Nossa América

Revista do Memorial da América Latina nº 56 | 2020

2020: centenários de

Clarice Lispector

Mario Benedetti

João Cabral de Melo Neto

Por que cantamos?

É difícil defender só com palavras a vida, ainda mais quando ela é severina.

Mas é sempre preciso lembrar que é tempo de morangos.

FOTO | Acervo Memorial

FOTO DA CAPA | Madalena Schwartz/ Acervo Instituto Moreira Salles

João Doria
Governador do Estado de São Paulo

Sérgio Sá Leitão
Secretário de Estado de Cultura e Economia Criativa

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

Conselho Curador

Almino Monteiro Álvares Afonso
Presidente do Conselho

Sérgio Sá Leitão
Secretário de Estado de Cultura e Economia Criativa

Patrícia Ellen
Secretária de Estado de Desenvolvimento Econômico

Vahan Agopyan
Reitor da Universidade de São Paulo – USP

Marcelo Knobel
Reitor da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Sandro Roberto Valentini
Reitor da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP

Marco Antonio Zago
Presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Ruy Martins Altenfelder Silva
Membro do Conselho Curador

Matheus Gregorini Costa
Membro do Conselho Curador

Diretoria executiva

Jorge Damião de Almeida
Diretor-Presidente

Luciana Latarini Ginezi
Diretora do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina – CBEAL

Antônio Eduardo Colturato
Diretor Administrativo e Financeiro

Fabrício Raveli
Diretor de Atividades Culturais

REVISTA NOSSA AMÉRICA 56

Conselho Editorial

Luciana Latarini Ginezi
Milton Flávio Marques Lautenschlager
Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Jorge Damião de Almeida
Alexandre Barbosa
Eduardo Rascov

Editor
Alexandre Barbosa

Edição, redação, preparação de textos e revisão
Eduardo Rascov
Maristela Debenest

Produção
Beatriz Soares Benedito

Projeto gráfico
Rafael Bezerra

Colaboradores

Textos: Antonio Secchin, Elinaldo Meira, Iván Carvajal, John Milton, Nádia Battella Gotlib, Pablo García, Pablo Rocca, Pedro Russi e Vanessa Bruno. **Tradução:** Maristela Debenest **Ilustrações:** Elinaldo Meira e Manuel Loayza. **Fotografias:** Cezar Perini Alves de Siqueira, Evair Leandro, João Avelino, Julio Siqueira e Marcela García. **Acervos de imagens:** Embaixador João Almino, Família João Cabral de Melo Neto, Instituto Moreira Salles, Fundación Mario Benedetti, Academia Brasileira de Letras e Instituto Carybé. **Produção:** Guilherme Evaristo Rodrigues Macieira, Larissa de Oliveira Lucas e Victória Furtado de Carvalho. **Revisão:** Catarina Damasceno, Eduardo Martins de Azevedo Vilalon, Glaucio Farina e Letícia Torres.

Os textos são de total responsabilidade dos autores, não refletindo o pensamento da ***Revista Nossa América.***

É expressamente proibida a reprodução, por qualquer meio, do conteúdo da revista.

NOSSA AMÉRICA É UMA PUBLICAÇÃO DA FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA
Redação: Av. Auro Soares de Moura Andrade, 664, Barra Funda, São Paulo, SP, Brasil. CEP: 01156-001
Tel. 55113823.4600
www.memorial.org.br

ISSN 0103-6777

MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

SÃO PAULO GOVERNO DO ESTADO
Secretaria de Cultura e Economia Criativa

04 Editorial

Seção Clarice Lispector

08 Uma escritora do âmago do ser humano

22 De mãos dadas com Clarice

Seção Mario Benedetti

30 Mario Benedetti (1920-2009): os dilemas de um escritor popular

36 Brincar com memórias, Mário Benedetti… a vida passa entre tréguas...

42 Um Pai Nosso latino-americano

Seção João Cabral de Melo Neto

46 Poeta, tradutor e traduzido

49 Encontrados cinquenta poemas inéditos de João Cabral de Melo Neto

55 Cabral transforma as alturas andinas em poesia

59 A difícil escolha de palavras, métrica e rima

66 Águas-João

71 Agradecimentos

Tributo ao centenário de três grandes escritores latino-americanos

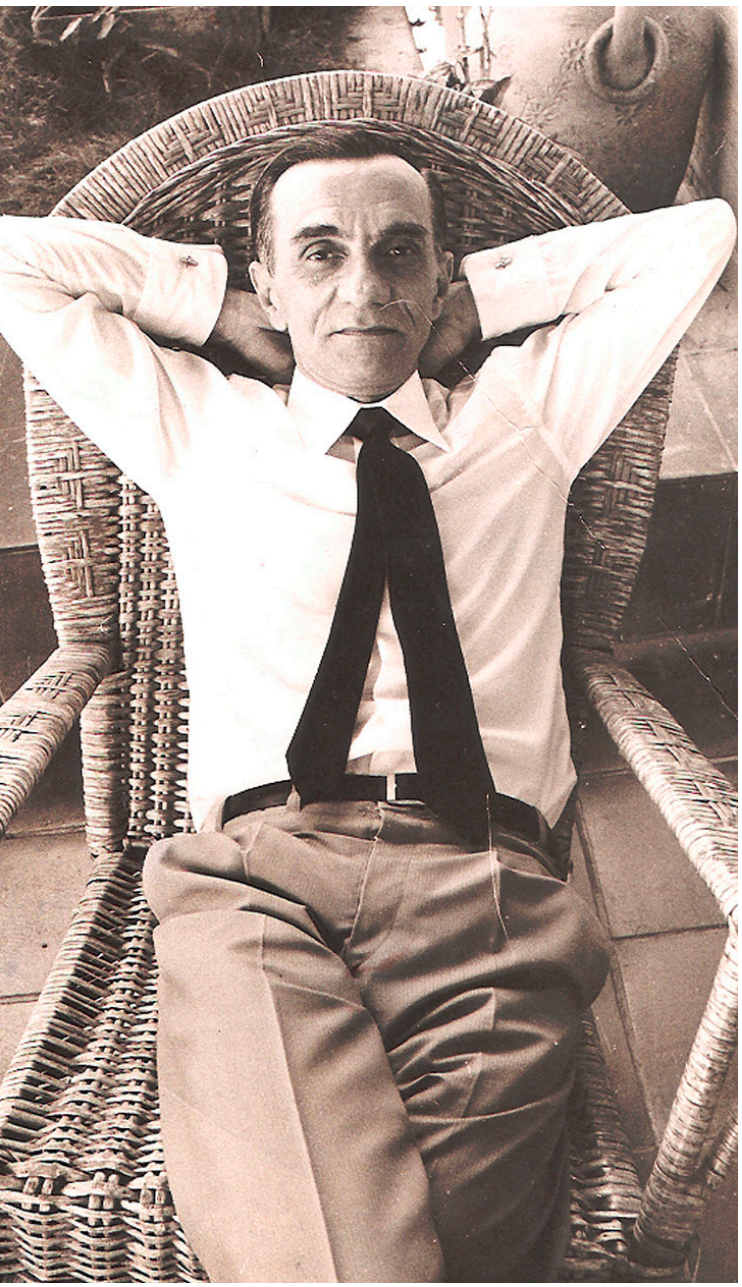


FOTO
Acervo Família João Cabral de Melo Neto
Cortesia: Agência Riff/Verso Brasil Editora

João Cabral de Melo Neto em janeiro. Mario Benedetti em setembro. Clarice Lispector em dezembro. Três dos maiores escritores latino-americanos são lembrados por seus centenários de nascimento em 2020. E são autores da América Latina não só por terem vivido aqui, mas também por sua produção expressar vínculos profundos com o mundo em que conviveram e lançar rizomas mais além. Fios condutores que chegam a nós e nos tocam hoje.

Esta edição da ***Revista Nossa América*** procura mostrar como Clarice, Benedetti e João Cabral, por meio de suas obras – cada vez mais atuais – e de suas atuações, promoveram a difusão da forte e diversificada cultura latino-americana. Cada autor ganhou uma seção e, dentro dela, pesquisadores foram convidados para escreverem sobre diferentes aspectos da obra e do universo destes escritores. O leitor irá perceber que cada homenageado ganhou, nas páginas deste número da revista, textos que contam sobre sua vida e obra, outros que falam dos desdobramentos dessa obra em produções artísticas diversas.

A seção de Clarice abre com a entrevista de Nádia Gotlib, autora de importantes e belos estudos sobre a obra da escritora. As páginas das fotos do acervo do Instituto Moreira Salles traçam um breve mosaico da trajetória dessa mulher tão marcante na cultura brasileira. Em seguida, a crônica que fecha essa seção é o relato de Vanessa Bruno, atriz e diretora de teatro, que transpõe textos de Clarice para montagens teatrais. Nas palavras de Vanessa, ela dá as mãos a Clarice para, com ajuda do espírito de seus textos, enfrentar a incerta travessia no período de fechamento dos teatros devido à pandemia da Covid-19.

A homenagem a Mario Benedetti conta com os professores Pablo Rocca e Pedro Russi, diretamente do Uruguai. Rocca mostra como o escritor uruguaio se tornou popular não só no país natal, mas em toda a América Latina graças à universa-

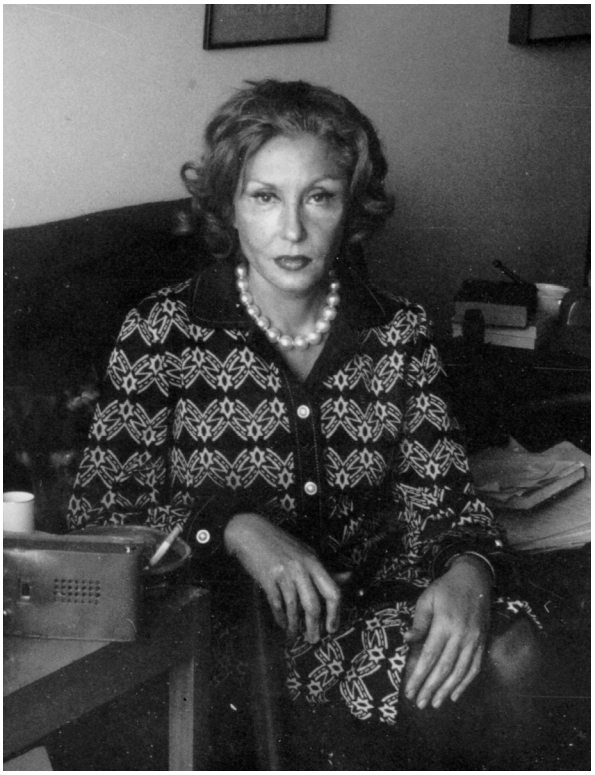


FOTO | Fotógrafo não identificado/Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

lidade de sua produção, que vai da poesia à prosa, passando pela crítica e pelos roteiros. E, como afirma a emocionante crônica de Pedro Russi, ler Benedetti é estar sempre montando jogos com as nossas memórias.

A reprodução dos principais pontos de As traduções de João Cabral na América Latina, mesa-redonda realizada na Biblioteca Latino-americana, abre o tributo a João Cabral. O evento contou com o crítico equatoriano Iván Carvajal, com o professor da USP John Milton e com o renomado especialista na obra do poeta, Antonio Carlos Secchin. Como tradutor e traduzido, João Cabral escreveu sobre os Andes quando foi diplomata no Equador e sempre levou, como referência para seus versos, o sertão brasileiro. E é também a vida neste sertão, em busca das águas, que narra a crônica de Elinaldo Meira, severino como os severinos da obra mais conhecida do poeta. Elinaldo, além de fazer o texto que fecha a seção, é também autor de ilustrações criadas especialmente para esta edição, grande parte delas inspiradas nas temáticas de João Cabral de Melo Neto.

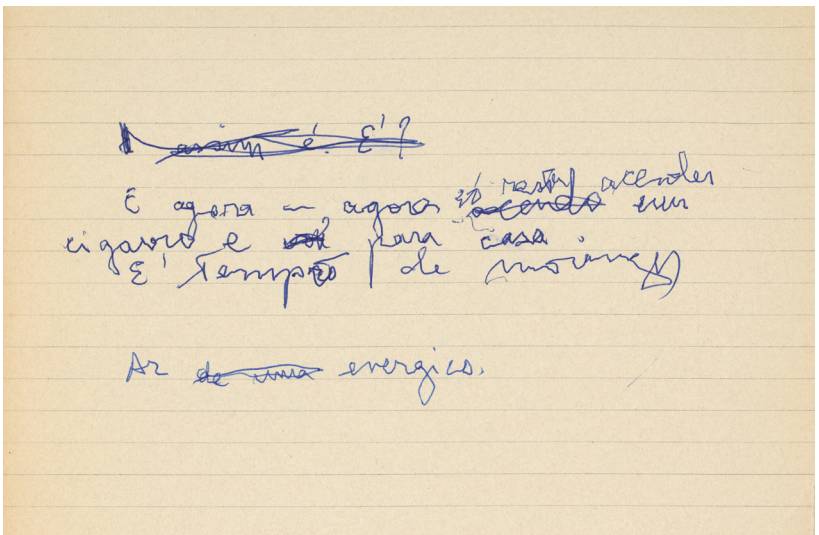
O leitor verá que vários textos foram escritos durante o necessário período de isolamento social para evitar a proliferação da Covid-19. Os prédios do Memorial estiveram fechados para circulação como recomenda a ciência e como determinou o governador do Estado. Mas o Memorial é muito mais do que um conjunto arquitetônico. Ele simboliza o desejo de uma América Latina integrada e que compartilha sua produção cultural. Por isso, esta edição da ***Revista Nossa América*** cumpre seu papel de difundir a cultura e a integração latino-americanas. Cada artigo procurou apresentar facetas latino-americanas e universais da obra e da vida dos três autores cujo centenário homenageamos.

Excelente leitura!

Jorge Damião
Presidente do Memorial da América Latina

FOTO | Acervo Fundación Mario Benedetti

REPRODUÇÃO | Acervo Clarice Lispector/
Instituto Moreira Salles



Nota usada nos parágrafos 495 e 496 de *A hora da estrela*. "E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?! Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos."

"Tenho período de produzir intensamente e tenho hiatos em que a vida fica intolerável."

"Só escrevo quando eu quero. Sou amadora. Faço questão de não ser escritora profissional, para manter minha liberdade."

Entrevista a Júlio Lerner, no programa *Panorama*, da TV Cultura, gravado em 1º de fevereiro de 1977.

Clarice Lispector

entrevista
crônica

Uma escritora do âmago do ser humano

Para a professora Nádia Battella Gotlib, especialista em Clarice Lispector, características culturais da América Latina estão presentes na obra da autora

FOTO | João Avelino

Nádia Battella Gotlib foi convidada pela ABL para a conferência sobre Clarice Lispector

A Academia Brasileira de Letras convidou Nádia Battella Gotlib para fazer a conferência sobre Clarice Lispector na série de eventos chamada Cadeira 41. O convite é o reconhecimento ao trabalho de uma das maiores especialistas na obra de Clarice. Ela é professora de Literatura Brasileira da USP e pesquisadora sênior do CNPq. Graduada em Letras pela Universidade de Brasília (1967), mestra (1971), é doutora (1977) em Literatura Portuguesa e livre-docente (1993) em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Desenvolveu atividades de pesquisa e ministrou cursos de graduação e pós-graduação em várias universidades brasileiras e no exterior (Oxford e Buenos Aires).

Nesta entrevista, Nádia fala sobre o que há de América Latina na obra de Clarice.

FOTO AO LADO | Manchete/Fotógrafo não identificado/ Acervo Lêdo Ivo/Instituto Moreira Salles

Revista Nossa América: Nascida na Ucrânia, morou no Recife, teve atuação no Rio de Janeiro. Pode-se dizer que essas características fazem de Clarice Lispector uma típica escritora latino-americana, já que a América Latina é também uma região de intensos intercâmbios culturais?

Nádia Gotlib: Clarice Lispector foi alimentada por vários *caldos de cultura* e essa diversidade constitui um dos ingredientes básicos de sua literatura. Tem ascendência russa, pois nasceu numa aldeia ucraniana, Tchechélnik, quando a Ucrânia pertencia à Rússia e estava em guerra civil, num período de intensa turbulência política pós-revolução de 1917. A família veio para o Brasil para se salvar dos *pogroms* que massacravam aldeias inteiras habitadas por judeus. Embora tenha ascendência judaica, não seguiu a religião judaica e nem mesmo cultivou tal procedência. "Sou brasileira. E pronto", afirmava.

Como chegou ao Brasil com um ano e três meses, aprendeu a andar, a falar português e a ler, no Brasil. Primeiramente a família morou em Maceió, onde desembarcou e onde ficou durante três anos. Depois, em Recife, por mais dez anos. Clarice é também nordestina: adorava as comidas típicas do nordeste. E frequentava a feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, local de encontro dos nordestinos, onde, aliás, viu o rosto de uma moça que lhe serviu de inspiração para construir a personagem Macabéa, de *A hora da estrela*. "O nordeste está todo em mim", afirmou em entrevista.

Clarice é também carioca, pois foi no Rio de Janeiro que se formou em Direito, ingressou no jornalismo, escreveu e publicou contos e romances, e ali se casou com diplomata. Foi carioca duas vezes, pois ali residiu em dois períodos distintos: de 1935 a 1944 e de 1959 até 1977, quando faleceu.

No intervalo entre 1944 e 1959, durante quinze anos, morou no exterior. Eis mais *caldos de cultura* que incorporou ao viver em diversos países como esposa do diplomata Maury Gurgel Valente: Itália, Suíça, Inglaterra e Estados Unidos.

Como boa observadora, e munida de talento intuitivo agudo, registrou suas diferentes experiências nesses países, mas sempre dedicando-se a uma escrita alicerçada em diversos gêneros, pautados não só por detalhes regionais e nacionais, mas, sobretudo, por aspectos universais, típicos da nossa condição humana, no seu sentido mais amplo, e – o que é importante considerar – com forte dose de teor humanístico.

RNA: É possível identificar características da América Latina na produção de Clarice Lispector? Em quais obras? E por quê?

Se atentarmos para os locais onde se passam as cenas de seus romances, contos e crônicas, podemos observar que se passam, na sua grande maioria, no Rio de Janeiro. E a biografia da escritora mostra que viajou pouco para outros países da América Latina: uma vez para Buenos Aires, duas vezes para a Colômbia.

Mas a América Latina está nos seus textos não por menções explícitas, mas pelas questões culturais que propõe e passa para o seu leitor, por vezes, de modo truculento.

Numa das crônicas do *Jornal do Brasil*, intitulada "As crianças chatas", a mãe tenta fazer os filhos dormirem, quase que à força, de modo a que não mais reclamem da fome que estão sentindo, e sem solução: não há o que comer em casa e nem há dinheiro para comprar alimento. A fome – diga-se, que a família Lispector conheceu bem, na Ucrânia, durante a viagem para o Brasil e no nordeste – continua a rondar o universo da escritora, visível em personagens suas. É o caso também de Macabéa, que se tivesse um pote de creme comeria, para ter alguma gordura no corpo.

Noutra crônica, intitulada "Mineirinho", uma das melhores crônicas de Clarice (infelizmente não publicada no volume *Todas as crônicas*, lançado pela editora Rocco), um bandido é assassinado pela polícia com vários tiros. E a cronista Clarice afirma que um desses tiros não atinge só o assassinado, mas também a própria Clarice. Experimenta, no seu próprio corpo, imaginariamente e de modo intenso, a violência policial.

Aliás, a escritora manifestou sua posição política diante do governo autoritário e assassino da ditadura ao participar da Passeata dos cem mil, em 1968, no Rio de Janeiro. E afirmava que escolheu estudar Direito para poder reformar os presídios

“A América Latina está nos seus textos não por menções explícitas, mas pelas questões culturais que propõe e passa para o seu leitor.”

brasileiros. Um artigo que escreveu em revista da faculdade, o primeiro texto seu publicado de que se tem notícia, questionava “os fundamentos do direito de punir”, já que não havia a possibilidade de recuperação dos culpados mantidos em prisões.

E a literatura que desenvolve ao longo de 37 anos – de 1940 a 1977 – revela um foco de atenção voltado para a condição da mulher, em processo de construção de emancipação e libertação de padrões paternalistas retrógrados e repressores.

Portanto, quando Clarice aborda questões como a fome e má distribuição de renda, a violência policial e o autoritarismo de governo ditatorial, o regime patriarcal que reprime a mulher, está a tratar questões que não são só do Brasil. São da América Latina. E, pelo menos algumas, de países de outros continentes.

RNA: Clarice não foi uma ativista da causa feminista, mas hoje sua obra e sua figura são muito associadas a essa causa. Por quais razões isso acontece?

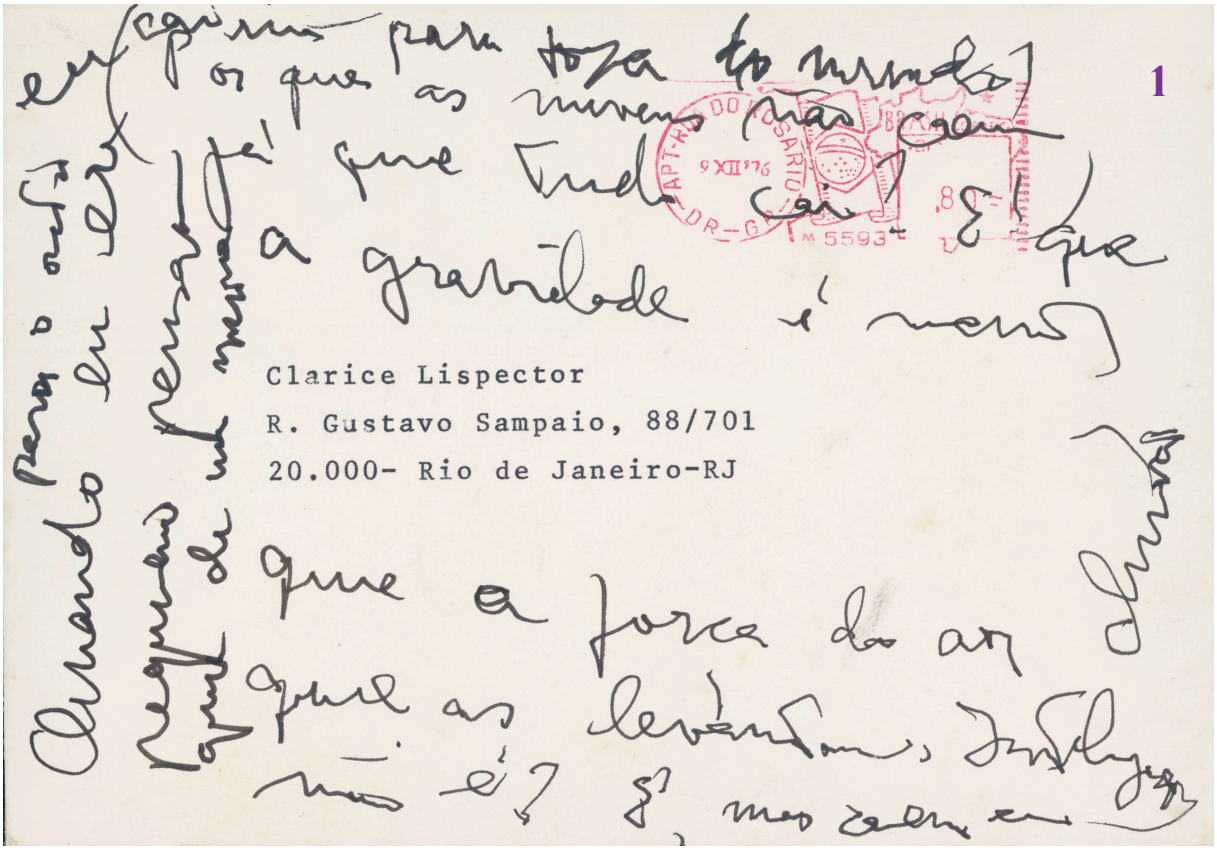
Porque suas personagens são, na maioria, mulheres. E mulheres que procuram um lugar social liberto das amarras machistas que ainda alimentam, e muito, nossa cultura.

Desde seu primeiro conto, “Triunfo”, publicado na revista carioca *Pan*, em 1940, a mulher é o centro do enredo. E que mulher é essa? Mulher só, porque o marido se fora. Mulher que tenta se refazer da perda, reconhecendo seu lugar na casa e no mundo, até que, nesse conto, acaba tomando um banho de água fria no quintal da casa, quando constata o poder da sua força.

E o que é o percurso de G.H., na novela *A paixão segundo G. H.*, já em 1964, senão o intenso mergulho de uma mulher que, só, sem companheiro e sem empregada doméstica, ao entrar no quarto da empregada para limpar o que julga estar sujo, encontra um mundo limpo e novo, iniciando assim um maravilhoso e terrível processo de construção de si, que a leva a efetivamente ver e enxergar o outro – a empregada doméstica Janair – antes invisível enquanto lhe servia no último andar do seu apartamento de luxo?

É nesse quarto de Janair que G.H. se aproxima do outro, no caso, Janair, e também, a barata, e tende a comer a barata, bicho que, tal como Janair, é massacrado por uma força dominadora, mas resiste, há milhões de anos, nos escombros da civilização. Se a comunhão com o de-dentro da barata lhe traz o sumo da matéria viva pulsando, despersonalizando-a e projetando-a num mundo do “ser apenas”, sem identidade social, seu encontro imaginário com Janair leva-a a resgatar os laços humanísticos e aceitar a louvável relação de igualdade com os outros *humanos* que a cercam.

ILUSTRAÇÃO | Elinaldo Meira



1

1 REPRODUÇÃO | Acervo Clarice Lispector/ Instituto Moreira Salles

Uma das anotações que Clarice usou no parágrafo 382 de *A hora da estrela*

> "Quanto a mim, só sou verdadeiro quando estou sozinho. Quando eu era pequeno pensava que de um momento para outro eu cairia para fora do mundo. Por que as nuvens não caem, já que tudo cai? É que a gravidade é menor que a força do ar que as levanta. Inteligente, não é? Sim, mas caem um dia em chuva. É a minha vingança."

2 FOTO | Fotógrafo não identificado/Acervo Clarice Lispector/ Instituto Moreira Salles

Com a artista plástica e comadre Maria Bonomi, na abertura de exposição em 1975

3 FOTO | Fotógrafo não identificado/Acervo Clarice Lispector/ Instituto Moreira Salles

Em 1941, atua como jornalista no Rio de Janeiro

4 FOTO | Fotógrafo Studio Harcourt/Acervo Clarice Lispector/ Instituto Moreira Salles

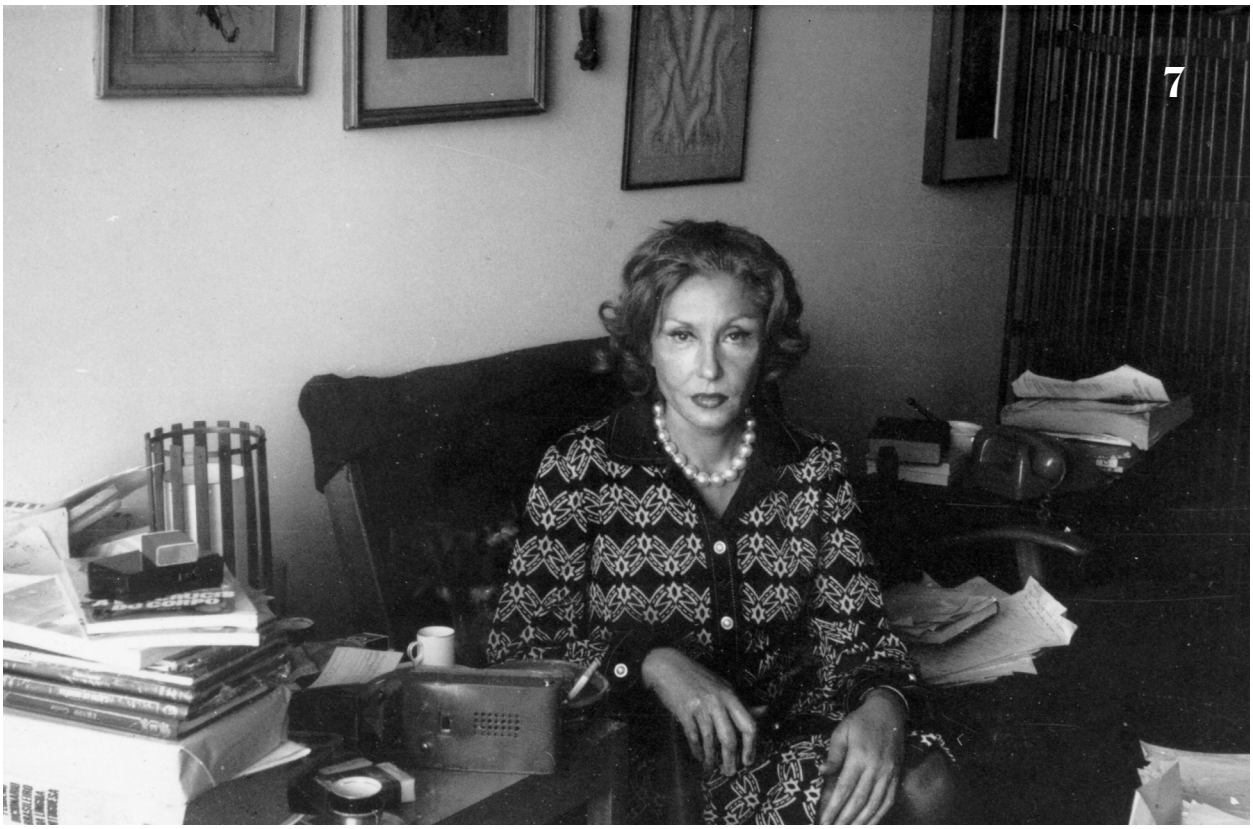
Retrato tirado em Paris, em 1946

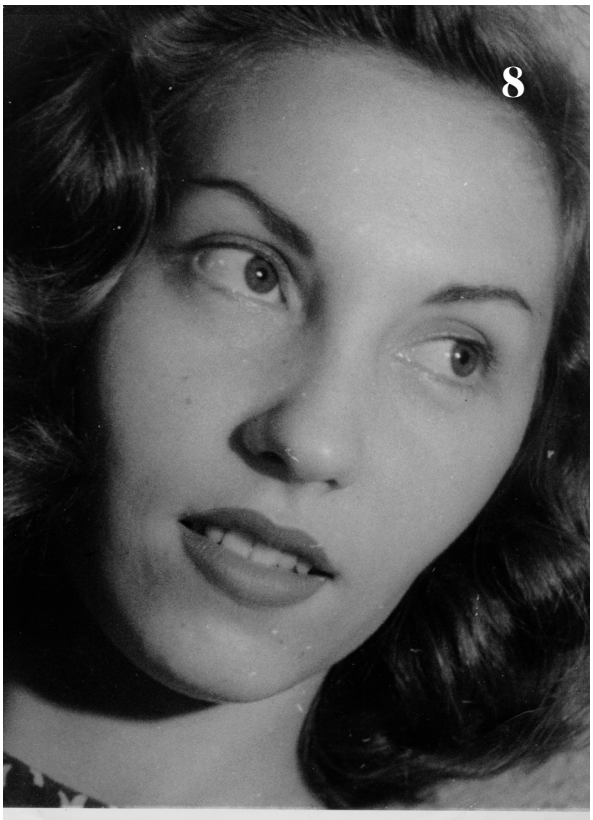
2

3

4
Harcourt
Paris

5


7



5 FOTO | Maureen Bisilliat/Acervo Instituto Moreira Salles

Clarice Lispector, "um exemplo brutal da singularidade da pessoa humana", no dizer de Otto Lara Resende

6 FOTO | Fotógrafo não identificado/Acervo Clarice Lispector/ Instituto Moreira Salles

Clarice Lispector, de vestido quadriculado, por ocasião do lançamento do livro *Laços de família* na Livraria Francisco Alves

7 FOTO | Fotógrafo não identificado/Acervo Clarice Lispector/ Instituto Moreira Salles

"Há quem seja gregário – eu não sou", declarou Clarice ao jornal *Estado de Minas*, em 1968

8 FOTO | Fotógrafo não identificado/Acervo Clarice Lispector/ Instituto Moreira Salles

"Você deve imitar você mesma", escreveu em uma das colunas femininas publicadas entre 1950 e 1960

FOTO | Alair Gomes/Acervo Clarice Lispector/
Instituto Moreira Salles

"Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros" (no conto "Escrever", em *A descoberta do mundo*)

Ora, se as personagens acabam experimentando esse difícil mas encantador processo de reencontro consigo, de emancipação, desvencilhando-se de pressões típicas de sociedade machista e patriarcal, sua literatura segue um caminho de caráter feminista. Mas Clarice não se declarava feminista. Era contra atrelar-se a sistemas. Não era adepta de dogmas e regras. Daí a ampla liberdade que se permitiu, ao escrever. Por isso não se considerava profissional. O amadorismo lhe dava maior fôlego para escrever o que bem entendesse. Clarice escapa de qualquer classificação. "Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais", afirma em *Água viva*, novela publicada em 1973.

RNA: Clarice transitava muito bem entre diversos gêneros literários. Essa é uma característica dela ou algo comum à sua geração?

A diluição do conceito de gênero na prática literária é uma tendência que tem sua história. Veja-se o caso da prosa poética, ao conciliar, num mesmo texto, a prosa típica do texto de romances com a poesia, típica do gênero lírico.

No caso de Clarice, houve sim uma rarefação dos limites entre os gêneros, não tão comum entre escritores e escritoras de sua geração, tendência que se acentuou ao longo dos anos, devido a maior liberdade na adoção e prática de procedimentos narrativos sem amarras de tradição normativa mais conservadora.

Se Clarice Lispector propõe distinção entre contos e crônicas, o volume *Visão do esplendor*, de 1975, a escritora registra como sendo "impressões leves". Se no início de sua produção havia distinção nítida entre romances e contos – de *Perto do coração selvagem*, de 1943, a *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969, na década de 1970 essa distinção também tende a desaparecer. *Água viva*, de 1973, a romancista registra como "ficção". E *Um sopro de vida*, póstumo, de 1978, como "pulsações".

Mas essa desconstrução dos limites dos gêneros invade também o campo da escrita de Clarice Lispector de modo mais amplo. Os textos de teor autobiográfico – poucos, se comparados com a produção ficcional e memorialista da sua irmã

REPRODUÇÃO | Fotógrafo não identificado/Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

Universidade do Brasil

FACULDADE NACIONAL DE DIREITO

DIRETORIO ACADEMICO

5º ANO N.º 177

Snr. a. Clarice Gurgel Valente

está matriculado no 5º ano do Curso de Bacharelado desta Faculdade.

1943

Rio de Janeiro, 19 de Julho de 1943

SECRETARIO DO DIRETORIO

PRESIDENTE DO DIRETORIO

ASSINATURA DO ALUNO

Aos 23 anos, no 5º ano da Faculdade de Direito da então Universidade do Brasil (hoje UFRJ).

mais velha, Elisa Lispector – tendem a se deslizar para o imaginário, escapando do factual.

No entanto, convém considerar que a massa de sua produção de contos e crônicas mantém limites que a própria escritora preservou, ao separá-los nas respectivas edições dos volumes. É o caso de *A legião estrangeira*, de 1964, que contém uma primeira parte, em que a escritora reuniu contos; e uma segunda parte, em que reuniu crônicas, com o belo título de "Fundo de gaveta", que lhe foi sugerido pelo amigo e escritor Otto Lara Resende.

E seu livro de contos intitulado *A via crucis do corpo*, de 1974, aliás, num tipo de registro ficcional bem diferente dos anteriores, com linguagem mais crua e direta, mantém a especificação: os textos publicados nesse volume são registrados como contos.

RNA: Em suas crônicas e contos, uma sensação, um movimento, uma luz repentinamente lançam o cotidiano prosaico no universo da ontologia. Pode-se dizer que esse limiar apresenta os diversos tipos de questionamentos que ela tem sobre suas escolhas mais "tradicionais", de viver como mãe e esposa, numa ordem familiar predeterminada. Ainda que haja traços feministas nesses questionamentos, é possível dizer que eles vão além da condição feminina e se perguntam sobre a condição e o papel do ser humano em um mundo com padrões previamente estabelecidos?

Clarice Lispector inicia sua novela (sigo critério eminentemente quantitativo, considerando como novela um romance mais curto) *A paixão segundo G. H.* com a frase: "estou procurando, estou procurando". E afirmou que, se tivesse de dar um nome ao que faz como escritora, diria – e diz: "a procura da coisa". De fato. Essa é a linha de força de sua potente narrativa, que a leva a uma perspectiva de *descoberta do mundo*, mas um mundo que passa por mudanças. Da própria Clarice Lispector? Talvez, isso não temos condição de saber. Mas passa pela trilha das suas personagens, tanto por mulheres (em quase todos os seus textos), como por homens (como Martim, protagonista de *A maçã no escuro*).

O fio dos enredos revela difícil percurso de transgressão, de crimes, que subvertem a ordem regrada dos costumes burgueses, resgatando impulsos abafados por uma civilização movida a aparências ilusórias. Esse movimento em que emergem impulsos antes reprimidos tem força revigoradora. Expõe as mazelas, os vícios, do que a narradora, a certa altura, chama de "imundo", mas que existe e precisa ser enfrentado, como se enfrentam fantasmas. A arte, no campo do imaginário, permite que tais pesadelos sejam experimentados.

Nesses momentos de crise, à beira do "abismo", em estado de "periclitância", é que as narrativas de Clarice Lispector se constroem. Tanto as histórias para adultos quanto para as crianças e adolescentes. Não esquecer que é para seu filho que ela escreve uma história que tem por título *O mistério do coelho pensante*, que narra uma fuga – mas para onde? – do personagem coelho, e deixa para o leitor resolver esse final de história. E é a narradora que escreve também para crianças, filhos seus, *A mulher que matou os peixes*...

"Seu maior legado está não só na heterogeneidade de gêneros, mas no modo revolucionário de romper com as regras do jogo de tais gêneros, subvertendo-os, questionando seu próprio repertório operacional de regras e procedimentos narrativos."

Sempre afirmo que ninguém sai imune à literatura de Clarice Lispector. Coisas terríveis acontecem. Mas para que coisas novas aflorem. Daí a estreita ligação entre vida e morte ao longo de sua produção ficcional. Tais questões – que transitam entre bem e mal – fazem parte da condição humana. E é essa condição humana, complexa, que sua arte realça diante de nossos olhares de leitoras e leitores.

RNA: O limiar entre o prosaico e o ontológico nas crônicas de Clarice Lispector parece surgir de episódios de descontrole fortuito, seja por motivos internos ou externos. O controle emocional e corporal preconizado em suas colunas femininas poderia configurar instrumento essencial para o controle desse limiar na "mulher moderna", de modo que a construção de sua individualidade não pusesse em risco sua aceitação social?

Clarice escrevia páginas femininas porque precisava de dinheiro. E tinha consciência do veículo em que atuava: textos destinados a mulheres, com predominância de assuntos ligados à casa – cama, mesa e banho. Mas não deixou de ser a escritora Clarice, que *minava* os textos jornalísticos com pitadas ficcionais que poderiam atingir, em cheio, as mulheres "distraídas", acordando nelas brechas de questionamentos críticos.

Repito aqui uma tese que já defendi: seus textos seguem a *receita de matar baratas* que ela mesma escreveu em dois momentos das suas páginas femininas: uma delas, com o pseudônimo de Tereza Quadros, na coluna "Entre Mulheres", do jornal *Comício*, em agosto de 1952; outra, como *ghost writer* da modelo e atriz Ilka Soares, na coluna "Só para mulheres", no *Diário da Noite*, em agosto de 1960. Tal como na receita, que mistura farinha, açúcar e gesso, de modo a que o açúcar atraia baratas e o gesso as estorrique de dentro para fora,

FOTO AO LADO | Miller of Washington/Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

as páginas femininas de Clarice atraem as leitoras "distraídas" com textos banais, mas também atuam nas entranhas mentais de tais leitoras ao injetarem substâncias ficcionais letais, misturadas aos textos banais, alertando-as para a necessidade de matar nelas, por exemplo, certos preconceitos e estereótipos da sociedade machista em que vivem.

RNA: Quais são as principais influências na obra de Clarice?

Clarice Lispector não era simpática ao fato de admitir que recebia influências. Quando Álvaro Lins reconheceu no seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, influência de Virginia Woolf e James Joyce, a escritora reagiu indignada. Mas é bem verdade que na sua ficção nota-se semelhanças com os textos dos dois escritores: no modo de o narrador se deixar levar até o interior das personagens, praticando o *estilo indireto livre*. E também, no caso de Virginia Woolf, na tendência a captar sutis detalhes de gestos, comportamentos, posturas das personagens.

No entanto, já reconhecida como escritora, Clarice Lispector admitiu ter lido, na sua adolescência, Katherine Mansfield e ter se identificado com ela, a ponto de afirmar: "Mas essa sou eu".

Observo também que entre os diversos tipos de narrativa que praticou, há uma mudança na década de 1970, que atinge extremos: de um lado, a

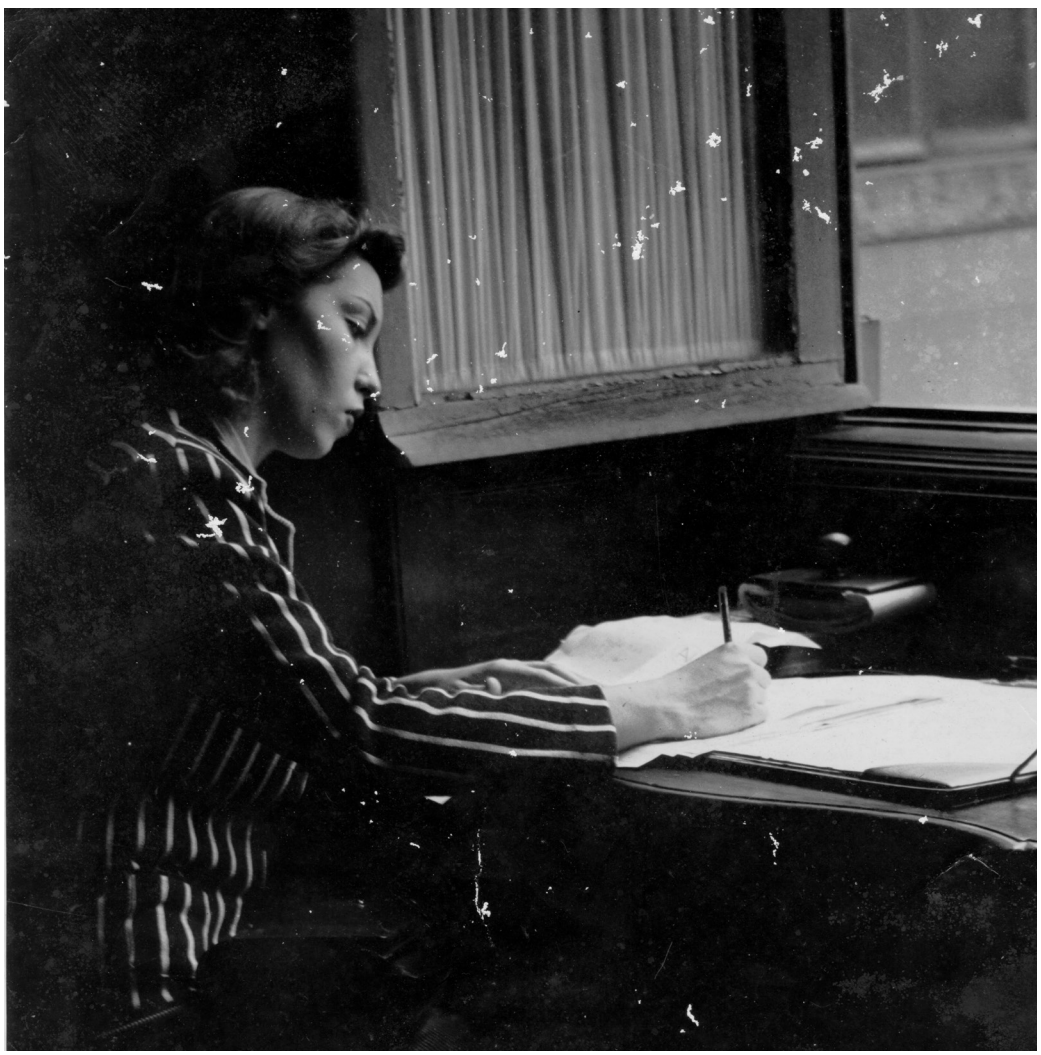


FOTO | Fotógrafo identificação parcial [Antonio] /Acervo Clarice Lispector/ Instituto Moreira Salles

"Escrever é um de meus atos, como falar, comer, andar, e tem forçosamente de ser como sou" (*Estado de Mina*s, 28 set. 1968)

FOTO | Fotógrafo não identificado/Acervo Clarice Lispector/ Instituto Moreira Salles

Com Paulo, seu filho mais novo, no apartamento do Leme, Rio de Janeiro, final dos anos 1950

linguagem direta, de ossatura factual, próxima de um Nelson Rodrigues, por exemplo, nos contos de temática sexual, em *A via crucis do corpo*, de 1975; de outro, uma rarefação do discurso, uma tentativa de destituir a linguagem até mesmo da sua ficcionalidade, em *Água viva*, de 1973, ao tender para o seu máximo, que seria o *ser apenas*, transfigurando-se em pulsações, no mais pleno silêncio.

Ou seja, na produção de Clarice Lispector reina a ambiguidade, o questionamento e a diversidade de procedimentos artísticos.

RNA: Quais os principais legados da obra dela?

O legado de Clarice está presente nas reações de leitoras e leitores de sua obra, que se multiplicam, a cada dia. Em certos casos, na própria literatura praticada por alguns, como é o caso do saudoso escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. Em outros casos, nos produtores, atores e espectadores de adaptações e traduções de sua obra para outras artes, como peças de teatro, espetáculos musicais, filmes de curta e longa metragem. Infelizmente, está presente na internet em muitos textos que não são dela, que divulgam uma Clarice que não existe nem nunca existiu. Mas, felizmente, está vivo nos livros que publicou e que começaram a ser traduzidos para outras línguas na década de 1950; é o caso de *Près du coeur sauvage*, em 1954, seguido de outros, na década seguinte: tradução de *A maçã no escuro* para o alemão, em 1964, e para o inglês, em 1967. O número de traduções cresceu gradativamente e de tal forma que no final do século passado já havia traduções de sua obra quase completa em muitas línguas, incluindo uma tradução para o japonês, em 1984.

A divulgação, dentro e fora do Brasil, sob a forma de traduções, permite que o seu legado atinja um grande número de leitores. E essa boa receptividade se explica justamente pelo tipo de literatura que nos deixou: um repertório diversificado no que respeita a gêneros literários e não ficcionais, pois escreveu contos, crônicas, romances, novelas, páginas femininas, literatura infantil e juvenil, cartas, entrevistas (como entrevistadora). Deixou-nos também uma peça de teatro, um livro de lendas brasileiras, uma conferência, reportagens, traduções e adaptações de obras de escritores vários.

Mas seu maior legado talvez esteja não só nessa heterogeneidade de gêneros, mas no modo revolucionário de romper com as regras do jogo de tais gêneros, subvertendo-os, questionando seu próprio repertório operacional de regras e procedimentos narrativos. O questionamento em torno do que nos é dado passa pelo filtro criativo da narradora, que nessa trilha abre perspectivas de novas interpretações, jogando, por vezes de chofre, diante do seu leitor e leitora, um novo olhar sobre o banal e o rotineiro.

Dessa forma, vícios e virtudes de nossa condição humana desfilam, por vezes, de modo suave, outras vezes, de modo violento e sem qualquer concessão. Nada mais pungente e universal que esse repertório que tem como alvo o âmago do *ser humano,* auscultando-o de tal forma que beira o abismo do seu apenas *ser*: matéria viva pulsando, em que todos se igualam.

Eis o ponto em que sua literatura, ou sua arte literária, nos toca por inteiro, do ponto de vista ético, moral e político, embora nunca se subordine sistematicamente a qualquer proposta. Talvez esteja aí a razão do seu sucesso: atingir o outro em grande escala, com ampla liberdade, desvendando-lhe sempre novos rumos, numa "redescoberta do mundo". É o que caracteriza a boa qualidade da literatura. Essa, persiste. E se renova a cada releitura.

De mãos dadas com Clarice

A obra literária de Clarice abre diálogo com outros campos do conhecimento e também com outras linguagens artísticas

Vanessa Bruno*

JL - Por que continuar escrevendo, Clarice?
CL - E eu sei?
(Lispector em entrevista a Júlio Lerner)

Outono,

No meio da pandemia de 2020, estamos nós aqui escrevendo. E sobre ela. Sobre Clarice no ano de comemoração do seu centenário de nascimento.

Há cem anos, o mundo também atravessava momentos dificílimos. No Leste Europeu após a Primeira Guerra, as convulsões político-sociais fizeram a família de Clarice deixar a Ucrânia e procurar abrigo no Brasil, primeiro em Maceió e depois em Recife.

Se hoje, em tempos como esses, nos perguntamos "por que continuar escrevendo?", a literatura de Clarice serve de resposta, de amparo, fala, cala ao coração e afirma a importância intrínseca da arte:

> "A tragédia de viver existe sim e nós a sentimos. Mas isso não impede que tenhamos uma profunda aproximação de alegria com essa mesma vida". (Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*)

A mais importante autora brasileira, amplamente estudada no meio acadêmico contemporâneo nacional e internacional, figura entre os grandes pensadores do século XX. Nas palavras de Hélène Cixous, escritora francesa feminista pós-estruturalista: "se Kafka fosse mulher, se Rilke fosse uma judia brasileira nascida na Ucrânia, se Rimbaud fosse mãe, se tivesse chegado aos cinquenta, se Heidegger deixasse de ser alemão [...] é nessa ambiência que Clarice Lispector escreve. Lá onde respiram as obras mais exigentes, ela avança. Lá, mais à frente, onde o filósofo perde fôlego, ela continua, mais longe ainda, mais longe do que todo o saber" (CIXOUS, 1995, p. 157-158). Clarice foi uma mulher extraordinária. Na famosa entrevista concedida a Júlio Lerner, na TV Cultura, em 1977, ela cria fascínio.

> "Um dia será o mundo com sua impersonalidade soberba versus a minha individualidade de pessoa e seremos um só." (*Uma aprendizagem*...)

Sua obra literária abre diálogo com outros campos do conhecimento, como a psicanálise por exemplo, e também com outras linguagens artísticas. São biografias, fotobiografia, publicação da correspondência, encenações de sua figura em vídeo ou espetáculos de teatro (e claro, milhares de leitores). Poesia, música, cinema fazem referência a sua figura e suas narrativas. Podemos destacar o conhecido longa metragem *A hora da estrela* (1985) de Suzana Amaral e, em fase de finalização, *O livro dos prazeres*, dirigido por Marcela Lordy.

No teatro, a montagem inaugural foi realizada em 1965. *Perto do coração selvagem*, direção de Fauzi Arap, foi apresentada no Rio de Janeiro no aniversário de Clarice (10 de dezembro). No elenco, Dirce Migliaccio, José Wilker, Carlos Kroeber, Glauce Rocha e o próprio Fauzi. A montagem continha dois diálogos do livro homônimo e incluía textos do romance *A paixão segundo G.H.* e fragmentos da reunião de contos *A legião estrangeira*.

Deslocar a experiência individual que a literatura proporciona para a experiência compartilhada que o teatro propicia é um extremo desafio. Ainda assim, muitos outros artistas teatrais, há pouco mais de cinquenta anos, levam textos de Clarice para a cena. São inúmeras montagens.

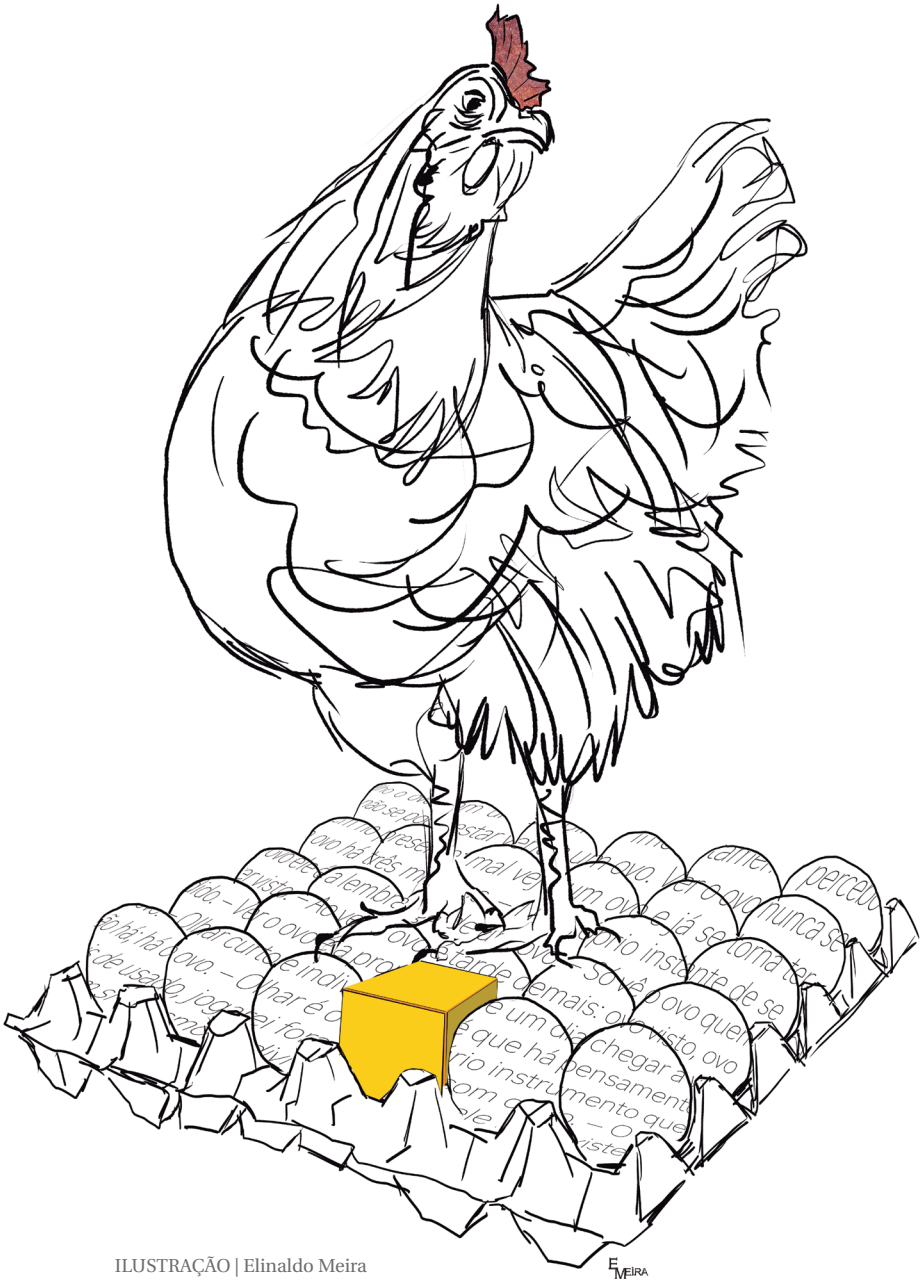


ILUSTRAÇÃO | Elinaldo Meira

Neste ano, de comemoração, não seria diferente. Em Nova York, a companhia teatral The New Stage Theatre Company produziu *Near to The Wild Heart* (Perto do coração selvagem), uma adaptação do mesmo romance dirigida pela húngara Ildiko Nemeth. Em São Paulo, estava prestes a estrear *Abjeto-Sujeito, Clarice Lispector por Denise Stoklos*, no SESC 24 de Maio, além de outros espetáculos recém apresentados, como *Clarice e Mário, Frederico e Sofia, os desastres e a paciência*, direção de Cristiane Paoli Quito com a turma da Escola de Arte Dramática da USP, e *Instante-Já*, coreografia do bailarino Marcos Moreno, inspirada em *Água viva*. E entre eles, estava eu.

Eu,

Águas do mundo é um projeto antigo. Desde que li *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* a obra me percorre. Uma imagem (ainda que amorfa) do que poderia ser criou o desejo de levar ao teatro. Com a certeza de que eu não estava preparada (e será que um dia se está?) guardei essa flor no peito.

* Mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP, atriz, diretora, propositora do VULCÃO [criação e pesquisa cênica]. Há dez anos investiga a incidência dos textos de Lispector no palco e procedimentos para o intérprete trazer a literatura para a cena.

“Deslocar a experiência individual da literatura para a experiência compartilhada do teatro é um extremo desafio. Ainda assim, muitos artistas teatrais, há pouco mais de cinquenta anos, levam textos de Clarice para a cena.”

O tempo passou,

Em 2010, fui convidada a dirigir o deslocamento na íntegra do conto “O ovo e a galinha” para o palco. Segundo Clarice, seu conto mais misterioso. E no outono, há dez anos, estreamos.

A lida com a literatura de Clarice na sala de ensaio me deixou fértil para novos projetos. Passei a estudar diversos textos dela publicados no *Jornal do Brasil* para realizar um espetáculo multimídia destinado para pais e filhos. Assim nasceu *Brincar de pensar – Contos de Clarice no palco para pessoas grandes ou pequenas*, em 2013. Junto do elenco – Isabel Wilker, Livia Vilela, Luis Felipe Bianchini – e equipe criadora, estruturamos uma montagem para todas as idades através de oito textos escolhidos: “Felicidade clandestina”, “Restos do Carnaval”, “Come, meu filho”, “Uma esperança”, “Sou uma pergunta”, “Das vantagens de ser bobo”, “Se eu fosse eu” e “Brincar de pensar”.

Foi através do trabalho com textos de Clarice, da identificação que eu estabelecia com sua escrita, que pude fazer reflexão do meu processo criativo, do meu trajeto. Comecei a reconhecer o meu processo de procura.

Os procedimentos trabalhados com os intérpretes, juntamente com entrevistas realizadas com outros criadores que também se lançaram ao desafio de trazer um texto tão particular para a cena, se transformaram na minha pesquisa de mestrado, “Clarice através do ator”, concluída em 2015 na ECA-USP.

Para a apresentação prática da defesa decidi por “As águas do mundo”, capítulo central do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, que a autora também publicou como conto separadamente.

A partir dessa cena apresentada, nos últimos três anos, com a ajuda de diversos interlocutores ao longo do processo, tenho me dedicado a encontrar a dramaturgia, interpretação e encenação do espetáculo nomeado de *Águas do mundo* que, além do capítulo central, traz o deslocamento de outros trechos deste romance que teve recepção controversa e desde sua publicação, em 1969, divide opiniões.

> “Esta obra se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Está muito acima de mim. Humildemente tentei fazê-la. Eu sou mais forte que eu.” (*Uma aprendizagem...*, nota/prefácio)

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres começa com uma vírgula e letra minúscula, faz uso do gerúndio e termina também com uma vírgula. É uma narrativa fluída e não terminada. Diferente de sua narrativa anterior – *A paixão segundo G.H.,* toda em primeira pessoa – em *Uma aprendizagem*... a construção poética se faz na terceira pessoa, onisciente, e se desloca com frequência para o fluxo de pensamento das personagens, sobretudo da protagonista, e também para diálogos ora numa conversação direta, ora por telefonema. É uma narrativa em que uma consciência se abre para a outra consciência[1].

No ambiente doméstico, com a personagem imersa no fluxo de pensamento da experiência íntima, a obra atualiza situações míticas para o contexto do Rio de Janeiro da segunda metade do século XX: se apropria do mito de Eros e Psiquê, da ninfa Lorelei, da mitologia alemã e, sobretudo, da *Odisseia* de Homero, a fim de escrever uma odisseia às avessas. Além disso, faz uma reversão do mito bíblico do pecado original e confere à mulher a entrada no Paraíso e descoberta da vida através do prazer.

> “Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso.” (*Uma aprendizagem...*)

1 Conforme Ma Lin, em sua dissertação de mestrado “A formação da mulher em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*”. Campinas: Unicamp, 2015. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270071/1/Ma_Lin_M.pdf.

FOTO | Julio Calil

Águas do mundo: pesquisa teatral a partir do romance
Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres

FOTO | Cezar Siqueira

A maçã reluz no escuro, em cena do espetáculo *Águas do mundo*

Encontrei na poética profanação do mito de Adão e Eva, fundador do patriarcado, eco para fortalecer o coro feminista e criar debate sobre os paradigmas sociais de gênero e o espaço social da mulher.

O romance se tornou disparador para construção de uma obra teatral autônoma que emana meu testemunho, como mulher-atriz-cidadã de hoje, através de fragmentos textuais de Clarice.

Na sala de ensaio, também tinha a missão: como colocar o texto em ação e presença? Como tornar essas palavras pensamento vivo, uma voz que tem comunicação direta com o público?

Como diretora, procurei fazer dialogar diretamente a encenação com a escrita antifabular de Clarice, de impressões e digressões mais do que de acontecimentos. Da mesma forma, como na sua obra há um não-lugar[2] entre ficção, ensaio e poema, procurei o apagamento de fronteiras de linguagens, a fragmentação, a metalinguagem e o trânsito entre a cena e a poesia. Meu anseio era trazer Clarice como parceira de jogo e não pensar em traduzir seu texto.

Nadei num mar de possibilidades, me debati, perdi, encontrei, distanciei, me afastei. Achei e ainda procuro.

> "Estar perdida não era verdade corriqueira, mas era a irrealidade que lhe vinha dar a noção de sua condição verdadeira. E a de todos." (*Uma aprendizagem...*)

Por fim, um espetáculo intimista, em que sobreposição de praticáveis, palavras em vídeo, interferência de imagens renascentistas do Gênesis, cenário minimalista com poucos objetos essenciais que misturam elementos clássicos – maçãs, colar de pérolas e sapatos tipicamente femininos – com elementos modernos e urbanos – microfone, *smartphone* e guitarra (que aprendi especialmente para a obra) – se juntam ao corpo e voz para configurar *Águas do mundo*.

Essas águas me levaram, em 2019, a uma pré-estreia do espetáculo no Sesc Santo Amaro, em Recife, cidade que acolheu a infância de Clarice. Em julho do mesmo ano, com apoio do financiamento coletivo, apresentei no Teatro de Contênier, dentro da programação da Trilogia Solos do VULCÃO, junto com as peças *Pulso* e *A dor*. Naquela ocasião, pensava que Clarice havia escrito o romance no contexto de 1969 – durante a ditadura militar – e, cinquenta anos depois, no nosso assombroso momento político, eu estava emanando suas mesmas palavras.

Eu,

Eu estava apresentando o espetáculo *Águas do mundo* na Oficina Cultural Oswald de Andrade, dentro do Circuito Paralelo de Artes, a FarOFFa, programação simultânea à 7ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, na sexta-feira, 13 de março, quando foi anunciado o fechamento dos teatros na cidade.

Outono,

> "Haviam passado momentos ou três mil anos?" (*Uma aprendizagem...*)

Em março deste 2020, o biólogo Átila Iamarino, em entrevista na mesma TV Cultura que recebeu Clarice, dizia que o mundo não mais será o mesmo após a pandemia. Medidas de isolamento social e novas formas de convivência deverão permanecer mesmo após o período de confinamento. No que diz respeito ao teatro, tanto os ensaios como as apresentações públicas deverão continuar suspensas. Paira a pergunta: como continuar? E eu sei?

> "...eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto – uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir." (conto "Os desastres de Sofia", do livro *Felicidade clandestina*.)

Dou as mãos a Clarice, me agarro nos sentidos amplos que sua literatura conduz e aceito correr com ela rumo ao íntimo selvagem. E penso que devemos continuar – mesmo agora – e celebrar a mulher extraordinária que lança faísca nesse grande desconhecido escuro que é (e sempre foi) o caminho de cada um.

2 Como apresentado por Carlos Mendes de Sousa em seu livro **Clarice Lispector: Figuras da Escrita**. Instituto Moreira Salles, 2012.

Referência

CIXOUS, Hélène. **La risa de la medusa.** Ensayos sobre la escritura. Barcelona / Madri / San Juan: Anthrpos / Dirección General de La Mujer / Universidad de Puerto Rico, 1995.

FOTO | Cezar Siqueira

Cena de *Brincar de pensar*: criado com base nos textos de Clarice publicados no *Jornal do Brasil*

ILUSTRAÇÃO | Manuel Loayza

Si cada hora viene con su muerte
si el tiempo es una cueva de ladrones
los aires ya no son los buenos aires
la vida es nada más que un blanco móvil
usted preguntará por qué cantamos
si nuestros bravos quedan sin abrazo
la patria se nos muere de tristeza
y el corazón del hombre se hace añicos
antes aún que explote la vergüenza
usted preguntará por qué cantamos
si estamos lejos como un horizonte
si allá quedaron árboles y cielo
si cada noche es siempre alguna ausencia
y cada despertar un desencuentro
usted preguntará por que cantamos
cantamos por qué el río está sonando
y cuando suena el río / suena el río
cantamos porque el cruel no tiene nombre
y en cambio tiene nombre su destino
cantamos por el niño y porque todo
y porque algún futuro y porque el pueblo
cantamos porque los sobrevivientes
y nuestros muertos quieren que cantemos
cantamos porque el grito no es bastante
y no es bastante el llanto ni la bronca
cantamos porque creemos en la gente
y porque venceremos la derrota
cantamos porque el sol nos reconoce
y porque el campo huele a primavera
y porque en este tallo en aquel fruto
cada pregunta tiene su respuesta
cantamos porque llueve sobre el surco
y somos militantes de la vida
y porque no podemos ni queremos
dejar que la canción se haga ceniza.

Se cada hora vem com sua morte
se o tempo é um covil de ladrões
os ares já não são tão bons ares
e a vida é nada mais que um alvo móvel
você perguntará por que cantamos
se nossos bravos ficam sem abraço
a pátria está morrendo de tristeza
e o coração do homem se fez cacos
antes mesmo de explodir a vergonha
você perguntará por que cantamos
se estamos longe como um horizonte
se lá ficaram as árvores e céu
se cada noite é sempre alguma ausência
e cada despertar um desencontro
você perguntará por que cantamos
cantamos porque o rio esta soando
e quando soa o rio / soa o rio
cantamos porque o cruel não tem nome
embora tenha nome seu destino
cantamos pela infância e porque tudo
e porque algum futuro e porque o povo
cantamos porque os sobreviventes
e nossos mortos querem que cantemos
cantamos porque o grito só não basta
e já não basta o pranto nem a raiva
cantamos porque cremos nessa gente
e porque venceremos a derrota
cantamos porque o sol nos reconhece
e porque o campo cheira a primavera
e porque nesse talo e lá no fruto
cada pergunta tem a sua resposta
cantamos porque chove sobre o sulco
e somos militantes desta vida
e porque não podemos nem queremos
deixar que a canção se torne cinzas

Poema “Por que cantamos”, de Mario Benedetti.
Tradução de Julio Luís Gehlen

Mario Benedetti

literatura
crônica
poema

FOTO | Acervo Fundación Mario Benedetti

LITERATURA

Mario Benedetti (1920-2009): os dilemas de um escritor popular

A obra do escritor uruguaio reúne poesia, romance, conto, ensaio e roteiro para cinema e conjuga tanto o amor como a crítica política

Pablo Rocca*

Letras, leitores

Desde os anos 1970, a literatura de Mario Benedetti apoderou-se de um público incontestável, tanto na Espanha como em suas antigas colônias. Mais até do que a literatura de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa ou Eduardo Galeano, para citar três autores bem diferentes entre si e hiperdifundidos no período. Benedetti escreveu regularmente por mais de sessenta anos desde o início de sua carreira em 1945, quando publicou *La víspera indeleble* (A véspera indelével), um pequeno livro de poemas que foi o único que o autor nunca autorizou reeditar. Além de sua abundante produção, a partir dos anos 1980 eram frequentes as aparições públicas de Benedetti até poucos anos antes de morrer: entrevistas em diferentes veículos de comunicação, leituras de textos, espetáculos como *A dos voces* (A duas vozes), em parceria com Daniel Viglietti, que teve inúmeras temporadas no Uruguai, na Espanha, no México e tantos outros pontos, sobretudo no mundo que fala espanhol. E Benedetti ainda esteve presente em fóruns, congressos e palestras em universidades da América Latina e da Espanha, várias das quais lhe concederam o título de doutor *honoris causa*.

Suas obras tornaram-se amplamente conhecidas no Uruguai na segunda metade dos anos 1970,

sem apoio de qualquer campanha publicitária ou operação de marketing. Essa difusão deveu-se à ampla divulgação tanto de seus trabalhos jornalísticos, veiculados em publicações periódicas (como o jornal *La Mañana*, a revista semanal *Marcha*) quanto de sua abundante produção literária, lançada na época pelos selos Alfa, Arca e Aquí Poesía. Foi o primeiro *best seller author* do ainda incipiente mercado editorial uruguaio, dentro de uma população pequena mas com um alto nível de consumo de impressos. Este fato foi tão surpreendente que abalou os cânones da exigente crítica literária. Ruben Cotelo, um dos críticos mais ativos e contundentes da cena montevideana, antecipou em 1960 as leituras sociológicas do trabalho de Benedetti que prevaleceriam pelo menos até 1973, o ano terrível do golpe de Estado no Uruguai (e, depois, no Chile):

> Benedetti percebeu cedo, pelo menos há dez anos, o fenômeno que hoje começa a perturbar alguns observadores perspicazes e que uma terminologia da moda pode designar como o *drama dos trabalhadores do setor terciário*, devorados pela inflação, proletarizados em seus meios de defesa [...] Escritor da classe média, ele o intuiu tão logo o processo começou, nas bordas da euforia final, quando a primeira coisa que começou a trincar-se foi a segurança pessoal.[1]

Nesta leitura, essa espécie de realismo crítico sobre o colapso da pequena-burguesia montevideana, outrora muito afortunada, parecia condenar a obra benedettiana a um voo curto e uma vida breve. O prognóstico não se realizou. Seria de fato difícil prever, em 1960, a soma de elementos que trariam essa popularidade surpreendente, raramente vista antes no mundo periférico, a alguém cuja formação literária se construíra por seu próprio esforço aliado ao contágio do campo intelectual cosmopolita de Montevidéu. Com o passar do tempo, sua obra foi disseminada em edições populares, antologias e livros volumosos com centenas de páginas. A vasta produção de Benedetti abarca poesia, romance, conto, ensaio e roteiro para cinema. Foi inevitavelmente irregular, já que pelo menos a partir dos anos 1990 o mercado o incentivava a publicar cada vez mais, alimentando sua legítima vocação criativa enquanto engordava os ativos das editoras.

"Suas obras tornaram-se amplamente conhecidas no Uruguai na segunda metade dos anos 1970, sem apoio de qualquer campanha publicitária ou operação de marketing."

O popular

Popular, popularidade – é difícil estabelecer precisamente os contornos da categoria "popular" no trabalho de Benedetti, que tematiza as classes médias. Desde o Iluminismo o povo tem sido motivo de preocupação para as elites, que tentaram várias maneiras de "representá-lo" na cena política e cultural: "os folcloristas quase sempre falam do *popular tradicional*, *a mídia de massa* de popularidade e *os políticos* do povo"[2]. No caso da literatura benedettiana, quando o substantivo "povo" é usado geralmente refere-se à sua primeira aceitação pelas classes médias urbanas pauperizadas, como destacou a análise de Cotelo em 1960. O passar do tempo e as transformações aceleradas do mundo ajudaram a destrinchar essa primeira leitura. Pôsteres, cartões, marcadores de livros, composição de músicas sobre seus textos foram meios indiretos de divulgação que popularizaram o trabalho de Benedetti entre setores menos alfabetizados e mais empobrecidos. E outros fenômenos o levaram a conquistar setores sociais mais abastados, consumidores potenciais

*Pesquisador e professor de Literaturas Uruguaia e Latino-americana da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República, Uruguay), na qual fundou e dirigiu o arquivo literário. Entre seus livros: *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, 1996-1997, *El Uruguay de Borges*, 2001; *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*, 2003.

1 COTELO, Ruben. Aquí y ahora. **El País**: Montevidéu, p. 6, 24 jan. 1960. [Sobre o livro de contos *Montevideanos*]. No original: "Benedetti ha visto tempranamente, por lo menos desde hace diez años, el fenómeno que hoy comienza a inquietar a algunos observadores perspicaces y que una terminología de moda podría designar como *el drama de los terciarios*, carcomidos por la inflación, proletarizados en sus medios de defensa [...] Escritor de las clases medias, lo intuyó apenas iniciado el proceso, en los bordes de la euforia final, cuando lo primero que empezó a resquebrajarse fue la seguridad personal".

2 CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas.** Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989. Vejam-se especialmente os capítulos V e VI.

"Esse encantamento do leitor pelos poemas de Benedetti teve início já em 1956. *Poemas de la oficina* (Poemas do escritório) esgotou sua primeira edição em duas semanas..."

de livros caros e refinados, recheados de fotografias, impressos em papel de alta qualidade, com capa dura e sobrecapa. O correr dos anos mostrou que o trabalho de Benedetti, apesar dele e de suas críticas iradas, adaptou-se à maleabilidade do capitalismo pós-moderno e a todo o arco de possibilidades do mercado editorial: o artigo normalmente no jornal de esquerda, o modestíssimo folheto impresso sem autorização de seus ciumentos agentes editoriais, o livro de bolso de baixo custo, o volume caro e sofisticado – como *Memoria y esperanza. Un mensaje a los jóvenes* (Memória e esperança. Mensagem aos jovens), publicado em 2004 pela editora Destino, de Barcelona.

Nesta era de mídia de massa, parece que o leitor iniciante de qualquer estrato social é capturado primeiramente por seus poemas de amor. Por isso não surpreende que "Táctica y estrategia"[3] seja o poema recitado de cor pela prostituta de Montevidéu no filme *El lado oscuro del corazón* (O lado escuro do coração), de Eliseo Subiela, lançado em 1992:

mi estrategia es	minha estratégia é
en cambio	em outras palavras
más profunda y más	mais profunda e mais
simple	simples
mi estrategia es	minha estratégia é
que un día cualquiera	que um dia qualquer
no sé cómo	não sei como
ni sé	nem sei
con qué pretexto	com que pretexto
por fin	por fim
me necesites[4]	me necessites

Subiela escolheu esses versos que representam Martín Santomé e Laura Avellaneda, o assimétrico e feliz casal de *La tregua*, romance que projetou Benedetti na cena literária. Mas no filme os versos têm uma função narrativa sutil e nuclear para compreender a relação entre a prostituta e Oliver: já no primeiro contato entre eles, a citação antecipa a história do casal, e ilumina o "lado sombrio" desse amor construído a duras penas por um homem e uma mulher que vivem separados pelo Rio da Prata, mas livres do mundo de convenções e preconceitos enraizados em suas comunidades.

Esse encantamento do leitor pelos poemas de Benedetti teve início já em 1956. *Poemas de la oficina* (Poemas do escritório) esgotou sua primeira edição em duas semanas. O dizer "simples", criativo e irônico sobre as rotinas diárias que na época habitavam o hipotético microuniverso do pequeno burocrata legitimou uma linha coloquial que vinha ganhando terreno na poesia uruguaia. Esse novo dizer poético já marcava a produção do poeta argentino Baldomero Fernández Moreno, inspiração rioplatense de Benedetti, e de modo mais complexo nos muito novos *Poemas y antipoemas* (1955) do chileno Nicanor Parra. O coloquialismo lírico de Benedetti começou a espalhar-se no campo poético uruguaio, pouco a pouco impondo-se à dicção angustiada de um Neruda e à poesia de metáforas e símbolos em sobreposição ainda em voga, apesar dos ataques a ela dirigidos por grande parte da crítica uruguaia da metade do século. Na verdade, não surpreende que *Poemas de la oficina* tivesse se esgotado tão rápido: muitas vozes e muitos ouvidos montevideanos estavam em busca de uma voz com que se identificar.

Outra virada benedettiana complementar ocorreu nas últimas décadas do século XX, quando seu dizer poético combinará o aspecto político-crítico à tendência neo-sentimental, geralmente correndo por vias separadas mas em harmonioso contato, como pode ser visto nos livros *Preguntas al azar* (Perguntas ao acaso, 1986), *Las soledades de Babel* (As solidões de Babel, 1991) ou *La vida, ese paréntesis* (A vida, esse parêntese, 1998), entre outros.

É certo que o cinema constituiu um manancial para captar receptores disponíveis ou treinados, mas a música popular tornou-se outro canal que ampliou a aceitação de sua literatura entre as multidões, formadas em princípio pelas classes médias. Nos anos 1960, Benedetti passou a compor para artistas de prestígio no Uruguai, como Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Eduardo Darnauchans, Nacha Guevara e a dupla Los Olimareños. A música popular foi também um veículo de conquista

FOTO | Acervo Fundación Mario Benedetti

de mercados mais amplos. Nesse caso, quiçá o álbum *El Sur también existe* (O Sul também existe, 1986), do espanhol Joan Manuel Serrat, baseado em poemas de Benedetti, tenha sido o maior impulso para o escritor uruguaio em todo o mundo de língua espanhola.

Cinema e música favoreceram, em suma, a difusão de seus livros. Parte dessa dinâmica foi prenunciada em *El presupuesto* (O orçamento), um dos primeiros contos do autor, publicado originalmente em 1949. Nele um pequeno grupo de montevideanos só consegue se libertar da rotina angustiante dos cinzentos arquivos do escritório assistindo, noite após noite, estreias de filmes para, no tortuoso dia seguinte, comentá-las com prazer no opressivo *topos* burocrático. Somente a imagem da "sétima arte" os transporta e gera a ilusão de estarem a salvo da dura realidade.

Caminhos

O exemplo de *La tregua*[5] mostra claramente a interligação de sua literatura com o cinema. Algumas cifras falam por si: até a estreia do filme de Sergio Renán baseado no romance, no final de 1974, o livro alcançou vinte edições em vários idiomas, principalmente em espanhol. Nesse marco linguístico, a maior parte do público se concentrava nas duas margens do Rio da Prata. No período de 1975 a setembro de 1993, o romance teve outras 82 edições. Não apenas quadruplicou seu ritmo editorial, como também multiplicou as tiragens, chegando aos poderosos mercados do México, Espanha e Colômbia, com excelentes possibilidades de distribuição para outros países de língua espanhola. Considere-se, ainda, que a versão de *La tregua* para o cinema atingiu a marca de quase um milhão de espectadores apenas nos três primeiros meses de exibição nas cidades rioplatenses.

3 Os versos fazem parte de Los personajes (Os personagens), segunda seção do livro *Poemas de otros* (Poemas de outros, 1974), na qual o poeta dá a voz a Martín Santomé, protagonista do romance *La tregua* (A trégua, 1960).

4 BENEDETTI, Mario. **Inventario**. 8. ed. Madrid: Visor, 1990. p. 278-279. Em tradução livre de Maria Teresa Almeida Pina: "minha estratégia é / em outras palavras / mais profunda e mais / simples / minha estratégia é / que um dia qualquer / não sei como nem sei / com que pretexto / por fim me necessites". Disponível em: https://www.revistaprosaversoearte.com/mario-benedetti-poemas/.

5 A versão cinematográfica de *La tregua* foi indicada ao Oscar em 1974, na categoria de melhor filme estrangeiro, mas o vencedor foi *Amarcord*, produção franco-italiana dirigida por Federico Fellini.

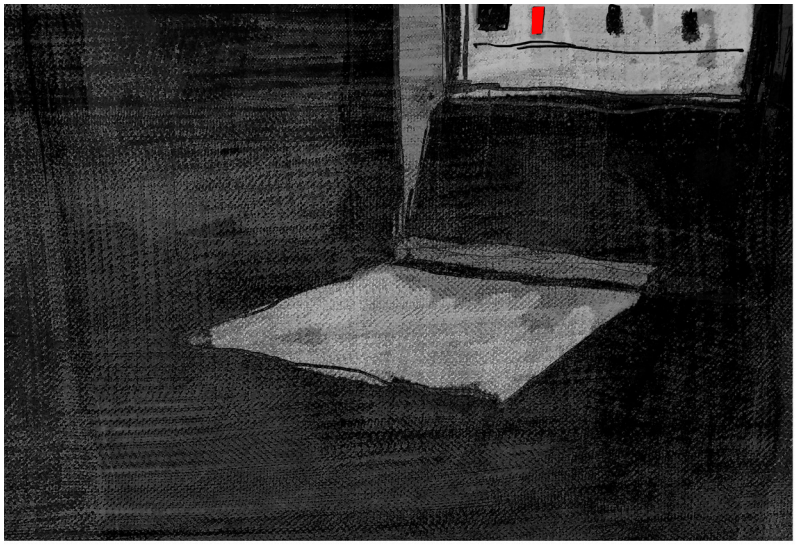
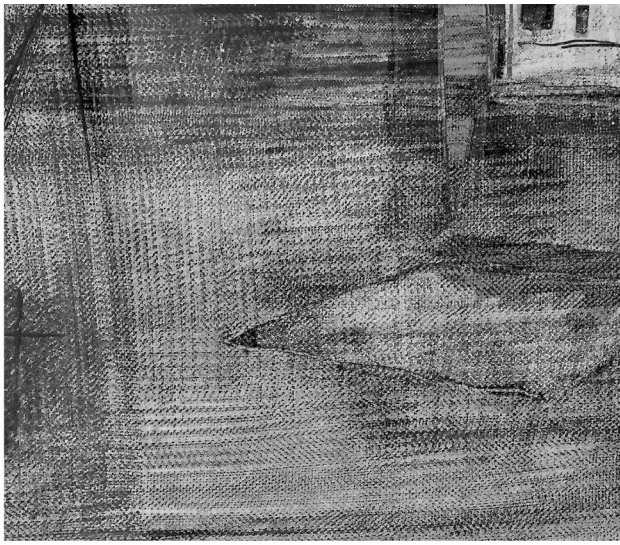
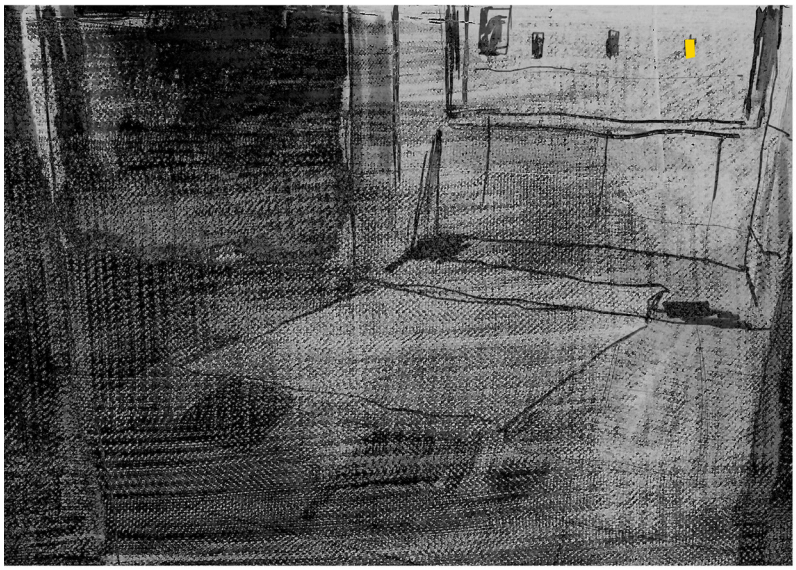
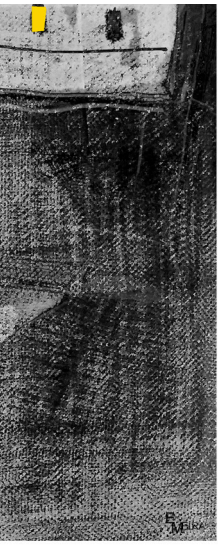




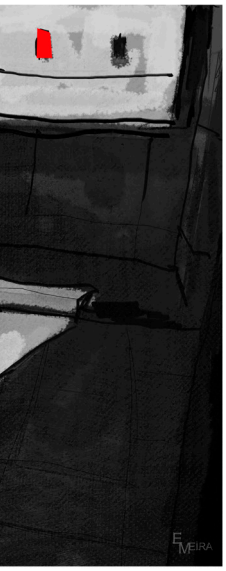
ILUSTRAÇÃO | Elinaldo Meira

“Esses caminhos que se cruzam em um momento de risco conquistam mais público para Benedetti e agregam às suas possibilidades estéticas as expectativas de milhares e milhares de pessoas...”

O início dos anos 1970 marcou um limiar decisivo na vida de Mario Benedetti e na recepção de seu trabalho. Um limiar definido, na época, por três fatores básicos e coincidentes, tanto exógenos como endógenos.

Primeiro: o declínio acelerado da democracia uruguaia, outrora estável e exemplar, e a implosão da sempre menos sólida institucionalidade argentina. Esses processos desembocaram em ditaduras impostas em 1973 (Uruguai, Chile) e 1976 (Argentina) – embora o terror estivesse instalado em território argentino já no governo de Maria Estela





Martínez de Perón (1974-1976). Esse clima de insegurança e as ameaças que sofreu – por ter sempre confrontado com franqueza e coragem a política de direita – forçaram Benedetti a imigrar, inicialmente para Buenos Aires, em seguida para Lima e depois Havana, onde permanece de 1976 a 1980. Vai então para Palma de Mallorca e Madri, onde vive até voltar ao Uruguai, em 1985.

A dupla circunstância de perseguição e de desenraizamento forçado (e apressado) do Rio da Prata vinculou-o, entretanto, a outros mercados mais vigorosos. Isso ocorreu após sua passagem de um ano em Paris (1966), e sua estada em Havana, onde horizontes mais amplos se abriram para ele, ao estabelecer contatos com o mundo intelectual da América Latina, difícil de alcançar desde Montevidéu. Como participante do conselho de direção da Casa de las Américas juntou-se ao debate latino-americano contra a publicação da revista *Mundo Nuevo*, dirigida entre 1965 e 1968 por seu antigo amigo de juventude Emir Rodríguez Monegal. Isto é, em lugar de renunciar às ideias socialistas, as reforçou.

De fato, antes que o ar se tornasse irrespirável no Rio da Prata, Benedetti ocupava posição central no campo intelectual latino-americano, com clara afiliação à política cubana. Desde o triunfo da Revolução Cubana (1959), os escritos políticos de Benedetti assumiram um tom cada vez mais latino-americano e terceiro-mundista, e seus textos, em todas as formas discursivas, assumiram um viés mais insurrecional, principalmente desde *Poemas del hoyporhoy* (Poemas dos dias de hoje, 1961) e *Gracias por el fuego* (Obrigado pelo fogo, 1965). Ao mesmo tempo, a abertura democrática que se processava na Espanha após a morte de Franco (ocorrida em novembro de 1975) acelerava os negócios com livros hispano-americanos naquele país. Esses caminhos que se cruzam em um momento de risco conquistam mais público para Benedetti e agregam às suas possibilidades estéticas as expectativas de milhares e milhares de pessoas, em diferentes partes da América Latina – e também entre aqueles que combateram o franquismo –, que imediatamente se sintonizam com a prosa comunicativa e a visão ácida benedettiana, ácida sobre o estado das coisas, e esperançosa sobre uma possibilidade de outro mundo.

Os temas da crise política, social e econômica da América Latina – que, no caso da Espanha, dir-se-ia apenas política – passaram então a emergir e a repetir-se também em poemas e narrativas da literatura de Benedetti.

Segundo: como se apontou, paralelamente à maré autoritária na América Latina houve a particular democratização da Espanha. Uma vez eliminada a censura, esse país recupera sua hegemonia editorial interditada por quatro décadas, desde a Guerra Civil, quando se deslocara para o México e, sobretudo, para Buenos Aires. Benedetti, a quem o regime de Franco havia prejudicado, impedindo-o de publicar *Gracias por el fuego* – a novela fora agraciada com uma menção no concurso Seix Barral –, finalmente conseguiu editar suas obras naquele país, o que consequentemente ampliou sua distribuição em todos os recantos onde se lia em espanhol.

Terceiro: como também já se ressaltou, desde a década de 1970 acelerou-se o impulso de três sistemas semióticos maciços que levarão o trabalho de Benedetti às maiorias: a música popular (associada à transmissão de rádio, à indústria fonográfica e à televisão), o cinema e até algumas séries produzidas especialmente para a televisão, como a produzida no México sobre *Gracias por el fuego*.

A combinação desses fatores desmente a acusação de oportunismo criativo que certa vez recaiu sobre o autor. Sua combinação única, juntamente com os valores intrínsecos dos textos de Mario Benedetti, ajuda a promover a fortuna literária do autor. Fortuna essa que, neste ano de seu centenário, talvez se encontre algo esmaecida, quando comparada ao arrebatamento que provocou nos anos 1990. Naquela década, o auge de seus livros e a imagem desse homem honesto e disposto a atuar em todos os segmentos possíveis do campo cultural o colocaram em um ápice que ele, em suas origens distantes, jamais teria imaginado.

(Este artigo deriva de passagens publicadas em sua última versão em espanhol: ROCCA, Pablo. Apuntes sobre el escritor popular. **Casa de las Américas**, La Habana, n. 256, p. 42-56, jul./set. 2009.)

Brincar com memórias, Mario Benedetti... a vida passa entre tréguas...

Uma homenagem escrita a quatro mãos, assim como as parcerias de Benedetti e Galeano, de Benedetti e Viglietti

Pedro Russi e Pablo J. García*

CRÔNICA

…tu rostro es la vanguardia
tal vez llega primero
porque lo pinto en las paredes
con trazos invisibles y seguros…[1]

Mario Benedetti, 100 anos... não é nada... Mario, aquele integrante da Geração de 45 que, entre poemas, contos e romances, içou as velas do barco da aventura humana, a se sentir e a ser na vida. Escrever sobre Mario exige partir da emoção, das menores coisas que fazem a vida, dos cantos cheios de poeira e teias de aranha, porque lembrar dele é tecer, é costurar as coisas mais internas e íntimas, e as mais coletivas. É brincar entre espaços e sensações, algumas calorosas e outras hostis. Como sempre, toda existência tem isso, segurança e incerteza. Tese e antítese, caso contrário não é vida. Por várias razões, Mario gostaria dessa tensão dialética, porque na vida há trégua e fogo; e, além disso, porque o Sul também existe. Então, ele nos incentivaria a virar o mapa, para que o Sul seja o nosso norte.

Desenhemos nas paredes, marquemos as presenças, escrevamos loucamente nos muros e digamos aos quatro ventos que a história, nós a fazemos, porque "consta aquí que estoy vivo de manera que basta de calumnia"[2]. Que a história, nós a poetizamos, e que nenhum colonizador nos dirá o que fazer ou o que dizer. Essa foi sempre a ação de dizer e fazer de Mario. A busca pelo que estamos fazendo por nós mesmos, e não pelos outros. Do contrário não estaríamos em casa, mas no exílio. Os romances, os contos e poemas de Mario nos trazem e ao mesmo tempo nos projetam para a volúpia vital e vintage.

…vale decir preciso
o sea necesito
digamos me hace falta
tiempo sin tiempo[3].

É com um sentimento muito parecido que compartilhamos este texto. Como um gesto diante da imensidão humana de Mario. Foi escrito a quatro mãos. Quatro mãos amigas. Assim como as chaves das portas amigas que, em tempos de repressão, resgataram e salvaram sua vida[4]. Mãos como as que brincaram de escrever junto com Galeano. Agora os dois andarão por aí, saltimbancos comprometidos com a vida; e não há dúvida de que um certo Cortázar os espera ao dobrar a esquina; uma amarelinha.

Este tributo que propomos pode estar nas palavras que aqui escrevemos; mas está, essencial e primordialmente, no gesto de escrevê-las a quatro mãos. Mario sempre foi um vivente do coletivo, e talvez tenha havido uma conjuração das deusas e dos deuses para que escrevêssemos aqui. A duas vozes –

“Benedetti sempre foi um vivente do coletivo, e talvez tenha havido uma conjuração das deusas e dos deuses para que escrevêssemos aqui, a duas vozes – como as apresentações que fez com seu compatriota Daniel Viglietti. ”

como as apresentações que fez com seu compatriota Daniel Viglietti; duas vozes que enchiam os cinemas com vibrações intensas, tornavam a vida teatral... Voz e violão, violão e voz... imorais esses dois! Cumplicidade imortal. Continuando esse jogo, a quatro mãos tecemos este texto.

E, talvez porque “o esquecimento está cheio de memória”[5], escrevemos, sentimos e dizemos, da penumbra das manhãs, com cheiro de café, da umidade das ruas que resiste a dispersar-se, a abandonar a noite. Esta que quer se deixar estar, desfrutar até o último alento e, mais tarde, ao retornar em cada entardecer, saberá que este não voltará. Montevidéu, a Trégua e os cafés são os que anunciam esses labirintos da vida. Mario era e é isso, labirintos, jogos feitos para que joguemos com muitos outros. Não há tempo,

* **Pedro Russi** é doutor em Comunicação, docente do Centro Universitário Norte – Paysandú da Universidade da República do Uruguai (CENUR-LN Paysandú – UdelaR) e com pós-Doutorado pela Universidad de Navarra; trabalha com semiótica, epistemologia, teatro e intervenções urbanas. É amigo de Pablo.

Pablo J. García é engenheiro agrônomo, músico, trabalha no Ministério da Agricultura do Uruguai com descentralização e organizações de agricultores rurais. É amigo de Pedro e construiu esse texto em diálogo com ele.

1 Fragmento do poema “Bienvenida” (Bem-vinda). Em português: “teu rosto é a vanguarda / talvez chegue primeiro / porque eu o pinto nas paredes / com traços invisíveis e seguros”. *In* BENEDETTI, Mario. **O amor, as mulheres e a vida**. Tradução de Julio Luis Gehlen. Campinas: Verus, 2010. Disponível em: http://escrevereprolongarotempo.blogspot.com/2011/09/bem-vinda-mario-benedetti.htm. Acesso em: 8 abr. 2020.

2 Fragmento do poema “Certificado de existencia” (“Certificado de existência”, em português): “consta aqui que estou vivo / de maneira que basta de calúnia”. Nesta crônica, todas as versões não creditadas a tradutores são traduções livres do editor.

3 Fragmento do poema “Tiempo sin tiempo”. (Tempo sem tempo, em português), tradução de Julio Luis Gehlen: “...vale dizer preciso / ou seja necessito / digamos me faz falta / tempo sem tempo”. Disponível em: http://nossacasa.net/blog/tempo-sem-tempo/. Acesso em: 8 abr. 2020.

4 Referência ao pequeno conto “Celebração da amizade/1”, de Eduardo Galeano, que trata de palavras usadas como metáfora para “amigo”, entre as quais “chave”. Galeano conta que foi Benedetti quem lhe explicou esse uso, com uma história pessoal: quando morava em Buenos Aires, nos tempos da ditadura uruguaia, levava consigo “cinco chaves, de cinco casas, de cinco amigos: as chaves que o salvaram”. (*O livro dos abraços*, de Eduardo Galeano)

5 Referência ao livro de poesias *El olvido está lleno de memoria*, lançado em 1995, na Espanha, quando Benedetti tinha 74 anos.

ILUSTRAÇÃO | Elinaldo Meira

tudo é turbilhão, intenso, denso, extenso e amoroso. Amor que caminha lado a lado, porque assim sempre seremos muito mais do que dois. Não pela quantidade, mas porque não há linha do tempo, não há causa e efeito. Há corações profundos que fazem os corpos voarem quando encontram o amor e o outro...

…Alguien limpia la celda
de la tortura
que no quede la sangre
ni la amargura…[6]

Recordar, de *recordis*, passar novamente pelo coração. Recordar de Mario e pensar nele é uma palpitação, não por intuição, mas por *recordis*. Daí as lembranças da infância e da adolescência na casa de nossos pais, em Montevidéu ou no interior, em plena ditadura militar uruguaia que, de 1973 a 1985, procurou eletrocutar e estraçalhar as utopias; e não conseguiu porque também havia os cantares do cárcere[7]. Porque havia palavras-fênix. Como as de Mario. Palavras de olhos brilhantes, ternos e brilhantes. Olhos-fênix.

…Están en algún sitio | concertados
desconcertados | sordos
buscándose | buscándonos
bloqueados por los signos y las dudas
contemplando las verjas de las plazas
los timbres de las puertas | las viejas azoteas
ordenando sus sueños sus olvidos
quizá convalecientes de su muerte privada…[8]

Olhos que permitiram fortalecer as mãos para que estas gritassem – gracias por el fuego! – e pusessem os pingos nos is do jornalismo como aparato do poder, conspirador e torturador. Como latino-americanista, Mario expressa em sua obra todo o seu espírito, essa combinação de palavras que nos faz desfrutar e, acima de tudo, pensar no que não tínhamos reparado antes. Abre para nós caminhos e portas. Mãos de fênix.

…seré curioso
señor ministro
de qué se ríe
de qué se ríe
de su ventana
se ve la playa
pero se ignoran
los cantegriles…
(…) cómo traicionan
el patrimonio
mientras el gringo
nos cobra el triple[9]

Entre um café e um tango, talvez um candombe[10], meio entrelaçado com esse gesto de lembrar Mario, olho para meu amigo Pablo, que fica em silêncio... como se sentisse o cheiro característico da Cidade Velha, uma mistura de amanhecer, dia e crepúsculo em Montevidéu. Ele para de andar e me conta, como se fosse um inventário: "você sabe que minha família... meus pais e sete irmãos; éramos oito no total e morávamos em uma casa grande. Com seis irmãos mais velhos, eu cresci ouvindo e descobrindo todo tipo de estímulo, lembro que meu pai era um insaciável leitor de muita literatura nacional, latino-americana e mundial". Silêncio... ele para de falar, toma mais um pouco do café, olha... e continua: "meu velho foi montando uma biblioteca muito interessante na qual não faltavam livros de autores uruguaios, e é claro que lá estavam os de Mario".

Después de ese dolor redondo y eficaz,
pacientemente agrio, de invencible ternura,
ya no importa que use tu insoportable ausencia
ni que me atreva a preguntar si cabes
como siempre en una palabra.[11]

Mario é isso, memórias. Não como ato administrativo, burocrático. Ele nos convida a perder-nos urbanamente, a navegar e nos deixar levar, com cumplicidade, pela vida. Ele nos diz que a vida é assim, são esses parênteses, porque a vida é prosa, poemas, perguntas. Somos isso, parênteses, e entre um e outro as coisas acontecem, algumas grandes e outras pequeninas – mas, cuidado! não confundamos grandeza com tamanho, isso seria uma tragédia. É por isso que a vida é trégua, entre o começo e o fim, entre amores correspondidos e outros nem tanto, monotonia e solidão com tréguas de felicidade. Que visão a de Benedetti! vislumbrava algo... o patético e a existência de hoje em dia.

…quién sabe dónde quedan mis próximas huellas
ni cuándo mi historia va a ser computada
quién sabe qué consejos voy a inventar aún
y qué atajo hallaré para no seguirlos…[12]

“Como latino-americanista, Benedetti expressa em sua obra todo o seu espírito, essa combinação de palavras que nos faz desfrutar e, acima de tudo, pensar no que não tínhamos reparado antes.”

Quem teve irmão ou irmãos mais velhos, aprendeu com eles; quando nossa curiosidade aflorava, eles nos orientavam sobre autores, poetas e escritores do Rio da Prata e do Uruguai. Por aí se esgueirava Mario. Os autores uruguaios no exílio eram os mais comentados, quase no silêncio dos esconderijos. Estavam longe de sua terra, fora de seu quintal, construindo mundos com sua poesia e narrativa. Entre eles estava Mario, muito além de ser conhecido antes de seu exílio do Uruguai. Um baluarte da resistência intelectual nacional e latino-americana com sua maravilhosa ferramenta. A poesia e a narrativa.

…no abro hospitalidad
no ofrezco resistencia
simplemente lo escucho
arrinconado
mientras en el recinto vuelan nombres
papeles y cenizas
(…)
no sé qué dice el viento del exilio.[13]

Enredado entre Tréguas e Fogos, paro, me viro para meu parceiro Pablo e lhe digo: em toda esta nossa aventura de homenagear Benedetti, quando reli alguns de seus poemas, entre as brumas da memória, lembrei-me de quando tinha seis anos. Naquela prodigiosa época de brincadeiras, encarei meu irmão e, com voz séria e profunda, perguntei a ele: “quando paramos nossa brincadeira de ‘fingir de malucos’, não somos mais ‘malucos’?”. Com a vasta sabedoria de seus nove anos, assim ele respondeu a meu solene gesto inquisitivo: “Não!... Somos sempre ‘malucos’, nós somos ‘os malucos’!”. Isso me acalmou. A poesia é o jogo da imaginação e da memória, uma relação que fala de coisas que foram vividas e percebidas antes.

…hay deseos profundos y nonatos
que prolongué como coordenadas
hay fantasías que me prometí
y desgraciadamente no he cumplido
y otras que me cumplí sin prometérmelas

hay rostros de verdad
que alumbraron mis fábulas
rostros que no vi más, pero siguieron
vigilándome desde
la letra en que los puse…[14]

6 Fragmento do poema “Alguien” (Alguém, em português): “Alguém limpa a cela / da tortura / que não fique o sangue / nem a amargura”.

7 *Cantares del calabozo*, um conjunto de escritos, poemas e canções criados por presos políticos durante a ditadura uruguaia, tornou-se tanto um disco (LP) como o nome de um show que, em 1985, reuniu os autores desses cantares, enfim libertos, em uma série de apresentações por todo o Uruguai.

8 Fragmento do poema “Desaparecidos”, do repertório do espetáculo A dos voces (A duas vozes, em português), de Benedetti e Daniel Viglietti, que fez enorme sucesso no Uruguai e foi gravado em LP e CD. Em português: “Estão em algum lugar | procurados / perturbados | surdos / buscando-se | buscando-nos / bloqueados pelos signos e pelas dúvidas / contemplando as cercas das praças / as campainhas das portas | as velhas perturbadas / pondo ordem em seus sonhos seus esquecimentos / quiçá convalescentes de sua morte privada”.

9 Fragmento do poema “¿De qué se ríe?”. (De que se ri?, em português): “... serei curioso / senhor ministro / de que se ri? / de que se ri? / de sua janela / se vê a praia / mas se ignoram / as favelas... / [...] como traem / o patrimônio / enquanto o gringo / nos cobra o triplo”.

10 Expressão cultural e artística afro-uruguaia, o candombe é parte do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (reconhecido pela Unesco). Com seus atabaques e tambores, grupos de ritmistas (chamados *comparsas*) percorrem as ruas de Montevidéu, especialmente do Barrio Sur, marcando o ritmo do Dia de Reis (6 de janeiro) e do Carnaval uruguaio.

11 Fragmento do poema “Ausencia de Dios” (Ausência de Deus, em português): “Depois dessa dor redonda e eficaz, / pacientemente azeda, de invencível ternura, / já não importa que eu use a sua insuportável ausência / nem que eu me atreva a perguntar se você cabe / como sempre numa palavra”. Tradução de Aline Fagundes. Disponível em: https://ritmoyletras.wordpress.com/tag/poetas-uruguayos/. Acesso em: 13 abr. 2020.

12 Fragmento do poema “Piedritas en la ventana”. Em português, Pedrinhas na janela, tradução de Julio Luis Gehlen: [...] quem sabe onde ficam minhas próximas pegadas / nem quando minha história vai ser computada / quem sabe que conselhos vou inventar ainda / e que atalho acharei para não segui-los”. Disponível em: http://nossacasa.net/blog/pedrinhas-na-janela/. Acesso em: 8 abr. 2020.

13 Fragmento do poema “Viento del exilio”. Em português, Vento do exílio: “... não dou hospitalidade / não ofereço resistência / simplesmente o escuto / encurralado / enquanto no recinto voam nomes / papéis e cinzas / [...] / não sei o que diz o vento do exílio”.

14 Fragmento de “Como árboles”. Em português, Como árvores: “…há desejos profundos e ainda não nascidos / que prolonguei como coordenadas / há fantasias que me prometi / e desgraçadamente não cumpri / e outras que realizei sem ter prometido / / há rostos reais / que iluminaram minhas fábulas / rostos que não vi mais, mas permaneceram / vigiando-me de lá / da letra em que os coloquei…”

“Benedetti é isso, memórias. Ele nos convida a perder-nos urbanamente, a navegar e nos deixar levar, com cumplicidade, pela vida. Ele nos diz que a vida é assim, são esses parênteses, porque a vida é prosa, poemas, perguntas. Ler Mario é ler a nós mesmos, é exceder as fronteiras puramente físicas e biológicas.”

Mario entra indissoluvelmente na nebulosa das lembranças da infância, adolescência e juventude. Sentimentos amorosos precoces, sem saber. Ao ouvir no toca-discos de minha casa, na antecâmara da ditadura uruguaia e latino-americana, os discos de vinil de Héctor Numa Moraes, Los Olimareños, Daniel Viglietti... e ler, nas capas, nomes de canções como “Cielo del 69”, “Cielito de los Muchachos”, eu não fazia ideia de que a letra dessas músicas era de Mario. Essas vozes cantando, essas letras acompanhadas de violões, você tinha que parar tudo, prestar atenção, viver o momento quase clandestino de um segredo vital. Os toca-discos – ah, que tempos! – eram capazes de tocar canções de Juan Manuel Serrat (“Una mujer desnuda y en lo oscuro” e “Los formales y el frío”), poemas de Mario que eram pouco a pouco incorporados. Incorporar, de tornar-se corpo. Eduardo Darnauchans, o compositor e cantor de bares e cafés, também escolhe as letras poéticas de Benedetti (“Corazón coraza”). Que manancial de poesia em que os cantores e compositores se nutrem!… Letras lindas, potentes, amorosas utopias:

cómo voy a creer | dijo el fulano
que la utopía ya no existe
si vos | mengana dulce
osada | eterna
si vos | sos mi utopía.[15]

Ele nos conduz por vários caminhos que nos vitalizam, nos popularizam, alguns doces, outros nem tanto, regras e rituais muito parecidos com um jogo, ideias de diversão, de risco, habilidades, velocidades, segredos e também resistências. Ler Mario é ler a nós mesmos, é exceder as fronteiras puramente físicas e biológicas. Ele nos propõe um jogo, o da poesia, que transcende as necessidades mundanas imediatas para nos lançar no vazio e nos deixar levar pela força do que somos, um instante universal.

…Una mujer desnuda y en lo oscuro
genera un resplandor que da confianza
entonces dominguea el almanaque
vibran en su rincón las telarañas
y los ojos felices y felinos
miran y de mirar nunca se cansan…[16]

A mesa está posta e, acreditamos, o jogo está posto. Como o jogo de que nos falava Augusto Boal em seu *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* – isto é, entre “o teatro de Aristóteles, que é o teatro da opressão: em que o mundo é conhecido como algo perfeito ou a se aperfeiçoar, e todos seus valores são impostos ao público [...]. Ou como o de Brecht, que propõe um teatro em que o espectador delega poderes aos personagens para que eles atuem, mas se reserva o direito de pensar por conta própria [...]. Ou o ‘teatro do oprimido’ que propõe a própria ação: o espectador não delega poderes ao personagem para pensar ou agir em seu lugar; pelo contrário, ele próprio assume o papel de protagonista”. As histórias e os poemas de Benedetti nos convidam a viver e a entender-nos flutuantes e misteriosos, tecendo oportunidades para nos divertir nesse jogo de máscaras de uns com outros.

Preciso tiempo necesito ese tiempo
que otros dejan abandonado
porque les sobra o ya no saben
que hacer con él
tiempo
en blanco
en rojo
en verde
hasta en castaño oscuro
no me importa el color
cándido tiempo
que yo no puedo abrir
y cerrar
como una puerta…[17]

Outro café? Sim, obrigado. Você pode nos trazer dois, por favor?... A proposta era, a quatro mãos,

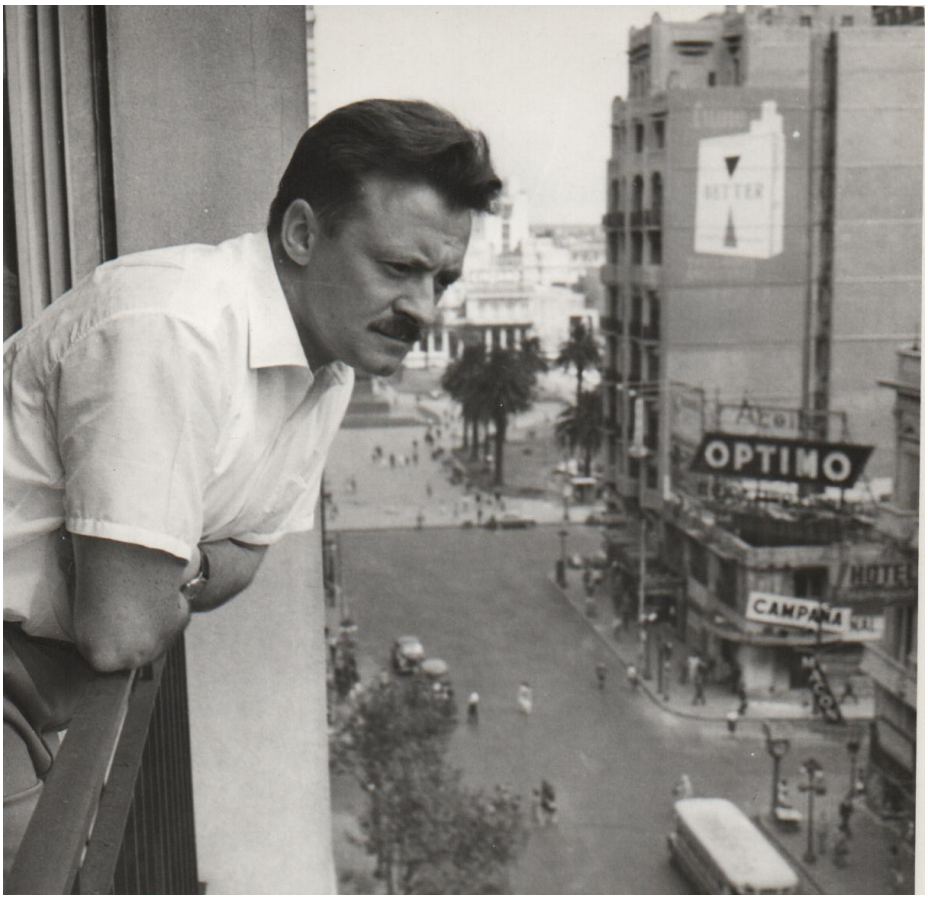


FOTO | Acervo Fundación Mario Benedetti

acionar lembranças, vitalidade para compreender nossas instâncias efêmeras. Procurar assim nossas matrizes diversas e diferentes que possibilitam e engendram o imaginar de movimentos sociais, povos originários, migrantes anarquistas, operários, camponeses, estudantes, corpos, amores, exílios, o feminino-masculino... a história que conhecemos para nos conhecer. Reflexos e refletores cotidianos para contrapor aos olhares perdidos e vazios que vagam pelos corredores...

Cheiro de umidade de porto e de vizinhança do interior, manhã fria, sol que pinta de laranja as venezianas, apito de barco, sino de paróquia, buzina e cheiro de pão, gritos baixos...

O desafio está posto, o incômodo é lançado a caminhar e sonhar lado a lado, para ser "testemunha de si mesmo"[18].

15 Fragmento do poema "Utopías". Em tradução de Julio Luis Gehlen: "como posso acreditar | disse o fulano / que a utopia já não existe / se tu | sicrana doce / ousada | eterna / se tu | és minha utopia". Disponível em: https://www.worldartfriends.com/pt/club/poesia/utopias-m%C3%A1rio-benedetti. Acesso em: 14 abr. 2010.

16 Fragmento da canção "Una mujer desnuda y en lo oscuro", gravada por Joan Manuel Serrat. Em português, Uma mulher nua e no escuro: "... Uma mulher nua e no escuro / gera um resplendor que dá confiança / então se endominga o calendário / em seu recanto vibram as teias de aranha / e os olhos felizes e felinos / olham e de olhar nunca se cansam..."

17 Fragmento do poema "Tiempo sin tiempo". Em português, Tempo sem tempo, tradução de Julio Luis Gehlen: "Preciso tempo necessito esse tempo / que outros deixam abandonado / por que lhes sobra ou já não sabem / o que fazer com ele / tempo / em branco / em vermelho / em verde / até em castanho-escuro / não me importa a cor / cândido tempo / que eu possa abrir / e fechar / como uma porta". Disponível em: http://nossacasa.net/blog/tempo-sem-tempo/. Acesso em: 8 abr. 2020.

18 *Testigo de uno mismo*. O livro-poemário, lançado em 2008, foi a última publicação de Benedetti em vida, aos 87 anos de idade.

Un Padrenuestro latinoamericano

Mario Benedetti

Padre nuestro que estás en los cielos
con las golondrinas y los misiles
quiero que vuelvas antes de que olvides
cómo se llega al sur de Río Grande

Padre nuestro que estás en el exilio
casi nunca te acuerdas de los míos
de todos modos dondequiera que estés
santificado sea tu nombre
no quienes santifican en tu nombre
cerrando un ojo para no ver las uñas
sucias de la miseria

en agosto de mil novecientos sesenta
ya no sirve pedirte
venga a nos el tu reino
porque tu reino también está aquí abajo
metido en los rencores y en el miedo
en las vacilaciones y en la mugre
en la desilusión y en la modorra
en esta ansia de verte pese a todo

cuando hablaste del rico
la aguja y el camello
y te votamos todos
por unanimidad para la Gloria
también alzó su mano el indio silencioso
que te respetaba pero se resistía
a pensar hágase tu voluntad

sin embargo una vez cada tanto
tu voluntad se mezcla con la mía
la domina
la enciende
la duplica
más arduo es conocer cuál es mi voluntad
cuándo creo de veras lo que digo creer
así en tu omniprescencia
como en mi soledad
así en la tierra como en el cielo
siempre
estaré más seguro de la tierra que piso
que del cielo intratable que me ignora

pero quién sabe
no voy a decidir
que tu poder se haga o se deshaga
tu voluntad igual se está haciendo en el viento
en el Ande de nieve
en el pájaro que fecunda a la pájara
en los cancilleres que murmullan yes sir
en cada mano que se convierte en puño

claro no estoy seguro si me gusta el estilo
que tu voluntad elige para hacerse
lo digo con irreverencia y gratitud
dos emblemas que pronto serán la misma cosa

lo digo sobre todo pensando en el pan nuestro
de cada día y de cada pedacito de día

ayer nos lo quitaste
dánosle hoy
o al menos el derecho de darnos nuestro pan
no sólo el que era símbolo de Algo
sino el de miga y cáscara
el pan nuestro
ya que nos quedan pocas esperanzas y deudas
perdónanos si puedes nuestras deudas
pero no nos perdones la esperanza
no nos perdones nunca nuestros créditos

a más tardar mañana
saldremos a cobrar a los fallutos
tangibles y sonrientes forajidos
a los que tienen garras para el arpa
y un panamericano temblor con que se enjugan
la última escupida que cuelga de su rostro

poco importa que nuestros acreedores perdonen
así como nosotros
una vez
por error
perdonamos a nuestros deudores

todavía
nos deben como un siglo
de insomnios y garrote
como tres mil kilómetros de injurias
como veinte medallas a Somoza
como una sola Guatemala muerta

no nos dejes caer en la tentación
de olvidar o vender este pasado
o arrendar una sola hectárea de su olvido
ahora que es la hora de saber quiénes somos
y han de cruzar el río
el dólar y su amor contrarrembolso
arráncanos del alma el último mendigo
y líbranos de todo mal de conciencia
amén.

Um Pai Nosso latino-americano

Mario Benedetti

Pai nosso que estás no céu
com as andorinhas e os mísseis
quero que voltes antes que esqueças
como se chega ao sul do Rio Grande

Pai nosso que estás no exílio
quase nunca te lembras dos meus
de qualquer maneira onde quer que estejas
santificado seja teu nome
não quem santifica em teu nome
fechando um olho para não ver as unhas
sujas da miséria

em agosto de mil novecentos e sessenta
já não serve pedir
venha a nós o teu reino
porque teu reino também está aqui embaixo
metido nos rancores e no medo
nas vacilações e na imundície
na desilusão e na modorra
nessa ânsia de ver-te apesar de tudo

quando falaste do rico
a agulha e o camelo
e te votamos todos
por unanimidade para a Glória
também levantou sua mão o índio silencioso
que te respeitava porém resistia
a pensar faça-se tua vontade

mesmo assim de vez em quando
tua vontade se mistura com a minha
a domina
a acende
a duplica
mais duro é conhecer qual é minha vontade
quando acredito de verdade no que digo crer
assim em tua onipresença
como em minha solidão
assim na terra como no céu
sempre
estarei mais certo da terra que piso
que do céu intratável que me ignora

mas quem sabe
não vou decidir
que teu poder se faça ou se desfaça
tua vontade igual se está fazendo no vento
nos Andes de neve
no pássaro que fecunda sua pássara
nos chanceleres que murmuram yes sir
em cada mão que se converte em punho
claro não estou certo de gostar do estilo
que tua vontade escolhe para se fazer
digo com irreverência e gratidão
dois emblemas que logo serão a mesma coisa

digo sobretudo pensando no pão nosso
de cada dia e de cada pedacinho de dia

ontem tu nos tiraste
dá-nos hoje
ou ao menos o direito de darmos nosso pão
não só o que era símbolo de Algo
mas sim o de miolo e casca
o pão nosso
já que nos sobram poucas esperanças e dívidas
perdoa-nos se puderes nossas dívidas
mas não nos perdoe a esperança
não nos perdoe nunca nossos créditos

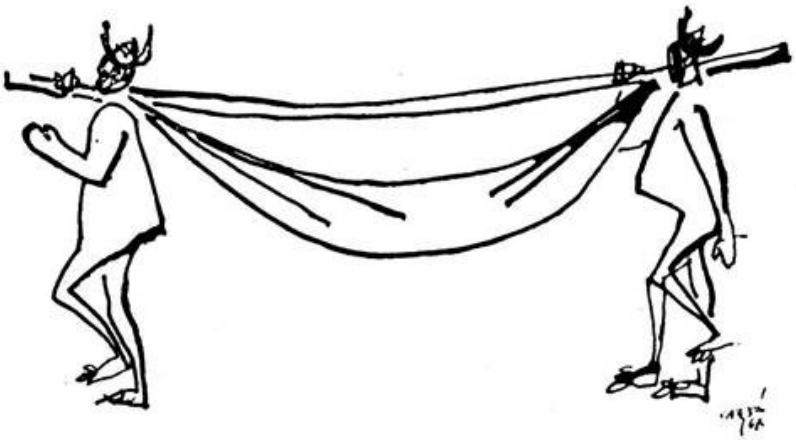
no mais tardar amanhã
sairemos a cobrar aos fajutos
tangíveis e sorridentes foragidos
aos que têm garras para a harpa
e um pan-americano tremor com que enxugam
a última cuspida que escorre do seu rosto

pouco importa que nossos credores perdoem
assim como nós
uma vez
por erro
perdoamos os nossos devedores

ainda
nos devem quase um século
de insônias e garrote
quase três mil quilômetros de injúrias
quase vinte medalhas a Somoza
quase uma só Guatemala morta

não nos deixe cair na tentação
de esquecer ou vender este passado
ou arrendar um só hectare de seu esquecimento
agora que é a hora de saber quem somos
e hão de cruzar o rio
o dólar e seu amor contra-reembolso
arranca-nos da alma o último mendigo
e livra-nos de todo mal de consciência
amém.

Mario Benedetti, *Antologia poética*.Tradução de Julio Luís Gehlen.
Rio de Janeiro: Record, 1988



E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

TEXTO | Trecho do livro *Morte e vida severina*
ILUSTRAÇÃO | Carybé

João Cabral de Melo Neto

acontece no Memorial
cultura popular
crônica

FOTO | Evair Leandro

Homenagens a João Cabral reúnem tradutores para o inglês e o espanhol, bem como estudioso do poeta

Poeta, tradutor e traduzido

No ano do centenário de João Cabral de Melo Neto, o Memorial da América Latina reverencia o escritor

Em 2020, o Memorial da América Latina homenageia os 100 anos do escritor João Cabral de Melo Neto. Sua poética rigorosa o coloca entre os grandes das letras em língua portuguesa. Respeitado e admirado pelo mundo intelectual, sua obra *Morte e vida severina* também lhe consagrou entre o grande público. Além de poeta, foi diplomata.

Entre as atividades em comemoração à data, a mesa As traduções de João Cabral de Melo Neto na América Latina, no auditório da Biblioteca, trouxe três especialistas no tema: o crítico e ensaísta equatoriano Iván Carvajal Aguirre, o professor da USP John Milton e o integrante da Academia Brasileira de Letras, Antonio Carlos Secchin, importante estudioso da obra de João Cabral. A mediação foi da Diretora do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina, professora Luciana Latarini Ginezi.

O painel mostrou as faces de poeta, tradutor e traduzido de João Cabral, que a ***Revista Nossa América*** reproduz a seguir.

"Cabral não vê a paisagem apenas como elemento da natureza, ele a examina como espécie de metáfora do elemento social, político. Vejam o Chimborazo: é o vulcão, e o vulcão é a promessa da explosão, da mudança; mas é um vulcão mudo, adormecido..."

Antonio Carlos Secchin

FOTO | Copyright by Manchete
Fonte: Arquivo da Academia Brasileira de Letras/
Arquivo João Cabral de Melo Neto

João Cabral levava o sertão e o Recife dentro de si, onde quer estivesse

FOTO | Evair Leandro

Antonio Carlos Secchin é um importante especialista na obra de João Cabral de Melo Neto. Ensaísta, é autor de *João Cabral: a poesia do menos* (ganhador do concurso nacional de ensaios do INL/Ministério da Educação e Cultura, 1985, e do Prêmio Sílvio Romero da ABL, 1987), *João Cabral: uma fala só lâmina* (2014) e *Percursos da poesia brasileira – do século XVIII ao XXI*, ganhador do Prêmio da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) como o melhor livro de ensaios publicado no país em 2018. Eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 2004, em 2019 recebeu o Grande Prêmio Cidade do Rio de Janeiro, da Academia Carioca de Letras, pelo conjunto de sua obra.

Doutor em Letras, é professor emérito de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor convidado de importantes universidades estrangeiras. Poeta com oito obras publicadas, é autor de *Todos os ventos* (poesia reunida, 2002, prêmios da Fundação Biblioteca Nacional, da ABL e do PEN Clube). Em 2018 lançou *O galo gago*, sua primeira incursão na literatura infantil, e em 2019, a antologia *O hálito das pedras*.

Poeta, tradutor e traduzido:

Encontrados cinquenta poemas inéditos de João Cabral de Melo Neto

Antonio Carlos Secchin

Agradeço ao Memorial da América Latina pelo convite para abrir as comemorações do centenário do nascimento de João Cabral de Melo Neto, que nasceu no Recife, em 1920. Nosso tema central são as traduções de João Cabral, mas pensei em começar com uma faceta menos conhecida do poeta: a de tradutor – quais textos traduziu e em que momento se ocupou da tradução de obras alheias.

Sua primeira tradução foi publicada em 1945, quando João Cabral tinha 25 anos: a tradução em prosa de um conto de William Saroyan, clássico da literatura de língua inglesa, intitulado "O ousado rapaz do trapézio suspenso", que saiu numa coletânea de contos traduzidos do inglês para o português. Curiosamente, os dois fragmentos iniciais desse texto se intitulam Sono (o primeiro) e Vigília (o segundo); é curioso porque o primeiro livro de João Cabral, sua estreia como poeta, em 1942 – portanto antes dessa tradução –, se chama *Pedra do sono*. E quando publica *O engenheiro*, em 1945, ele vai se notabilizar como um "poeta da vigília", do olhar aceso.

O primeiro posto de João Cabral na carreira diplomática, em 1947, foi no consulado do Brasil em Barcelona. A partir daí, ele cria forte ligação com a cultura espanhola, inicialmente com a região de Barcelona, na Catalunha, que tem um idioma próprio, o catalão, paralelo ao espanhol. Dois anos depois sai seu mais longo trabalho de tradução, "Quinze poetas catalães", que ele apresenta ao público brasileiro na *Revista Brasileira de Poesia* nº 4, em 1949. João Cabral sempre teve tendência a ser mais regional do que nacional: ele se preocupa em divulgar não a literatura espanhola, mas a catalã; ao invés de traduzir poetas espanhóis, traduz poemas catalães, de poetas da região onde estava trabalhando.

"Quando fala na linguagem culta, tradicionalmente literária, ele não esquece sua simpatia política, pessoal, pelos deserdados, pelos pobres, por aqueles que não têm voz e que se valem da voz do poeta para se fazer ouvir."

Mas o poeta traduz também da língua inglesa e do francês, as línguas essenciais no mundo da diplomacia à época – o espanhol foi adquirido somente quando esteve na Espanha. Em 1955, traduz três poetas, William Carlos Williams, Amy Lowell e Charles Eaton, para duas antologias de língua inglesa, que conhecia muito bem. Em 1980 ele volta a traduzir poemas de língua inglesa, cinco textos de Robert Bringhurst, em uma antologia organizada por um jovem poeta que andou pelo Rio de Janeiro, Kerry Shawn Keys. Como também conhecia muito bem o espanhol, em 1963 ele publica uma tradução de um clássico de Calderón de La Barca, a peça de teatro chamada *Os mistérios da missa*.

Para quem viveu quase 80 anos, João Cabral não teve uma atividade de tradução muito intensa. Mas, curiosamente, sua tradução do autor mais famoso, Garcia Lorca, nunca foi publicada: a peça *A sapateira prodigiosa*, até hoje inédita. Ele a traduziu para o Teatro Tablado, grupo muito famoso no Rio de Janeiro, dirigido por Maria Clara Machado, a primeira grande autora do teatro infantil: *Pluft,*

“É o poeta tradutor dentro do seu idioma, ou seja, tradutor do português para o ‘cabralês’. Ele pega palavras, imagens já desgastadas pela tradição poética e as traduz para palavras de Pernambuco, palavras da sua infância ou palavras que não têm tradição poética.”

o fantasminha, *O cavalinho azul* e várias outras peças clássicas. Certamente Maria Clara Machado tinha pensado em montar a peça do Garcia Lorca. Como João Cabral era amigo dela e de seu pai, o escritor Aníbal Machado, ele traduziu. Mas creio que a peça nunca foi ao palco.

Maria Clara Machado tem uma história curiosa com João Cabral: além de não ter levado *A sapateira prodigiosa* ao palco, ela também não montou uma peça que João Cabral escreveu como um presente, em função de um pedido dela. Essa peça se chama *Morte e vida severina*. Maria Clara Machado havia pedido para João Cabral escrever um Auto de Natal para o Tablado encenar. Auto é uma forma de celebração teatral, em geral de cunho religioso. Ela imaginava um Auto de Natal com a presença dos Reis Magos, da Virgem, dos pastores... e recebe o quê? Um Auto de Natal com a miséria do Nordeste em que o Jesus que nasce é um Severino, com fome, subdesenvolvido. Creio que Maria Clara Machado ficou um pouco assustada. Suponho que tenha dito que havia muitos personagens e seria difícil colocar tanta gente no palco, que aquilo não iria dar certo. Então há um pouco de mágoa em João Cabral, pelo texto ter sido recusado, mesmo que de maneira delicada. Imagino o que ela sentiu depois, ao ver o sucesso monumental da peça, que já teve mais de cem edições publicadas no Brasil.

Ainda sobre João Cabral tradutor, quero falar de *A montanha dos sete patamares*, tradução da autobiografia de espírito religioso do monge Thomas Merton, praticamente desconhecida. No livro, a tradução é assinada por outra pessoa, José Geraldo Vieira. Por que dizemos que essa tradução é de João Cabral? Porque ele revelou isso numa entrevista ao crítico Luiz Costa Lima. O ano da publicação é 1952 e ele estava no Brasil, afastado da função diplomática sob a acusação de ser comunista, por denúncia de um colega do Itamaraty. O delator interceptou uma correspondência de João Cabral em Londres e entregou-a ao ministro das Relações Exteriores na época, João Neves Fontoura. Houve um escândalo, João Cabral foi destituído das funções, teve que voltar para Recife, sem salário, já com três filhos pequenos, sendo sustentado por seu pai. Para ganhar dinheiro, o jeito foi fazer traduções – que pedia para amigos assinarem por temer que houvesse problemas, já que estava sendo acusado de comunista. O curioso é que traduziu um livro de um monge completamente hostil ao comunismo. Ele tinha sua ideologia, mas traduziu autores com pensamento contrário porque precisava ganhar dinheiro. É fato que João Cabral teve grande sintonia com o comunismo; em determinada fase de sua vida, considerou Stálin um ídolo. E nunca deixou de ser considerado como um autor de esquerda.

Passemos agora para o João Cabral traduzido. Até 2014, registramos poemas dele em sete idiomas: alemão, catalão, espanhol, francês, holandês, inglês e italiano. Nós sabemos que a tradução de poesia é mais difícil e circula muito menos do que a tradução de prosa, de ficção. Por isso não se pode comparar Jorge Amado, traduzido em trinta ou quarenta idiomas, com João Cabral, que só tem sete e, mesmo assim, em tiragens e edições que não circularam muito.

Tive a felicidade e a honra de conviver muito tempo com João Cabral, porque estudo sua obra há quase quarenta anos. Quando ele vinha ao Brasil, eu podia encontrá-lo e era sempre recebido com muita gentileza e muito afeto. Certa vez ele comentou que as traduções que o deixavam mais feliz eram as do alemão e do holandês. Quando perguntei por que, ele disse: “porque não entendo nada dessas línguas, não entendo uma só palavra, portanto não posso ver as barbaridades que alguns tradutores fizeram”. Um exemplo é uma tradução para o espanhol. Existe uma tradição poética, já antiga e muito gasta desde o Romantismo, de fazer “jogos florais”, poemas em que o autor compara a mulher com flores. João Cabral então imaginou um poema não com jogos florais, mas com jogos frutais, comparando a mulher a frutas saborosas e suculentas do Nordeste: a mangaba, a graviola, o cajá. Ele subverte os bem-comportados jogos

florais e escreve um poema com eróticos jogos frutais: a mulher como objeto de desejo como o que se tem diante da fruta. A pessoa da língua espanhola, não entendendo muito bem, traduziu por "sucos" frutais – e o que eram jogos frutais virou laranjada, limonada. Evidentemente o poeta ficou horrorizado ao ver os "jogos" traduzidos por "sucos", acabando com toda a proposta do texto.

Mas é uma exceção, porque ele foi contemplado com excelentes traduções. No alemão, por exemplo, temos o nome de Curt Meyer-Clason, espécie de patrono das traduções brasileiras para a língua alemã; traduziu Euclides da Cunha, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa e a poesia de Cabral. Em inglês, nada menos que Elizabeth Bishop, a grande escritora. Em francês, digamos que praticamente não existem traduções – citei porque há duas traduções clandestinas. Uma delas, de *Morte e vida severina*, do poeta já falecido Bruno Tolentino, é rigorosamente inédita. *Mort et vie severine* é um belíssimo trabalho de Tolentino que ninguém conhece porque se resume a um único exemplar, um caderno, uma espécie de apostila. E a outra tradução, *Le chien sans plumes* (*O cão sem plumas*), é totalmente artesanal, feita por Philippe Billé, datilografada, com tiragem de dez exemplares. Então pode-se dizer que não existem traduções para o francês, salvo essas duas, artesanais.

Em compensação, tanto do ponto de vista quantitativo quanto qualitativo, devemos ressaltar as traduções para o espanhol. Desde as pioneiras, de Ángel Crespo, em 1962, até a recentíssima e excelente *Vivir en los Andes – Poemas ecuatorianos*, de Iván Carvajal. E a mais completa de todas, *Piedra fundamental – Poesía y prosa*, da qual tive a satisfação de participar. A tradução foi um mutirão de grandes tradutores, vários poetas de língua espanhola. A mim coube a seleção dos poemas e o posfácio do livro, que saiu em 2002, na importantíssima Coleção Ayacucho. Publicada na Venezuela, a Ayacucho é uma coleção de clássicos da literatura latino-americana, com alguns poucos títulos de literatura brasileira. *Piedra fundamental* tem 436 páginas e contempla não só a poesia, mas também a prosa de João Cabral.

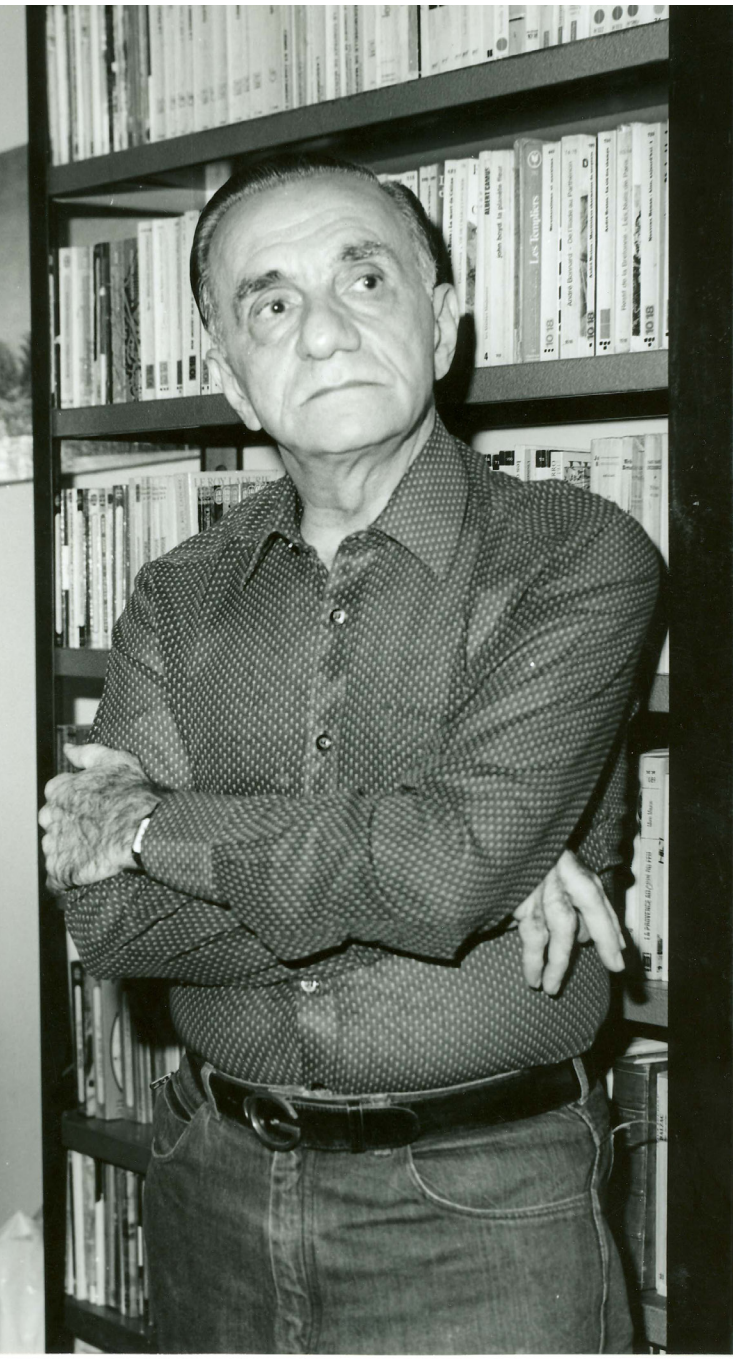
Já a tradução de Ivan, *Vivir en los Andes*, é uma pequena obra-prima gráfica e editorial, muito bem cuidada tanto na qualidade do texto como na qualidade da composição gráfica e de impressão, com tiragem de mil exemplares numerados. Essa

FOTO | Copyright by Manchete
Fonte: Arquivo da Academia Brasileira de Letras/
Arquivo João Cabral de Melo Neto

João Cabral em sua posse na Academia Brasileira de Letras em 1969

edição, com o estudo crítico, traz os dez poemas equatorianos conhecidos até então. Apenas dez poemas, publicados no livro *Agrestes*, em 1985, na seção chamada Viver nos Andes. Essa seção de *Agrestes* transformou-se nesse belo livro. Gostaria que, breve, pudesse sair uma segunda edição de *Vivir en los Andes* – pedido que inclui uma revelação. Estou trabalhando numa futura publicação da poesia completa de João Cabral e, no trabalho de pesquisa, localizamos poemas inéditos dele: um total de cinquenta poemas, sobre vários temas. É impressionante localizar quase um livro inteiro, cinquenta poemas, de um poeta que morreu há

FOTO | Copyright by Manchete
Fonte: Arquivo da Academia Brasileira de Letras/
Arquivo João Cabral de Melo Neto



Agudo e questionador: o olhar do poeta

quase vinte anos! E não se trata de "fundo de gaveta", não são poemas mal feitos ou inacabados. Ao contrário. Esses poemas estão no mesmo nível dos que ele publicou nos anos 1970 e 1980. Desses cinquenta poemas, nada menos que nove são dedicados ao Equador. Entre eles, "Quito de América", longo poema de doze estrofes e 48 versos. Então, podemos pensar em outra edição do livro e quase dobrar seu tamanho, passar de dez para dezenove poemas equatorianos!

Esses poemas inéditos trazem os temas sobre os quais o Ivan já falou e que são muito caros a João Cabral, como a comparação entre o Nordeste e o Equador, por exemplo. Já que trazia o Nordeste e Pernambuco dentro de si, ele sempre comparava o espaço em que morava ou que visitava com o espaço pernambucano. Outro traço característico nesses poemas é a visão política da paisagem:

"João Cabral sempre teve tendência a ser mais regional do que nacional: ele se preocupa em divulgar não a literatura espanhola, mas a catalã."

Cabral não a vê apenas como elemento da natureza ou elemento decorativo; examina a paisagem natural como espécie de metáfora do elemento social, político. Vejam o Chimborazo: é um vulcão, e o vulcão é a promessa da explosão, da mudança; mas é um vulcão mudo, adormecido. E ele compara o vulcão com o povo latino-americano, que tem potencial de explosão, mas essa explosão é calada, ainda não aconteceu, está à espera de um Bolívar, o mito do comandante libertador da América, que venha atiçar o fogo para que o povo da América Latina reencontre o seu próprio destino, a sua vocação.

Outro traço de João Cabral é a crítica ao exagero, à hipérbole, àquele discurso de deputado de caricatura, que enche o peito pra não falar nada, discurso cheio do vazio. Assim como tem imensa simpatia pelos povos oprimidos, João Cabral tinha intensa antipatia pelo grande poeta chileno Pablo Neruda. Porque achava que Neruda era o exemplo dessa retórica fácil da poesia política, que era meio de tribuna, meio demagógica. João Cabral achava que Neruda fez mal à poesia brasileira, porque visitou o Brasil e teria influenciado Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes e outros poetas que seguiram o mesmo caminho.

FOTO | ESDomingos | Pixabay

No Recife antigo, hoje recuperado, João Cabral bebeu das águas do Capibaribe

Retornemos ao Cabral tradutor. Mas o que proponho, de maneira provocativa, é o poeta tradutor dentro do seu idioma, ou seja, tradutor do português para o "cabralês". Ele pega palavras, imagens já desgastadas pela tradição poética e as traduz para palavras de Pernambuco, palavras da sua infância ou palavras que não têm tradição poética. João Cabral é especialista em ir à contracorrente da tradição poética. Por exemplo, no poema "O relógio", ele vê vários mecanismos que funcionam como uma bomba, avançam, marcam o tempo; então ele vê no ser humano um elemento que dá impulso à vida e diz que o homem tem dentro de si uma "bomba motor". E acrescenta, no verso seguinte, "(coração noutra linguagem)". O coração passa a ser chamado de "bomba motor" – é a linguagem de João Cabral e não de outro; e, dentro do parêntese, ele traduz para coração, linguagem poética convencional. Há poema mais ousado, um pouco pornográfico, chamado "España en el corazón"[1], em que ele fala mal de Neruda. Cabral gostou da Espanha, mas não gostou do coração e também não gosta do Neruda. Em seu livro, Neruda diz que traz a Espanha no coração, apesar de ser chileno. Como Cabral responde? "A Espanha é uma coisa de tripa, / mais abaixo do estômago". O coração está acima e ele quer ver a Espanha embaixo, em certo lugar da anatomia. Aí diz, "a Espanha está nessa cintura / que um toureiro oferece ao touro". Não é uma imagem do coração, tranquilizadora; é uma imagem de desafio, de oferecer o ventre, oferecer a vida para encarar o touro. E continua, "de tripas fundas, daquelas abaixo / do que se chama o baixo-ventre, / que põem os homens de pé, / e o espanhol especialmente. / Dessa tripa de mais abaixo, / como escrever sem palavrão? / A Espanha é coisa dessa tripa / (digo alto ou baixo?), de colhão". Ele não quer o coração, para ele é a tripa, palavra que não tem circulação na poesia e que ele coloca no seu vocabulário.

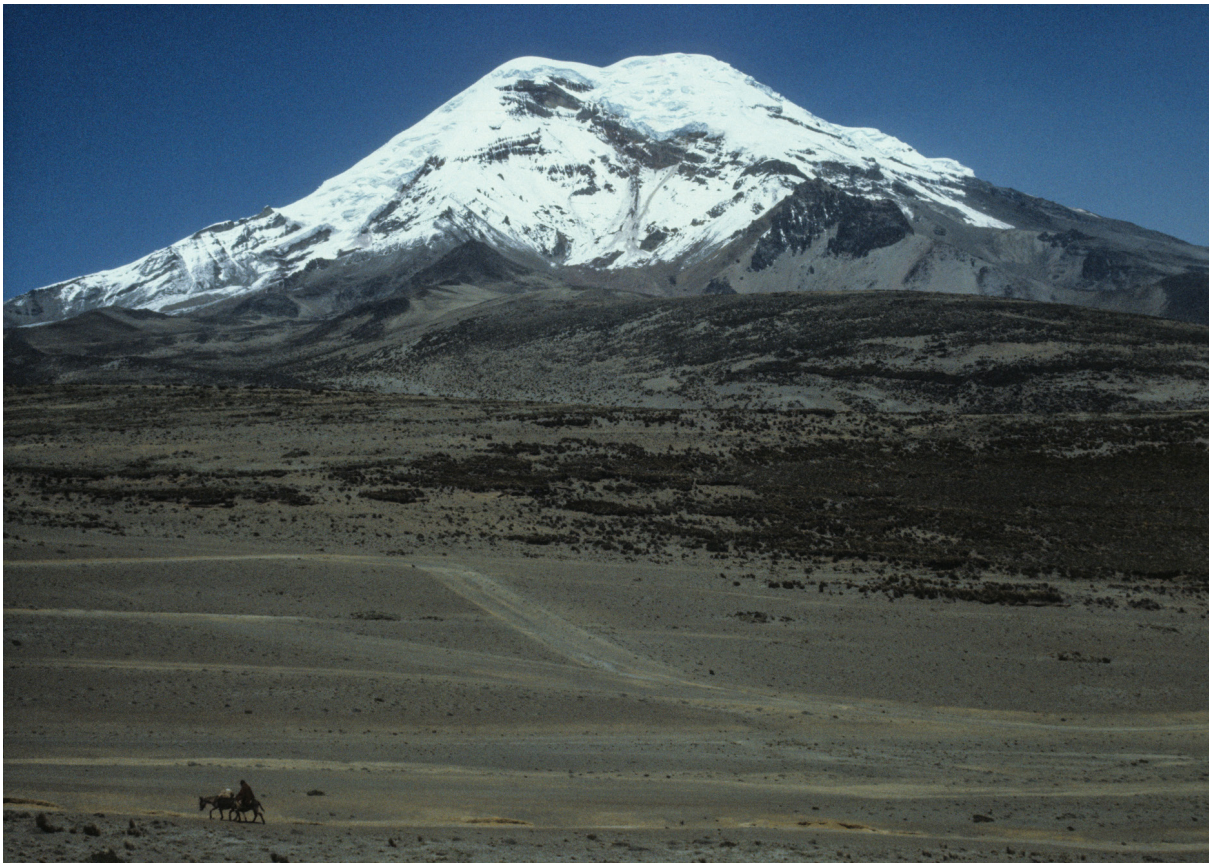
Finalmente, no poema chamado "Descoberta da literatura", João Cabral conta a história dele menino, filho de um senhor de engenho e de seu encontro com os trabalhadores analfabetos e com a literatura de cordel. Esses trabalhadores, camponeses, pediam a ele, menino alfabetizado, para ler cordel para eles, mas escondido, porque a literatura era proibida naquele espaço. Então, interpreto a obra de João Cabral como uma tensão entre essas duas linguagens – tanto que ele chamou um livro seu de *Duas águas*. Sua poesia tem duas águas: uma é a da comunicação direta, que está em *Morte e vida severina*, tem raiz no cordel, é uma literatura para voz alta, para ser ouvida, que nem precisa ser lida; e a outra água é a literatura para ser lida em silêncio, uma poesia mais intelectualizada. O poeta permanece todo o tempo na tensão entre essas duas águas, entre essas duas linguagens, tentando o tempo todo "traduzir-se uma parte / na outra parte", como diz Ferreira Gullar no poema "Traduzir-se", em que se pergunta: "será arte?". João Cabral, fica entre essas duas águas, essas duas partes, não podendo aderir inteiramente à linguagem do cordel – porque, se é possível a uma pessoa alfabetizar-se, não é possível que ela se "desalfabetize". Ao falar do cordel ele traz as marcas da casa grande, de sua origem social. Mas quando fala para a casa grande, quando fala na linguagem culta, linguagem tradicionalmente literária, João Cabral não esquece sua simpatia política, pessoal, pelos deserdados, pelos pobres, por aqueles que não têm voz e que se valem da voz do poeta para se fazerem ouvir.

1 Alusão a obra homônima ***España en el corazón***. Himno a las glorias del pueblo en la guerra, de 1937, um poemário de Pablo Neruda dedicado à Guerra Civil Espanhola.

FOTO | Evair Leandro

Iván Carvajal Aguirre estudou Filosofia na Universidad Central e na Pontifícia Universidade Católica do Equador (PUC), onde fez seu doutorado e passou a atuar como professor de Letras e Filosofia. Em 2012, recebeu da Associação Equatoriana de Editores de Jornais (AEDEP) o Prêmio Juan Montalvo. Em 1983, recebeu o Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit. Atualmente é diretor da revista *País secreto* e supervisor geral da Corporación Cultural Orogenia, do Equador. Com o embaixador João Almino, traduziu *Vivir en los Andes*, obra de João Cabral que reúne dez poemas sobre o Equador.

FOTO | Marcela García



Nos páramos, o índio-formiga se esgueira pelos caminhos do Chimborazo, com pressa de atravessar o colossal silêncio que captura a paisagem

Poeta, tradutor e traduzido:

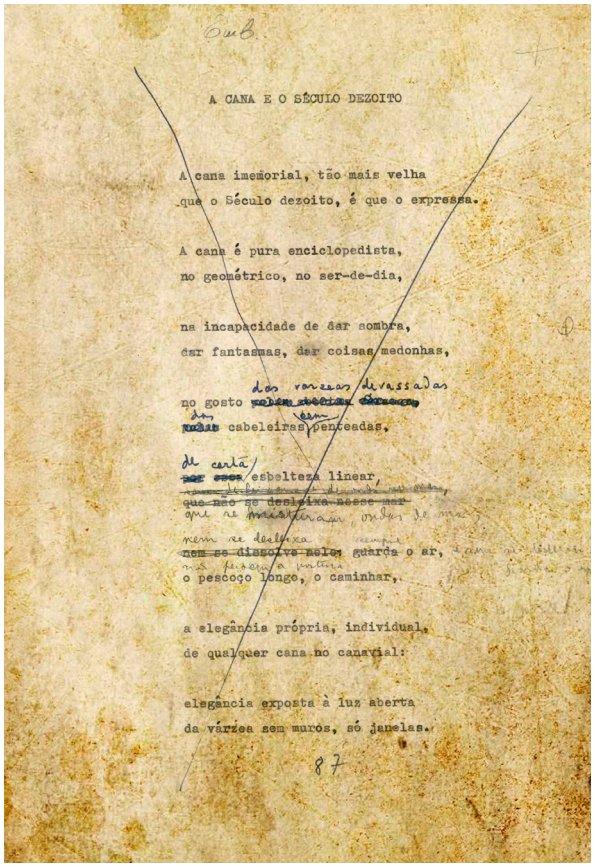
Cabral transforma as alturas andinas em poesia

Iván Carvajal Aguirre

Vou falar sobre a tradução de *Vivir en los Andes*, livro que contém dez poemas escritos por João Cabral no Equador. Fiz essa tradução juntamente com o atual embaixador brasileiro no Equador, João Almino, romancista e estudioso da obra de Cabral, a quem considera o mais importante dos poetas brasileiros da segunda metade do século XX. O embaixador João Almino chegou ao Equador no final de 2018 já com a ideia de fazer esse livro.

Então, ao perguntar sobre algum poeta que pudesse trabalhar com ele na tradução desses poemas que Cabral dedica aos Andes equatorianos, alguns amigos falaram de mim. Ousado, respondi, "se for para trabalhar junto com o João, posso fazer a tradução". A partir de então, tivemos vários encontros de trabalho: ele me dava uma tradução literal do poema e eu a analisava e procurava alternativas poéticas. Fizemos muitas reuniões para traduzir esses dez poemas, que foram publicados antes em *Agrestes* – é provável que outros poemas desse livro tenham sido escritos no Equador.

João Cabral serviu como embaixador em meu país de 1977 a 1981. Ele era uma pessoa muito tímida e não sabíamos que esse grande poeta estava entre



A CANA E O SÉCULO DEZOITO

A cana imemorial, tão mais velha
que o Século dezoito, é que o expressa.

A cana é pura enciclopedista,
no geométrico, no ser-de-dia,

na incapacidade de dar sombra,
dar fantasmas, dar coisas medonhas,

no gosto das varzeas devassadas
das cabeleiras sem penteadas,

de certa esbelteza linear,
que não se desleixa nesse mar
que se misturam ondas de mar,

nem se desleixa sempre
nem se dissolve nele: guarda o ar,
o pescoço longo, o caminhar,

a elegância própria, individual,
de qualquer cana no canavial:

elegância exposta à luz aberta
da várzea sem muros, só janelas.

87

FOTO | Acervo João Almino

Original de João Cabral, com anotações do poeta. O poema seria publicado mais tarde, em *A escola das facas*

FOTO | Marcela García

Com seu pico nevado, o Chimborazo é um gigante adormecido

"O elemento central da poesia de Cabral certamente é a viagem, a jornada por essas montanhas. Uma viagem em que os poemas vão apontando a internalização da natureza, além de aspectos antropológicos, característicos do mundo do poeta."

nós; só o conhecíamos por referências. Um amigo meu, que tinha uma pequena livraria perto da embaixada brasileira, contou que Cabral ia sempre lá: era um homem na casa dos 60 anos, bastante educado, um estrangeiro, que se sentava num banco de madeira e ficava folheando livros, sem atrair atenção especial. Até que um dia, um cliente disse: "Sr. Embaixador, como está?". Só então esse amigo descobriu que se tratava do embaixador brasileiro. E que era o poeta João Cabral!

É muito difícil obter livros de Cabral em espanhol, principalmente no Equador. Quando iniciei essas traduções encontrei, num canto da biblioteca da Universidade Católica, um acervo doado por um romancista equatoriano que havia sido ministro das Relações Exteriores na época em que Cabral era embaixador. Ali havia quatro livros do poeta autografados. Com amigos da embaixada, consegui outros livros em português.

A tradução desses poemas geralmente não apresenta grandes complicações, exceto em alguns versos em que Cabral modifica a própria sintaxe do português. São versos especiais sobre os quais eu e João Almino discutimos e concordamos que neles era preferível uma abordagem mais aproximativa, para manter aquelas, digamos, arbitrariedades do poeta.

Os dez poemas constituem a lembrança de uma viagem que o poeta fez ao longo do chamado Corredor Andino. No Equador, a Cordilheira dos Andes é dividida em dois ramais, com pequenas cordilheiras que se unem a esses dois ramais, formando uma espécie de escada. No meio desse corredor se veem os *páramos de altura*[1], a 3 ou 4 mil metros de

altitude, com uma terra seca onde é muito difícil cultivar qualquer coisa.

A jornada de Cabral começa em uma cidade chamada Riobamba, no sopé do Chimborazo, a montanha mais alta do planeta. Tem mais de 6 mil metros de altitude em relação ao nível do mar – Quito fica a cerca de 2.900 metros de altitude. O Chimborazo está no lado oeste da Cordilheira e no lado oriental há outra montanha, o Cotopaxi: sua forma é quase a de um triângulo perfeito, se parece com o Monte Fuji no Japão e é possível vê-lo de Quito. João Cabral o via da janela de seu escritório. Quando João Almino chegou a Quito, disse que precisava ver o Cotopaxi, mas a embaixada já não estava no mesmo local e ele não pode apreciar a visão que Cabral tinha quando assomava à janela.

Essas montanhas são vulcões – o Cotopaxi ainda ativo, o Chimborazo, não. Por que estou falando disso? Porque o elemento central da poesia de Cabral certamente é a viagem, a jornada por essas montanhas. Uma viagem em que os poemas vão apontando, de maneira bastante concentrada, a internalização da natureza, além de aspectos antropológicos, característicos do mundo do poeta. Seu olhar estabelece uma combinação fundamental desses picos cobertos de neve, dos *páramos*, com o índio que de repente surge, com seu poncho, em seu trabalho com as ovelhas... As ovelhas vieram com os espanhóis, na conquista, e vivem nas alturas do Equador. Em parte dos Andes – especialmente no Peru, mas também no meu país – há outros animais, a lhama, a alpaca ou a vicunha, que intrigaram os espanhóis: que bicho é esse, que não é camelo, nem dromedário, nem ovelha? Mas o que João Cabral viu foram rebanhos de ovelhas, porque a criação de lhamas é recente naquela região.

O poeta faz associações entre os animais e a montanha – o Chimborazo lhe parece uma grande ovelha deitada – e também com os índios, sempre trabalhando. Por isso diz "índio formiga"[2], pois a formiga é um animalzinho muito pequeno, sempre dedicado ao trabalho. Cabral faz uma comparação – sempre presente na sua poesia – entre as paisagens que vê, nos Andes do Equador como antes em Sevilha, na Espanha, com o Nordeste brasileiro. Associa aquele índio silencioso, que pastoreia as ovelhas, e os vulcões quietos, que não entram em erupção, à paisagem das vastas extensões secas do Sertão nordestino.

Entre esses dez poemas há um em que Cabral fala sobre dois afogados. Um se afoga nas grandes altitudes, onde o ar é rarefeito; o outro está se afogando no mar, na costa de Pernambuco. É uma imagem poderosa, porque é a sensação que ele deve ter sentido nos Andes, onde os que não estão acostumados às grandes altitudes sentem falta de ar, essa sensação de afogamento. Há ainda outro poema no qual ele diz que o índio parece descer das alturas com sua bolsa, em busca de ar[3].

Essa sensação de afogamento me leva a estabelecer uma relação muito especial entre João Cabral e Simón Bolívar, o libertador da Venezuela, da Colômbia e do Equador, que também participou da libertação da Bolívia – daí o nome do país. Bolívar fez uma viagem ao Chimborazo por volta de 1822, partindo das planícies do rio Orinoco, em Caracas, onde vivia. Num texto chamado "Mi delirio sobre el Chimborazo", Simón Bolívar sente esse tipo de asfixia, e a montanha parece lhe dizer que sua tarefa é lutar pela independência da América. O poeta Cabral invoca a figura de Bolívar para dizer também que o destino da América deve ser a unidade para a emancipação de nossos povos – mas, ao mesmo tempo, aponta esse aspecto da anestesia que se sente naquelas alturas dos Andes.

No livro publicado pela embaixada, além dos dez poemas, há um estudo muito importante de Antonio Carlos Secchin, uma apresentação do embaixador e um texto meu. E, ainda, a cópia do original do poema "O junco e o século XVIII", datilografado com as correções de João Cabral, guardado por um funcionário da embaixada. Esse texto não tem a ver com o conjunto dos poemas sobre os Andes, mas é testemunho de que João Cabral produziu no Equador uma parte significativa dos poemas publicados no livro *Agrestes*.

1 Campos típicos das terras altas dos Andes, caracterizados pela vegetação rasteira e sem árvores.

2 Um dos versos diz: "no ar rarefeito como a vida / vai a vida do índio formiga".

3 "Quem sabe, anda sempre correndo / para fugir do alto colosso / e descer para as poças de ar / que não pode levar no bolso".

FOTO | Evair Leandro

John Milton, nascido em Birmingham, Reino Unido, em 1956, foi professor titular em Estudos da Tradução da Universidade de São Paulo (USP). Ajudou a formar o Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução (TRADUSP), que coordenou de 2012 a 2016. É o tradutor de *Death and Life of Severino*, publicado pela Editora Pleiade em 2003. Milton trabalha principalmente com teoria, história, sociologia e política de tradução. Publicou vários livros no Brasil, incluindo *Tradução: teoria e prática, O Clube do Livro e a Tradução* e *Um país se faz com traduções e tradutores: a importância da tradução e da adaptação na obra de Monteiro Lobato*. Também organizou (com Paul Bandia) *Agents of Translation* e *Tradition, Tension and Translation in Turkey* (com Şehnaz Tahir Gürçağlar e Saliha Paker), ambos da John Benjamins, Amsterdam.

Poeta, tradutor e traduzido:

A difícil escolha de palavras, métrica e rima

John Milton

ILUSTRAÇÃO | Carybé

Fiz a tradução de *Morte e vida severina* bastante tempo atrás, em 1988-89, quando estava na Inglaterra estudando para meu doutorado. E vou compartilhar algumas decisões que tomei e alguns problemas que enfrentei nesse trabalho.

Logo de início, o primeiro problema e a primeira decisão: como traduzir retirante[1]? *Migrant*? Mas *migrant* é uma palavra meio formal. Talvez vocês já tenham ouvido falar dos New Age Travelers[2], uma espécie de ciganos, chamados de *travelers*. Então, na maior parte das vezes, decidi usar *traveler*, às vezes usando *migrant* na rubrica.

Outro problema inicial foi a tradução de Severino. Como em inglês não existe masculino nem feminino, o título *Morte e vida severina* fica muito mais fraco no inglês: *Death and Life of Severino*. Mas há um campo semântico a aproveitar em torno de Severino: a palavra pode se associar a *sever* (cortar bruscamente), a *severe* (severo), a *several* (muitos, diversos). Então, aproveitei esse campo semântico como compensação à inexistência de flexão de gênero no inglês. Já no começo do poema, em "mesma morte Severina", eu coloquei *severe*, para introduzir esse campo semântico:

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma **morte severina**:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia

And all of us Severinos
With the same lives
Will die of the same
***Severe Severino death**:*
The death died of
Old age before thirty
Of an ambush before twenty
And of hunger day by day.

O inglês é um idioma híbrido, formado por três línguas: o anglo-saxão, o francês e o latim. Quando se estuda inglês é comum fazer exercícios em que se troca uma palavra erudita, latina ou de origem francesa, por uma palavra de origem anglo-saxã, que é mais curta, mais abrupta, mais afiada. Então, tentei usar, quase o tempo todo, palavras de origem anglo-saxônica para manter esse tipo de aspereza, de dureza da linguagem de João Cabral. Mas também uso algumas palavras de raízes latinas ou francesas para manter as rimas ou tônicas de alguns versos.

Um dos problemas de tradução foi o vocabulário em torno da cana-de-açúcar e do milho, usado num dos trechos. São expressões muito específicas, difíceis de traduzir, como maniva (que traduzi como *shoot*), rebolo de cana (*sugar cane sprout*), espiga debulhada (*threshed husk*), espiga no sabugo (*chewed up shuck*), soca (*second harvest*), semente maninha (*barren seed*)... Mas a mais difícil foi maçaroca banguela!

1 Refere-se à abertura do poema de João Cabral de Melo Neto: "O retirante explica ao leitor quem é e a que vai".

2 Grupos de pessoas ligadas ao movimento cultural da Nova Era que, entre 1980 e 1990, se deslocavam pelo Reino Unido atrás de festivais de música e feiras, usando veículos (caminhonetes, caminhões, ônibus, carroças) como casa, para viverem em comunidade.

Levei muito tempo perguntando a várias pessoas o que era uma maçaroca – porque banguela eu conhecia, sabia que significa sem dentes na frente, *toothless*. Mas o que é uma maçaroca? É uma comida muito pobre, com os sabugos de milho cozidos com qualquer resto a mais. Como é uma comida muito pobre, pensei em *stew* – mas *stew* pode ser comida gostosa, com um monte de carne, batata... Não servia. Então, pensei em *swill*, comida que se dá para porcos, lavagem. Aí *toothless swill* saiu bem.

ILUSTRAÇÃO | Carybé

– Esse chão te é bem conhecido
(bebeu teu suor vendido).
– Esse chão te é bem conhecido
(bebeu o moço antigo).
– Esse chão te é bem conhecido
(bebeu tua força de marido).
– Desse chão és bem conhecido
(através de parentes e amigos).
– Desse chão és bem conhecido
(vive com tua mulher, teus filhos).
– Desse chão és bem conhecido
(te espera de recém-nascido).
– Não tens mais força contigo:
deixas-te semear ao comprido.
– Já não levas semente viva:
teu corpo é a própria **maniva**.
– Não levas **rebolo de cana**:
és o rebolo, e não de caiana.
– Não levas semente na mão:
és agora o próprio grão.
– Já não tens força na perna:
deixas-te semear na coveta.
– Já não tens força na mão:
deixas-te semear no leirão.
– Dentro da rede não vinha nada,
só tua **espiga debulhada**.
– Dentro da rede vinha tudo,
só tua **espiga no sabugo**.
– Dentro da rede coisa vasqueira,
só a **maçaroca banguela**.
– Dentro da rede coisa pouca,
tua vida que deu sem **soca**.
– Na mão direita um rosário,
milho negro e ressecado.
– Na mão direita somente

– This land you know well,
It drank the sweat you sold.
– This land you know well,
It sapped up your spirit of youth.
– This land you know well
It shrank you manliness.
– This land knows you well,
Through friends and relations.
– This land knows you well,
You'll live with your wife and children.
– This land knows you well,
It's been waiting since you were born.
– You have no force left,
Let yourself be sown lengthways.
– You have no live seed,
*Your body is its own **shoot**.*
*– You have no **sugar cane sprout**.*
You are the sprout but not of cane.
– You have no seed in your hand;
You are the grain.
– You have no strength in your leg;
Let yourself be sown in the grave.
– You have no strength in your hand;
Let yourself be sown in the furrows.
– In the hammock nothing coming,
*Only your **threshed husk**.*
– In the hammock a lot coming,
*Only your **chewed up shuck**.*
– In the hammock something scarce,
***Toothless swill**.*
– In the hammock very little,
*Your life with no **second harvest**.*
– In your right hand a rosary,
Black dried corn.
– In your right hand only

o rosário, seca semente.
– Na mão direita, de cinza,
o rosário, **semente maninha**,
– Na mão direita o rosário,
semente inerte e sem salto.
– Despido vieste no caixão,
despido também se enterra o grão.
– De tanto te despiu a privação
que escapou de teu peito a viração.
– Tanta coisa despiste em vida
que fugiu de teu peito a brisa.
– E agora, se abre o chão e te abriga,
lençol que não tiveste em vida.
– Se abre o chão e te fecha,
dando-te agora cama e coberta.
– Se abre o chão e te envolve,
como mulher com que se dorme.

The rosary, dry seed.
– In the right hand, the rosary
Of ash, ***barren seed****.*
– In the right hand the rosary,
Inert and lifeless seed.
– Naked you came in the coffin,
Naked also the grain is buried.
– Poverty unclothed you so much,
That the wind left your chest.
– You took off so many things in life,
That the cool breeze left your chest.
– And now the ground opens to shelter you,
The sheet you never had in your life.
– The ground opens and covers you,
It gives you blanket and bed.
– The ground opens and wraps you
Like a woman to sleep with.

Na época em que traduzi o poema, eu não conhecia Recife nem Pernambuco. Além disso, também não conhecia muitas palavras e áreas do vocabulário utilizado por João Cabral, como caranguejo, milho, cana-de-açúcar. Pesquisava na internet mas, há trinta anos, era bem mais difícil – porque já existia a rede, mas o Google, não.

Como os bairros de Recife e Olinda eram estranhos para mim, para conseguir um certo efeito cômico, no trecho em que todo mundo traz presentes para o menino que nasce, decidi propositalmente mudar os nomes dos lugares. No verso que traz o "cais da Aurora", por que não traduzir para *the Bay of the Dawn*? Também resolvi mudar Tamarineira para *Tamarindeira*. E traduzi os nomes dos bairros assim: Passarinho, *Birdtown*; Peixinho, *Fishtown*; Espinheiro, *Thornbush*; e Aflitos, *Affliction*.

ILUSTRAÇÃO | Carybé

– Trago abacaxi de Goiana
e de todo o estado rolete de cana.
– Eis ostras chegadas agora,
apanhadas no **cais da Aurora**.
– Eis tamarindos da Jaqueira
e jaca da **Tamarineira**.
– Mangabas do Cajueiro
e cajus da Mangabeira.
– Peixe pescado no **Passarinho**,
carne de boi dos **Peixinhos**.
– Siris apanhados no lamaçal
que há no avesso da rua Imperial.
– Mangas compradas nos quintais ricos
do **Espinheiro** e dos **Aflitos**.
– Goiamuns dados pela gente pobre
da Avenida Sul e da Avenida Norte.

– Here's pineapple from Goiana
And sugar cane to suck from all over.
– Take these fresh oysters
Just gathered in ***the Bay of the Dawn****.*
– Here are tamarinds from Jaqueira
And jackfruit from ***Tamarindeira****.*
– Mangaba fruit from Casheweira
And cashews from Mangabeira.
– Fish caught in ***Birdtown****,*
Beef from ***Fishtown****.*
– Little crabs caught in the mud
At the back of Imperial Street.
– Mangoes bought in the wealthy suburbs
Of ***Thornbush*** *and* ***Affliction****.*
– Big crabs given by poor people
From North and South Avenues.

Quero falar agora do trecho mais difícil e mais famoso do poema, musicado por Chico Buarque. Cabral escreveu em redondilha maior e eu me fixei em manter o mesmo número de sílabas tônicas – três – e em garantir as rimas, usando predominantemente vocabulário de origem anglo-saxônica. Fiquei muito contente porque consegui as tônicas e as rimas fortes – *hand* e *land*, *deep* e *keep*, *wide* e *devide*, *spare* e *were*, *tomb* e *room*, *bone* e *moan*, um verbo que em inglês tem dois sentidos, gemer ou reclamar.

Mantive a palavra latifúndio porque me lembro de, quando criança, abrir o livro de geografia e ler "minifúndio" e "latifúndio". Portanto, o leitor inglês de certa formação saberia o que é latifúndio. E porque as alternativas *estate* ou *ranch* lembrariam o Texas, e usar *farm* seria meio vago.

ILUSTRAÇÃO | Carybé

ASSISTE AO ENTERRO DE UM TRABALHADOR DE EITO E OUVE O QUE DIZEM DO MORTO OS AMIGOS QUE O LEVARAM AO CEMITÉRIO

– Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta menor
que tiraste em vida.
– É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
deste latifúndio.
– Não é cova grande.
é cova medida,
é a terra que querias
ver dividida.
– É uma cova grande
para teu pouco defunto,
mas estarás mais ancho
que estavas no mundo.
– É uma cova grande
para teu defunto parco,
porém mais que no mundo
te sentirás largo.
– É uma cova grande
para tua carne pouca,
mas a terra dada
não se abre a boca.

HE SEES THE BURIAL OF A FARM WORKER AND LISTENS TO WHAT HIS FRIENDS WHO TAKE HIM TO THE CEMETERY SAY

– The grave you're in
*Is measured by **hand**,*
The best bargain you got
*In all the **land**.*
– You fit it well,
*Not too long or **deep**,*
The part of the latifundio
*Which you will **keep**.*
– The grave's not too big,
*Nor is it too **wide**,*
It's the land you wanted
*To see them **divide**.*
– It's a big grave
*For a body so **spare**,*
But you'll be more at ease
*Than you ever **were**.*
– You're a skinny corpse
*For such a big **tomb**,*
But at least down there
*You'll have plenty of **room**.*
– The grave is big
*For your skin and **bone**,*
But when land is given,
*You can hardly **moan**.*

Mas também quero comentar as rimas com as quais não fiquei contente. Na seção a seguir, as rimas *shirt* e *dirt* são fortes, gostei tanto que usei duas vezes! Também consegui em *leisure* e *measure*. Mas *cloth* e *rot* é só meia rima, com a mesma vogal.

– Será de terra
tua derradeira camisa:
te veste, como nunca em vida.
– Será de terra
e tua melhor camisa:
te veste e ninguém cobiça.
– Terás de terra
completo agora o teu fato:
e pela primeira vez, sapato.
– Como és homem,
a terra te dará chapéu:
fosses mulher, xale ou véu.
– Tua roupa melhor
será de terra e não de fazenda:
não se rasga nem se remenda.
– Tua roupa melhor
e te ficará bem cingida:
como roupa feita à medida.

– You'll dress as never before.
*And your last **shirt***
*Will be made of **dirt**.*
– It'll be of dirt
And your last shirt.
It'll clothe you and no one will envy you.
– For the first time in your life
You'll have a suit
Of soil and a pair of boots.
– And as you're a man,
You'll get a hat for a male.
If you were a woman, a shawl or veil.
– Your best clothes
Will be of earth and not of cloth.
They won't tear and will never rot.
– In your best clothes
*You'll look a man of **leisure***
*With clothes made to **measure**.*

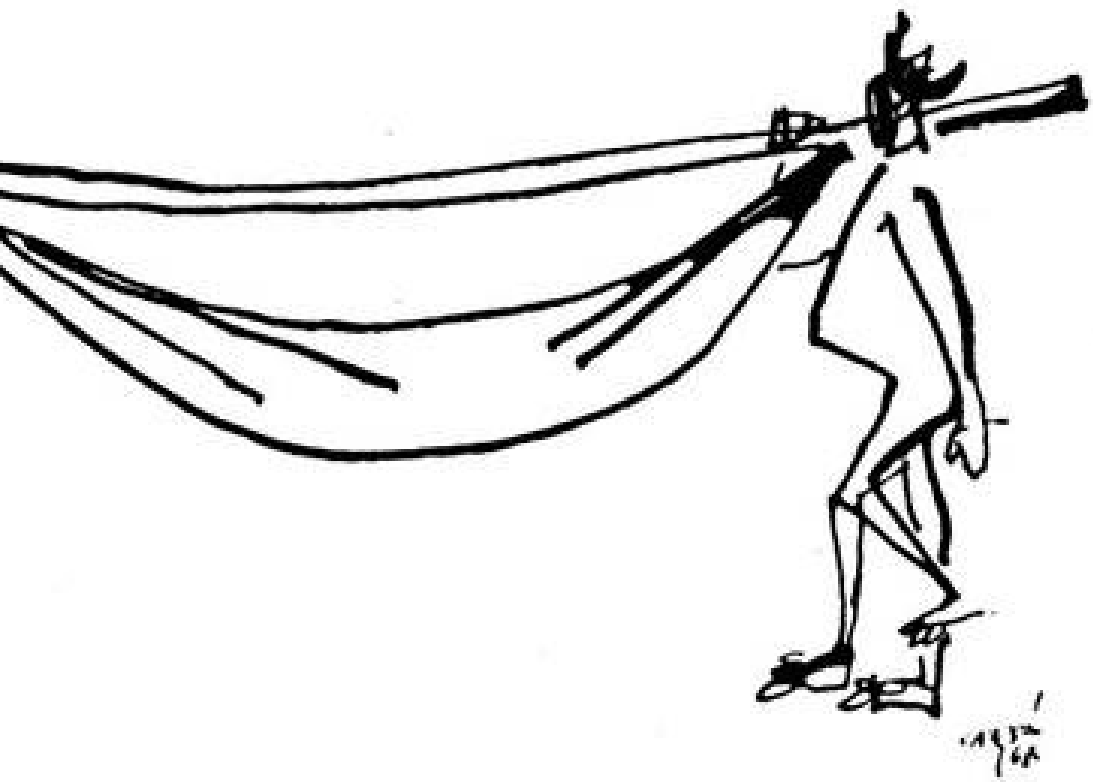


ILUSTRAÇÃO | Carybé

Vamos então ao final, *"The carpenter speaks to the migrant"*. Na rubrica procurei manter uma linguagem mais formal e por isso usei *migrant*. Mas quando o *Carpenter* fala, preferi o termo mais simpático, *traveler*. No verso final, para aproveitar o campo semântico de Severino, uso *severe* de novo.

O CARPINA FALA COM O RETIRANTE QUE ESTEVE DE FORA, SEM TOMAR PARTE DE NADA

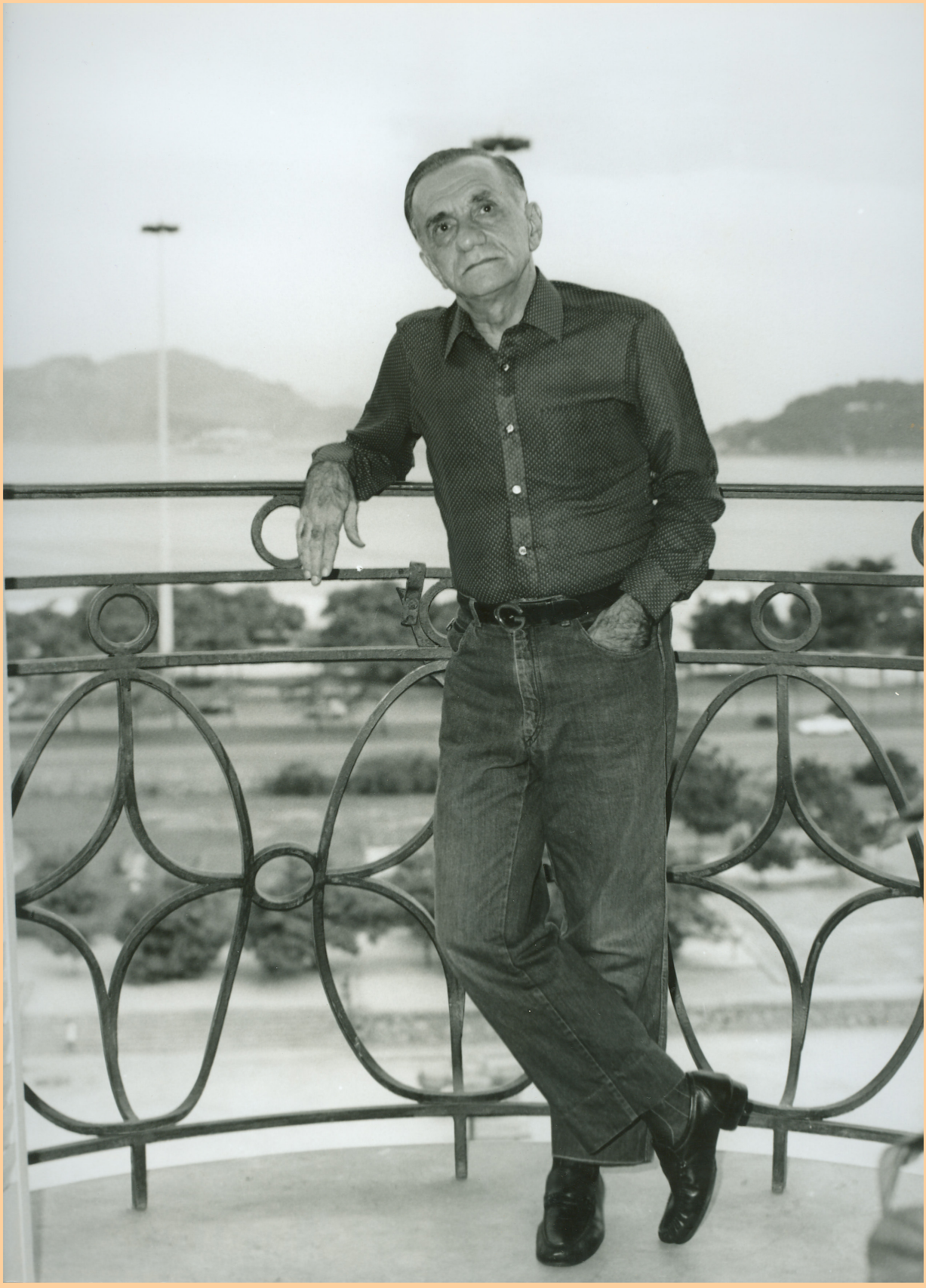
– Severino, retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida;
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga;
é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

THE CARPENTER SPEAKS TO THE MIGRANT, WHO HAS BEEN OUTSIDE, NOT TAKING PART

– Traveller Severino,
Let me tell you now
I don't know the answer
To your question.
Whether you should
Throw your life
From the bridge,
But I don't know this answer.
If you want me to tell you,
You can't defend
Life with just words,
More so when it's what
You can see, so hard.
But if I told you
I didn't know the answer,
Life itself told you
(With it's own presence).
And there's no better answer
Than to see life
Unravel its thread,
Which is also called life,
See the factory
Life itself stubbornly makes.
See it ***sprout*** *and grow, like now,*
Explode into a new life,
Even when the explosion
Like that which took place,
Is so small.
Even when it's so puny,
Even when it's that of
A ***severe****, Severino life.*

FOTO AO LADO | Copyright by Manchete
Fonte: Arquivo da Academia Brasileira de Letras/Arquivo João Cabral de Melo Neto

No Rio de Janeiro, na sede da Academia Brasileira de Letras



Águas-João

Um relato dos caminhos dos Severinos que se identificam com as obras de João Cabral que vão do sertão às águas

Elinaldo Meira*

O que é o Sertão em João Cabral? Um Sertão de leitos. Destes Sertões, destes leitos – que vêm lá do semiárido nordestino, quiçá pernambucano – a obra do poeta escorre para o litoral, seguindo o caminho dos rios, ora secos, ora úmidos, como o do Capibaribe, que depois vira o mar. Há um Sertão, aquele dito por outro João, o Guimarães Rosa, como sendo o lugar sem lugar que habita em nós, em que o "Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera". Aí está o Sertão profundo, e do espanto, e transcendente donde nos fala João Cabral. É um lugar-memória, com ou sem águas, onde habitam os mitos que formam a nossa identidade nordestina. Podemos ser de águas litorâneas, dos sais e areias que dão para além-mar; o nordestino, no entanto, ao olhar para seus marcos, suas pedras originais, sabe de um Sertão-escola paradoxal em que a certeza quanto ao que é, é apenas certeza para não ser o que é: "No Sertão a pedra não sabe lecionar, / E se lecionasse, não ensinaria nada; / Lá não se aprende a pedra: lá a pedra, / Uma pedra de nascença, entranha a alma"[1]. Este mundo-Sertão de também coisas imutáveis é devir em um *logos* que tudo ordena e guarda-se em potência: "Mas onde esteja: a gaiola / será de pássaro ou pássara: / é alada a palpitação, / a saltação que ela guarda"[2].

Do Sertão, também, quer-se sair. O Guimarães Rosa, no *Grande sertão: veredas*, diria: "o espírito da gente é cavalo que escolhe estrada". Ainda mais com fome! Na célebre *Morte e vida severina*, Severino toma rumo ao Recife para fugir das amarguras sociopolíticas da seca; nessa trilha, a do êxodo, une-se a outros companheiros os quais seguem pela mesma sorte. O caminho põe à prova a força física, e mais do que essa, toma do corpo a esperança, mas não o lugar de onde se é.

Esta jornada, de um jeito próprio, me é bem conhecida. Sou um Severino, tal como meu pai e todos de uma família que muito pisou em leitos secos de rios no Sertão baiano. De nome não sou Severino, de origem sim. Apenas não viemos a pé para o Sudeste, a esta São Paulo. Coube este papel a uma empresa de ônibus, talvez uma das que mais tenha espalhado nordestinos por aqui, a Viação São Geraldo. Poderia também ter sido pela Itapemirim, bonito nome que nos ligaria à poesia de João Cabral, a significar "pequena pedra", em tupi. Tenho comigo que meu segundo útero de nascimento foi uma plataforma de rodoviária, a da antiga Rodoviária da Luz. Lá nasci Severino de São Paulo. Porque o que somos, o Severino do Nordeste, se não negarmos, sempre seremos do Sertão. Apenas agregaremos outras formas severinas, e com mais águas, de sermos.

No montante, a obra de João Cabral, bem sabemos, não é um apólogo de sagas e desgraças nordestinas. A vida de Severino, a do poema dramático escrito entre 1954 e 1955, nos chega fácil enquanto narrativa, e expõe os elos entre as memórias de um certo Nordeste e a consciência política do poeta ao levar adiante, em versos, a trama pela sobrevivência e a percepção de que, na ciência experimentada por Severino, para além do Sertão, para além da Serra da Costela, há o Agreste, a Zona da Mata, e enfim, o mar da capital. Para além da morte desejada por um instante de profunda dor, reage Severino com a ajuda do Mestre Carpina, quebra o pacto com esta cruel empregadora de coveiros, médicos, rezadeiras e farmacêuticos. Não há raiva da parte de Severino por esses empregados da morte; há o despertar de

"Lá no meu Sertão as águas duram pouco. Estão debaixo das pedras. Se tornam salobras nos leitos secos assim que pingam sobre a terra. Ainda assim são amadas; é uma poesia que vem do céu e está sob a terra. Todo Severino quer água, quer das pedras, a origem, quer dos leitos, a vida."

uma consciência que vai se esverdeando na caminhada, embora ciente de que a morte a ninguém poupa, não importa quantas e quais são as águas.

Outras, ou tantas outras se somadas, mas ainda do Capibaribe, são as águas que podemos percorrer com o poema "O rio", texto denso, narrativo, com 60 estrofes de 16 linhas, feito na boa metodologia do mestre João Cabral, com composição assimétrica, dando-nos um montante de 960 versos fluidos, marcados por prosopopeias e metáforas. "O rio" tem algo de trovadorismo, de um menestrel que apelava à memória coletiva, às experiências e sentimentos para contar aos outros sobre um fato redimensionando-o. O menestrel, pelos versos de João, diz: "preferi essa estrada / de muito dobrar, / estrada bem segura / que não tem errar / pois é a que toda a gente / costuma tomar / (na gente que regressa / sente-se cheiro de mar)". A obra está apresentada à audição! Daí para os versos que se seguem, esta voz questiona e repensa a realidade. A água versificada é o meio para dizer das transcendências das formas recorrentes à paisagem fluvial. De outro poema, "O cão sem plumas", poderíamos recorrer: "O rio ora lembrava / a língua mansa de um cão / ora o ventre triste de um cão, / ora o outro rio / de aquoso pano sujo / dos olhos de um cão".

Em *A estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, Maurice-Jean Lefebve tece: "esta linguagem se designa a si mesmo na sua materialidade [...] é o indício de sua própria materialização" (1980, p. 39). Palavras em combinação simbólica, em encontros inusitados, em ato de denúncia. Está na palavra poética a materialização do despertar crítico à vida social. Em "O rio" temos este grito:

> E vi todas as mortes / em que esta gente vivia: / via a morte por crime, / pingando a hora na vigia; / a morte por desastre, / com seus gumes tão precisos, / como um braço se corta, / corta bem rente muita vida; / vi a morte por febre, / precedida de seu assovio, / consumir toda a carne / com um fogo que por dentro é frio. / Ali não é morte / de planta que seca, ou de rio: / é morte que apodrece, ali natural, que visto [...]

Fayga Ostrower (*Criatividade e processos de criação*, 1997. p. 32) ensina que o pensar só se torna imaginativo por meio da concretização de uma matéria. A materialidade não é, contudo, uma condição apenas física. O Capibaribe em seu percurso do Sertão para o mar, dos tantos leitos secos que o formam, das vaus que se ganham em volumes para, enfim, alargar-se em águas, desemboca consigo na voz dos que ouvem sobre o rio, pela voz do poeta, para os que são deste rio, a instituição das memórias. São memórias em intercâmbio, em processos de transferência simbólica da pessoa à vida, à materialidade das coisas, e depois, das coisas à vida, e por lugar próprio, de volta à pessoa.

As águas de João Cabral alargam-se nesta materialização poética pela palavra. Escrever dói; e se couber outro eufemismo, talvez seja *trabalho*:

> [...] A luta branca sobre o papel / que o poeta evita, / luta branca onde corre o sangue / de suas veias de água salgada. / A física do susto percebida / entre os gestos diários; / susto das coisas jamais pousadas / porém imóveis – naturezas vivas. /
>
> E as vinte palavras recolhidas / nas águas salgadas do poeta / e de que se servirá o poeta / em sua máquina útil. / Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento, / a evaporação, a densidade / menor que a do ar.

Acima são os versos finais do poema "A lição de poesia". Metalinguagem por expressão de estilo e declaração de ofício. A poética cabralina de "veias de água salgada" não se pronuncia diletante. Em sua arte poética abrange a maneira de pensar, do imaginar, do agir e reagir, e quem sabe do incursionar ao inconsciente; o fato – ao menos parece – este agir consciente sobre, e a partir destas águas poéticas, é tanto uma possibilidade de indagação sobre o ato criativo, como decorrem disto também as formas

* Professor de Comunicação Social na Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (Fapcom) e na Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (Fecap). É mestre em Letras, doutor em Artes. Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará, é pós-doutorado junto ao PACC/UFRJ. Atua como arte-educador, ilustrador, fotógrafo. As ilustrações deste número da ***Revista Nossa América*** foram elaboradas por ele.

1 Citação do poema "A educação pela pedra".

2 Citação do poema "O relógio".

“Severino toma rumo ao Recife para fugir das amarguras sociopolíticas da seca; nessa trilha, a do êxodo, une-se a outros companheiros os quais seguem pela mesma sorte. ”

das perguntas para além desta atitude; criação, como de novo ensina-nos Fayga Ostrower, nunca é uma questão individual apenas, “mas não deixa de ser questão do indivíduo” (1977, p. 147).

A atitude inquieta, e que faz do ofício o lugar do aprendizado pelo viés de uma “luta branca sobre o papel” entre o querer e não querer, agoniado, dá à poesia de João Cabral ares de escola ou, talvez, numa vertente menos dogmática, se põe como manual antimediocridade a quem ousa desrespeitar os fluxos destas águas da aprendizagem poética. Uma condição se impõe: a criação é um eterno desdobramento, tal como uma eterna reestruturação. Talvez esteja nisto a propositura do método em João Cabral.

E a sedução?

Em “Imitação das águas”, sem se deixar acarinhar pelos excessos da doçura de uma tomada às águas românticas, ou a uma surtada paixão às paisagens do mar, mas respeitando os fluxos (a aridez da água?), da forma-mulher, João Cabral de modo descritivo verbaliza sentidos do olhar, do tato, da audição. A comunicação objetiva destas sutilezas acontece pela plasticidade e sensorialidades exploradas pelas palavras concretas para ir a um estado de maior interesse: a forma simbólica.

De flanco sobre o lençol,
paisagem já tão marinha,
a uma onda deitada,
na praia, te parecias.

Uma onda que parava
ou melhor: que se continha;
que contivesse um momento
seu rumor de folhas líquidas.

Uma onda que parava
naquela hora precisa
em que a pálpebra da onda
cai sobre a própria pupila.

Uma onda que parava
ao dobrar-se, interrompida,
que imóvel se interrompesse
no alto de sua crista

e se fizesse montanha
(por horizontal e fixa),
mas que ao se fazer montanha
continuasse água ainda.

Uma onda que guardasse
na praia cama, finita,
a natureza sem fim
do mar de que participa,

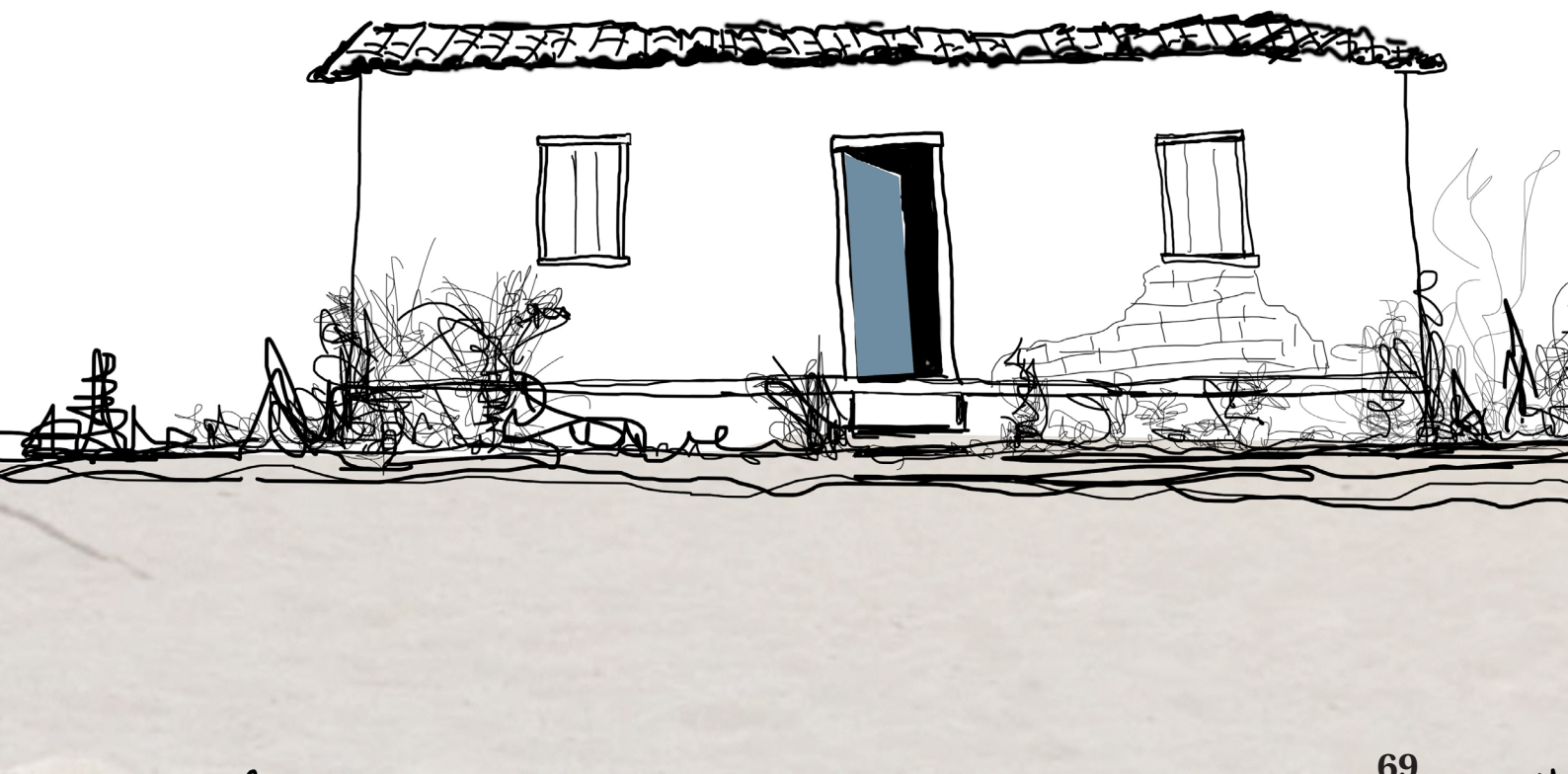
e em sua imobilidade,
que precária se adivinha,
o dom de se derramar
que as águas faz femininas

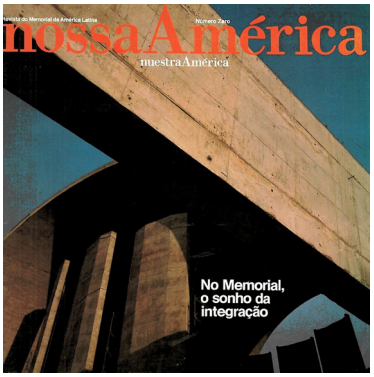
mais o clima de águas fundas,
a intimidade sombria
e certo abraçar completo
que dos líquidos copias.

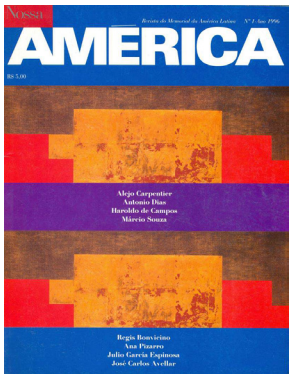
O poeta tem por ofício a capacidade de representar as coisas a partir da destituição dos objetivos materiais e da forma primeira que representam, convertendo-as em pensamentos, em sonhos, em pedra lapidada pela estética. "Imitação das águas" é mais uma destas *pedras* de João Cabral, potencializada pela amplificação dos sentidos. A eroticidade emerge das associações com as águas, com o movimento de ir e vir, com a energia da onda, com o apelo ao feminino. O poeta Paulo Leminsky acrescentaria: "línguas amam seus poetas porque, nos poetas, realizam seus possíveis". Assim procede João em "Imitação das águas" ao promover para a língua a vitalidade necessária, a erotização; chama-se para a língua o desejo. As línguas, a dos idiomas, são experiências coletivas; a poesia, a sublimação desta condição na arte-ofício de quem assume esta "luta branca onde corre o sangue / de suas veias de água salgada". Pedra, águas, língua, Sertão: João Cabral.

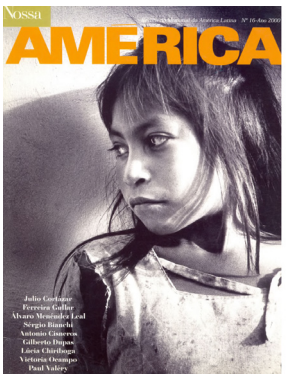
No meu Sertão, o de origem, poucas águas há. As que são, as que foram, são águas-memórias. Minha avó Emília, aos 91 anos, se recorda de cada aguada, de cada tanque cheio. Lá no meu Sertão as águas duram pouco. Muito pouco. Estão debaixo das pedras. Se tornam salobras nos leitos secos assim que pingam sobre a terra. Ainda assim são amadas; é uma poesia que vem do céu e está sob a terra. Aqui, donde escrevo, é São Paulo: amanhece. É 11 de abril de 2020. Severinos paulistas estão nos ônibus. É tempo de restrição; temos de viver com as notícias acerca da Covid-19. Tempo de cuidados com a alma. Do João, para o momento, ou pelo momento, algo ecoa: "A morte Severina ataca em qualquer idade, e até gente não nascida. / Somos muitos Severinos iguais em tudo e na sina". Todo Severino quer água, quer das pedras, a origem, quer dos leitos, a vida, "mesmo quando é a explosão de uma vida severina." Severinamente: obrigado, João!

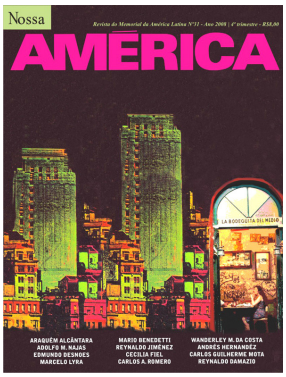
ILUSTRAÇÃO | Elinaldo Meira

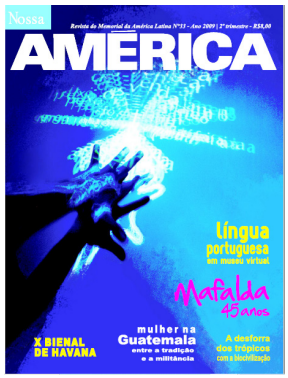


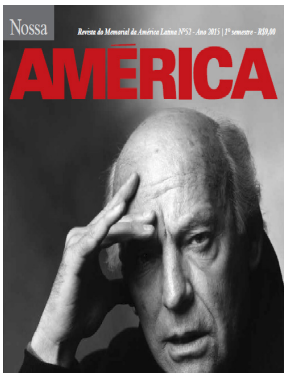












Acesse e conheça outras edições da ***Revista Nossa América***:

http://biblioteca.sophia.com.br/6350/

O Memorial da América Latina e a equipe editorial da ***Revista Nossa América*** agradecem a colaboração e o envolvimento das pessoas e instituições que possibilitaram a edição deste número da revista durante o período de quarentena motivada pela pandemia do coronavírus:

Academia Brasileira de Letras, Adriana Beretta, Adriana Vendramini Terra, Ana Paula de Castro, Antonio Secchin, Cezar Siqueira, Elinaldo Meira, Embaixador João Almino, Evair Leandro, Família João Cabral de Melo Neto, Fundación Mario Benedetti, Instituto Carybé, Instituto Moreira Salles, Iván Carvajal Aguirre, Jane Leite Conceição Silva, João Avelino, John Milton, Julia Kovensky, Julio Calil, Magaly Amorim, Manoela Purcell Daudt D'Oliveira, Manuel Loayza, Marcela García, Marco Lucchesi, Maria Bonomi, Maria Oliveira, Maureen Bisilliat, Míriam Campos, Nádia Battella Gotlib, Pablo García, Pablo Rocca, Paulo Gurgel Valente, Pedro Russi, Rachel Teixeira Valença, Sandra H. Rosso, Sérgio Silva, Thaiane Koppe e Vanessa Bruno.

Esta edição comemorativa da ***Revista Nossa América*** celebra o centenário de nascimento de Clarice Lispector, Mario Benedetti e João Cabral de Melo Neto. As fontes utilizadas no texto são a Butler e a Heuristica. A tiragem de 1000 exemplares foi impressa no papel couché fosco 170 e 115g/m2, pela AGNS Gráfica & Editora, em setembro de 2020.

MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

SÃO PAULO GOVERNO DO ESTADO
Secretaria de Cultura e Economia Criativa

Clarice
Lispector

Mario
Benedetti

João Cabral
de Melo Neto

MEMORIAL
DA AMÉRICA LATINA

SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
| Secretaria de Cultura e Economia Criativa