditaria mesmo que a konscieencia dos sete anfitriões estava saltando diariamente de uns para os outros?

Mais fácil seria akreditar que o grupo estava zombando dele, kada um fingindo ser outra pessoa, somente por diverson.

Felizmente, esse viajante fulminante nunca apareceu.

## **cinco**

Mas no final da primavera, ou talvez do verão, ou do outono, ou do inverno, numa tarde quente & perfumada, ou talvez fria & inodora, uma década após a erradicação do coronavírus, aparece no Kasaron uma velha cientista disposta a libertar o septeto da maldição do rodízio.

– Você já sabe do rodízio? – Augusto pergunta. – Como é possível? Nós nunca saímos do Kasaron.

– Não é a primeira vez que esse fenômeno acontece – a velha cientista avisa. – Eu e minha equipe inventamos um detector de rodízios. Foi assim que encontrei este Kasaron. Viajei durante dois meses, apenas pra vir libertar vocês dessa maldição demoniaca.

– Maldição demoniaca? – Bárbara murmura.

– É só uma expressão pitoresca... O demônio não existe, eu sei. Mas aprecio as lendas de nosso povo. São tão saborosamente bizarras...

A velha cientista trouxe uma mochila grande & pesada. Kamila dá uma piscadela pra Daniel, como se perguntasse: de onde ela tira tanta força?

Esther, Fabio e Gabriela também têm perguntas.

Esther: Como a senhora conseguiu entrar aqui?

Fabio: Komo a senhora consegue falar sem mexer os lábios?

Gabriela: O que aconteceu kom sua sombra?

Algo nessas perguntas irrita profundamente a velha cientista. Seu sorriso satisfeito vira um risco leitoso & maldoso. Enquanto retira da mochila o desintegrador de rodízios, ela responde kom voz fria & protokolar:

– Entrei pela porta da frente, estava aberta. Eu konverso por telepatia, por isso non mexo os lábios. Em meu país as pessoas perderam a sombra há muito tempo, graças aos avanços da ciência. – A velha cientista ergue o desintegrador de rodízios e aponta primeiro para Augusto. – Vamos komeçar kom você. Por favor, poderia se aproximar um pouko?

– Vai doer? – Augusto pergunta.

– É pratikamente indolor. Komo puxar um fio de kabelo. Ou dois. Por favor, chegue mais perto.

O septeto imediatamente foge feito uma lufada de ar quente, kada um korrendo-ventando numa direçon.

## **seis**

Augusto foge porque non akreditou na velha cientista quando ela prometeu: “É pratikamente indolor. Komo puxar um fio de kabelo. Ou dois.” Sempre que estranhos dizem isso é porque vai doer bastante.

Bárbara foge igual a um reflexo num grande espelho, porque viu Augusto ventando pra longe. E a velha cientista disse que entrou no kasaron pela porta da frente. Isso significa que existe realmente uma porta da frente. É preciso encontrar essa porta, antes que ela desapareça.

Kamila foge porque viu Augusto e Bárbara ventando pra longe. Não foi uma ação planejada, foi um impulso inconsciente. Seu temperamento atmosférico é meio compulsivo, ela sabe disso. Qualquer corrente de ar obriga Kamila a ventar também.

Mas podemos deixar as justificativas pra outro dia. Ou pra nunca mais. Ai, que preguiça! Não vou ficar desenhando detalhes sobre a escapada-ventaval de cada um. O fato é que:

Daniel foge porque viu Augusto, Bárbara e Kamila ventando pra longe.

Esther foge porque viu Augusto, Bárbara, Kamila e Daniel ventando pra longe.

Fabio foge porque viu Augusto, Bárbara, Kamila, Daniel e Esther ventando pra longe.

Gabriela foge porque viu Augusto, Bárbara, Kamila, Daniel, Esther e Fabio ventando pra longe.

## sete

O que todos eles só confessaron mais tarde, muito mais tarde, é que o motivo maior pra terem fugido foi o (inkonfessaavel) teson pelo rodízio. Raiva, angústia, sim, mas principalmente teson. O rodízio cria muitos problemas, mas vocês amam essa konfuson fora do komum. Konfessem, queridos fugitivos. A vida seria ton fabulosa, ton cheia de vida sem esse impossível troka-troka de korpo?

Enquanto isso, bem longe do kason, a próxima pandemia – agora de kovid-20 – komeçaraa em uma semana.

No mesmo dia em que os humanos komeçaron a kolonizar Marte.

E os marcianos komeçaron a kolonizar Júpiter.

E os jupiterianos komeçaron a kolonizar Saturno.

E os saturnianos komeçaron a kolonizar Urano.

E os uranianos komeçaron a kolonizar Netuno.

E os netunianos komeçaron a kolonizar Pluton.

**VENTILADORZIM/ LIDIA CHAIB e MÔNICA RODRIGUES DA COSTA**

## A festa no céu\*

Descubra por que o Sapo Cururu tem a pele enrugada e qual é a origem dos alimentos nesta aventura clássica



[Ilustração: Douglas Diegues]

**Lidia Chaib\*\***

**Mônica Rodrigues da Costa**

Era hora de dormir, e eu corria para a rede em que estava minha avó. Não só eu. Meus dois irmãos menores tinham a mesma ideia. Não sei como todo mundo cabia naquela rede. Mas cabia. E minha avó gostava.

Ela descendia de índio e português e contava histórias do tempo em que os bichos falavam. Aprendera com os antigos e nos livros. Um desses contos se chama *A festa no céu*.

Minha avó variava, às vezes era uma tartaruga que ia para a festa no céu, outras vezes um jabuti, em outras um sapo aparecia. Eu gostava mais quando era o sapo, pois no meio da história nossa avó cantava imitando o coaxar e ficava ótimo com o balanço da rede.

Começava assim:

Há muito, muito tempo, quando desejar ainda ajudava, e até o Sol, que já vira muita coisa, ficava deslumbrado com a beleza do que via, o Sapo Cururu se casou no sertão do Cariri e foi viver à beira de um rio, no meio da floresta.

– Sapo Cururu, da beira do rio,

quando o sapo canta, maninha,

é que está com frio.

Ele não cantava só quando estava com frio, mas também para ensinar tabuada aos filhos:

- Oi, oi, quanto é dois vezes três?
- Oi, oi, fale agora, é sua vez.

Os filhotes respondiam:

- Oi, oi, dois vezes três...
- Oi, oi, é igual a seis.

O Sapo Cururu teve muitos filhos e o Urubu foi o padrinho de todos eles. Sempre que o Urubu visitava o compadre Cururu, era recebido com essa cantiga:

- Croac!

Deus guarde, compadre Urubu,

a sua nobre pessoa,

que sempre tenha o papo cheio,

levando uma vida boa.

Nos encontros dos amigos havia música e alegria. O Urubu dedilhava a viola, o Sapo tocava pandeiro e os sapinhos faziam coro alegrando a cantoria.

O Sapo era uma ótima companhia, mas tinha o costume de se gabar. Dizia que sabia de tudo, não existia nada que não conhecesse. Até cabelo ele conseguia cortar. O Urubu pediu:

– Sapo Cururu,

lá do Cariri,

corte meu cabelo,

mas não me faça rir!

O Sapo cortou o cabelo do Urubu, mas, como não era cabeleireiro coisa nenhuma, deixou o compadre com o pescoço pelado, muito feio.

Quando o Urubu se olhou no espelho ficou com raiva, queria se vingar. Controlou-se. "Deixa quieto", pensou o Urubu. "Ele ainda vai ter o castigo que merece."

Certo dia, mal o Sol apontou, chegou a notícia: Nossa Senhora ia dar uma grande festa no céu e convidava todos os animais que sabiam voar.

O Urubu recebeu o convite e logo quis ver a cara do Sapo. Foi procurá-lo na beira do rio. Queria zombar um pouquinho do amigo sabe-tudo:

– Compadre Sapo, recebeu o convite para a festa no céu?

– É para os animais que sabem voar. Ainda não decidi se quero ir a essa festa.

– Foi o que pensei, compadre! – riu o Urubu. – Vamos, anime-se. Podemos ir juntos.

O Sapo, que nunca dizia que havia algo que ele não sabia fazer, concordou com o compadre:

– Está certo, iremos juntos, mas só se você levar sua viola.

– O compadre acha que vou a alguma festa sem ela? – respondeu o Urubu.

– Então combinado, voaremos juntos para o céu.

Despediram-se. Cada um foi para sua casa.

“Quero só ver como o compadre Sapo vai sair dessa”, pensava o Urubu, achando graça. “Todo mundo sabe que sapo não voa, mas ele não é capaz de admitir que não sabe voar.” Quanto mais se lembrava da conversa com o Sapo, menos o Urubu acreditava. “Não é que o danado disse que vai à festa comigo?”

No dia marcado para a viagem, o Urubu aprontou-se e foi à casa do Sapo. Dona Sapa disse que o marido já havia saído à procura do compadre.

– Que desencontro, não é?

O Urubu brincou um pouco com os sapinhos afilhados e resolveu voltar para sua árvore frondosa para esperar o amigo.

No caminho encontrou três garças:

- Olá Garça-Azul, você viu o Sapo Cururu?
- Vestido de fraque, ele passou por lá – a ave apontou para a direita.
- O Sapo Cururu lá do Cariri seguiu foi por aqui – disse a Garça-Branca-Grande – mostrando a esquerda.
- Com certeza, ele virou logo ali – disse a Garça-Branca-Pequena, indicando a frente, deixando a ave sem nada entender.

Já em casa, como o compadre estava demorando, o Urubu acabou dormindo.

O Sapo Cururu espiava de longe. Vendo que o amigo adormecera, mais que depressa se escondeu no bojo da viola.

O Urubu acordou, estava ficando tarde. Como o Sapo não apareceu, agarrou a viola e voou para o céu. "Vou à festa e, quando voltar, o Sapo Cururu não escapará", pensou o Urubu. "A floresta inteira vai saber que ele não foi até o céu porque não sabe voar."

Lá foi o Urubu, sem perceber que carregava o amigo para a festa, quietinho, dentro da viola.

Quando o Urubu chegou ao céu, encostou a viola num canto e saiu para procurar algo para beber.

As garças, a saracura, o jacamim, a ariramba, o íbis-escarlate, o inhambu, o engole-vento, a patativa, o bem-te-vi, todos perguntavam pelo Sapo Cururu.

– Sapo não voa! – respondia o Urubu. – Por isso ele não está aqui.

No momento em que todos estavam entretidos com os comes e bebes, o Sapo aproveitou e saiu do esconderijo.

– Aqui estou! – disse o Cururu, apresentando-se, para espanto das aves.

Causou a maior sensação. Elas ficaram admiradas de vê-lo ali, naquela altura.

O Urubu, estupefato, boquiaberto, não sabia o que dizer.

– Compadre, você pegou no sono em sua casa e por isso resolvi voar sozinho – mentiu o Sapo.

O Urubu quis conhecer mais detalhes da viagem do Sapo, mas ele não lhe deu atenção. Durante a festa inteira, o Sapo conversou com todos, menos com o amigo. Também não

parou de beber e comer. Provou de tudo, engoliu todas as sementes que lhe serviram.

Na hora de ir embora, o Sapo Cururu aproveitou um momento em que o Urubu estava distraído, entrou novamente dentro da viola e ficou escondido, parado e silencioso.

No fim da festa, o Urubu pegou seu instrumento e partiu para a longa viagem de volta.

Como havia comido muito, o Sapo não se sentia bem e resolveu esticar o corpo para arrumar uma posição confortável. Quando se mexeu, o Urubu notou o passageiro clandestino na viola.

– Compadre Sapo, o que faz aí dentro se você sabe voar?  
– perguntou o Urubu. – Ora, ora, Sapo Cururu, quem vai na garupa não mexe na rédea.

Assim falando, virou a viola de boca para baixo. O Sapo despencou lá de cima.

Enquanto caía, desesperado, gritava:

– Arreda, pedra, senão te quebras!  
– Arreda, pedra, senão te quebras!  
– Arreda, pedra, senão te quebras!

Dizem que as pedras saíram correndo, mas o Sapo viu que o chão ficava ali.

Quando estava quase chegando, o Sapo Cururu gritou:

– Léu, léu, léu,

se desta eu escapar,

nunca mais festa no céu!

O Sapo espatifou-se no chão. Foi pedaço para tudo quanto é lado, e as sementes dos frutos, legumes e cereais que ele havia comido se espalharam pela terra. Delas nasceram os alimentos que todos nós gostamos de comer.

Nossa Senhora, lá do céu, viu o que aconteceu. Ficou com pena da situação e remendou o Sapo inteirinho. Como não sabia costurar direito, o couro do Cururu ficou enrugado e é assim até hoje.

E minha avó acabava a história dizendo uma coisa que eu não entendia:

– Sapo não pula por gosto, mas por precisão.

\* História misturada

Essa é uma adaptação de conto popular anônimo, que herdamos dos nossos avós africanos, indígenas e portugueses. Cada brasileiro tem sua versão. Quem conta um conto aumenta um ponto. Escreva ou desenhe uma história você também e mande pra gente pelo e-mail [mrodriguesdacosta@gmail.com](mailto:mrodriguesdacosta@gmail.com)

\*\*Lidia Chaib é escritora e produtora.

