



**João Ricardo Brautigam Milliet**

**O breve Teatro na Carne, tradução de Angélica Liddell**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro

Março de 2022



**João Ricardo Brautigam Milliet**

**O breve Teatro na Carne, tradução de Angélica Liddell**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof<sup>a</sup>. Helena Franco Martins**

Orientadora  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Paulo Fernando Henriques Britto**

Presidente  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Alexandra Moreira da Silva**

Université Sorbonne Nouvelle

Rio de Janeiro, 30 de março de 2022

Alguns direitos reservados: Creative Commons, Atribuição, Não Comercial, Compartilhar Igual. CC BY-NC-SA 4.0.

### João Ricardo Brautigam Milliet

Tradutor e dramaturgo nascido no Rio de Janeiro em 1994. Graduado em Letras pela PUC-Rio. Pesquisa as relações entre tradução, performance e teatro. Publicou *Quando formos doces* (7Letras, 2021). Traduziu para o português, por exemplo, livros de Joseph Conrad e George Orwell. Faz parte d'A cobra cia.

#### Ficha catalográfica

Milliet, João Ricardo Brautigam

O breve Teatro na Carne, tradução de Angélica Liddell / João Ricardo Brautigam Milliet ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2022.

164 f. ; 21 x 29,7 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Angélica Liddell. 3. Estudos da tradução no Brasil. 4. Tradução e performance. 5. Programa performativo. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

No tempo da doença,  
às palavras que devolvem a vida  
– estendidas a tudo que é invisível e, crendo, é concreto,  
da cantata 147 de Bach  
ao som do mar no Flamengo.

## Agradecimentos

A Júlia Portes, que viu tudo, quando me ensina a amar mais repetidamente que as chacinas da cidade.

A Helena Martins, com quem este trabalho quis se identificar nas relações que estabelece, e que o ampliou, helenizado como as traduções de Hölderlin, ao influxo generoso de seu pensamento.

A Amanda Milliet, quando me provoca o desejo de lhe dar um corpo mais forte que o meu.

Ao meu pai, quando me pôs para ler um livro, e depois outro, enquanto todos os amigos da escola jogavam vídeo-game, e à minha mãe, quando leu comigo.

A Paulo Henriques Britto, que me ensinou sobre tradução o que ainda vou levar a vida para aprender.

A Alexandra Moreira da Silva e Mauricio Mendonça Cardozo, por gentilmente aceitarem o convite para compor a banca examinadora desta dissertação.

A Marília Rothier Cardoso, de cuja boca veio a palavra “informe” que aqui vige.

A todes participantes dos experimentos de tradução desta pesquisa, em especial a Juuar, Laura Liuzzi, Ângela Leite Lopes e Beatriz Sayad.

A Janaina Leite, nas conversas em que me disse de Angélica Liddell e por confiar seus arquivos da artista aos caminhos deste trabalho.

A todas e todos colegas de mestrado em duas temporadas de distância difícil, em especial a Thiago Vidal e Matheus Ribeiro, companheiros no seminário de qualificação.

A Fábio Ferreira, que um dia há muitos anos disse “vá ver Angélica Liddell”.

A Angélica Liddell, por suas mesmas palavras: “é uma festa inesgotável escrever-te sem que o saibas.”

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, que foram fundamentais para a realização desta pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

## Resumo

Milliet, João Ricardo B.; Martins, Helena Franco. **O breve Teatro na Carne, tradução de Angélica Liddell**. Rio de Janeiro, 2022. 164p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho realiza a tradução para o português de *Esta breve tragedia de la carne*, obra da dramaturga, atriz e diretora de teatro espanhola Angélica Liddell (n. 1966). Ao mesmo tempo, tomando como objeto da tradução um texto de performance teatral, procura contribuir com discussões recentes no campo dos Estudos da Tradução a respeito das relações entre tradução e performance, como as que se veem, com interesses variados, em trabalhos de Guilherme Gontijo Flores, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Álvaro Faleiros e Helena Martins, entre outros. Posicionando-se diante dessas discussões, o trabalho assume para *Esta breve tragedia de la carne* três paradigmas básicos de leitura. O primeiro é o de que a identidade do texto é dada pela relação que se estabelece entre o texto e o tradutor; o segundo é o de que esse texto corresponde a um certo conjunto de performances dele mesmo, e não somente ao original tomado como fato estático, e que é esse conjunto, e não o original, o objeto da tradução, enquanto por outro lado a tradução também se apresenta como mais uma performance que participa do conjunto; o terceiro é o de que a leitura de *Esta breve tragedia de la carne* provoca ações, ou tarefas, e de que essas ações tornam possível observar no texto um modo específico de conflito entre corpo e palavra que estrutura a sua performatividade. A dissertação, então, acontece em três movimentos. O primeiro consiste em enunciar um conjunto de performances que compõem o texto de *Esta breve tragedia de la carne*. Nesse conjunto incluem-se apresentações da obra e da ética de Angélica Liddell, bem como um mapeamento de sua recepção no Brasil e uma descrição da encenação da própria Liddell para *Esta breve tragedia de la carne*, em 2015. O segundo movimento consiste na realização de três traduções de *Esta breve tragedia de la carne* para o português, cada qual orientada por um

distinto “programa performativo”, procedimento composicional concebido por Eleonora Fabião. O terceiro e último movimento é um ensaio teórico que, traçando um diálogo entre dimensões performativas da tradução e a tradição tradutória legada por Haroldo e Augusto de Campos, oferece uma análise do experimento de tradução realizado no trabalho e procura articulá-lo a práticas mais amplas de tradução no Brasil.

## **Palavras-chave**

Angélica Liddell; Estudos da Tradução no Brasil; tradução e performance; programa performativo.

## Abstract

Milliet, João Ricardo B.; Martins, Helena Franco (Advisor). ***This brief Tragedy of Flesh, Translation of Angélica Liddell***. Rio de Janeiro, 2022. 164p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This study offers a translation into portuguese of *Esta breve tragedia de la carne*, a work by Spanish writer, actress, and theatre director Angélica Liddell (b. 1966). By taking a text which was given for theatrical performance as an object of translation, it seeks at the same time to contribute to recent debates on Translation Studies regarding relations between translation and performance, such as those put forward, with diverse interests, in works by Guilherme Gontijo Flores, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Álvaro Faleiros, and Helena Martins, amongst others. In joining these debates, this study reads *Esta breve tragedia de la carne* in accordance with three basic paradigms. The first one is that the text's identity is given by the relation established between text and translator; the second is that this text is taken not as a static original but as a certain number of performances of itself, the object of translation being these performances, which include its translations; the third paradigm is that the reading of *Esta breve tragedia de la carne* basically prompts actions, or tasks, and that these actions show a specific conflict between word and body that structures the text's performance. This study, then, is set forth in three movements. The first consists in enunciating a set of performances that make up *Esta breve tragedia de la carne*'s text. This set includes materializations of Angélica Liddell's work and ethics, as well as a mapping of her reception in Brazil and a description of her own staging of *Esta breve tragedia de la carne*, in 2015. The second movement consists in the execution of three distinct translations into portuguese of *Esta breve tragedia de la carne*, each oriented by a different "performative program", a composing procedure devised by Brazilian performer Eleonora Fabião. The third and last movement is an essay which, while reflecting on performative dimensions of

translation within the Brazilian tradition of translation studies established by Haroldo and Augusto de Campos, offers an analysis of this study's particular experiment and seeks to articulate it with broader translation practices in Brazil.

## **Key Words**

Angélica Liddell; Translation Studies in Brazil; translation performances; performative program.

## Sumário

Apresentação: Chegar mais perto de saber menos	12
I. <i>Esta breve tragedia de la carne (Emily)</i>	23
1. O caos das visões	24
2. Enunciação de Angélica Liddell	28
3. As aflições da palavra	30
4. Ser cão morto	33
5. Violência poética	37
6. Sair cavalo	40
7. Sacrifício	43
8. Tarefa do mistério	47
9. Perímetro ritual	52
10. Argumento da <i>Trilogía del infinito</i> do fim ao início	55
11. Ver como foi visto (7 a 9 de setembro de 2015 na Salle du Lignon, Cantão de Genebra, Suíça)	61
II. Traduções	76
1. Original: <i>Esta breve tragedia de la carne (Emily)</i>	77
2. Programa para a primeira tradução: Uma aranha/ Um escarro	83
3. Primeira tradução: “● COM A MÃO, COBRI MEUS OLHOS ●”	84
4. Programa para a segunda tradução: Matar de amor	85
5. Segunda tradução: <i>O breve Teatro na Carne (Emily)</i>	86
6. Programa para a terceira tradução: O Funeral no Cérebro	98
7. Terceira tradução: <i>Esta breve tragédia da carne (Emily)</i>	99
III. Tradução e performance	105
1. O que é dado ao tradutor dar	106
2. Traduzir para ser traduzido	111

3. Tradução e performance	118
4. Angélica Liddell	124
5. <i>Esta breve tragedia de la carne</i>	127
6. O programa performativo de tradução	130
7. Uma aranha/ Um escarro	133
8. Matar de amor	139
9. O Funeral no Cérebro	145
Pós-escrito: Sei lá, não sei	150
Referências/ Originais	152
Apêndice: Encenações de Angélica Liddell no Brasil	159

*Acima de tudo precisamos viver e  
acreditar no que nos faz viver e em  
que alguma coisa nos faz viver – e  
aquilo que sai do interior  
misterioso de nós mesmos não  
deve perpetuamente voltar sobre  
nós mesmos numa preocupação  
grosseiramente digestiva.  
Quero dizer que se todos nos  
importamos com comer  
imediatamente, importa-nos ainda  
mais não desperdiçar apenas na  
preocupação de comer  
imediatamente nossa simples força  
de ter fome.*

Antonin Artaud

*E a beleza do lugar  
Pra se entender  
Tem que se achar  
Que vida não é só isso que se vê  
– É um pouco mais  
Que os olhos não conseguem  
perceber  
E as mãos não ousam tocar  
E o pés recusam pisar*

Hermínio Bello de Carvalho e  
Paulinho da Viola

*No palco a gente entra com a  
cabeça cortada debaixo do braço  
[...].  
A gente canta melhor sem língua.  
A gente dança melhor sem pé.*

Angélica Liddell

## Apresentação

### Chegar mais perto de saber menos

O objetivo deste trabalho é traduzir para o português *Esta breve tragedia de la carne*, obra da artista espanhola Angélica Liddell (n. 1966) e primeira parte de sua *Trilogía del infinito* (2015-2019). Movido pelas dificuldades da tarefa, experimento e tento oferecer procedimentos performativos para realizar a tradução, na expectativa de contribuir com o pensamento que vem se desenvolvendo nos Estudos da Tradução no Brasil acerca das relações entre tradução e performance. Ao mesmo tempo, se procuro traduzir a partir do pensamento de pesquisadores brasileiros, é também como estratégia para articular o texto de Angélica Liddell ao Brasil e tentar responder a uma questão central que persegue o trabalho: por que traduzir a artista espanhola para o país que hoje vivemos? Este é um desafio ético que lanço aos tradutores e brasileiros que somos no país em crise como o corpo de um jovem que sobe ao parapeito da janela de um edifício em Copacabana. Tento tatear, em todo o trabalho, que palavras Angélica Liddell pode dizer a esse corpo que mal consegue ficar de pé, mas que entre a beleza caótica do cenário e o abismo social ainda fica – a República Federativa da vez, que vai dizendo adeus e tem quase a mesma idade que eu.

Não são palavras que servem ao turismo e às missões humanitárias. Não servem aos bombeiros, mas estão nos maiores funerais. Angélica Liddell trabalha há quase trinta anos com a companhia Atra Bilis Teatro, que fundou com o ator e produtor Gumersindo Puche em 1993. De lá para cá, já realizou mais de trinta peças de teatro, que percorrem diversos países. Algumas delas também passaram pelo Brasil. Liddell escreveu, dirigiu e atuou em quase todas as obras da companhia. Em muitas, foi também a responsável pela cenografia e pelo figurino. Os textos dessas peças vêm sendo publicados em livro nas últimas duas décadas, e além deles alguns ensaios de estética teatral e alguns livros de poemas. No primeiro capítulo deste trabalho, apresento um panorama de sua obra, apontando os momentos em que chegou ao Brasil e me detendo nesses últimos vinte anos,

período em que a produção da artista se intensifica e recebe um progressivo reconhecimento de público e crítica.

Não o faço, contudo, a partir dos termos com que a crítica a recebeu – ainda que, por vezes, recorra a algumas de suas conclusões, especialmente de trabalhos em âmbito acadêmico – mas, justamente no afã de investigar alguma relação mais íntima que a artista possa ter com Brasil, tento construir o panorama a partir das palavras que Angélica Liddell ou os autores com os quais ela dialoga oferecem. Procuo a proximidade ao verificar como se podem usar essas palavras no meu país. A estratégia do primeiro capítulo é ler a obra de Angélica Liddell através de *Esta breve tragedia de la carne* e examinar os inícios e o percurso dos conflitos desse texto nas obras de Liddell que o precederam. Gostaria, enfim, de pensar a artista através das palavras dessas obras, isto é, das diferentes direções às quais elas se projetam quando as lemos, mais do que através de conceitos que já têm seu significado estabelecido na teoria teatral.

Isso me permite compor o panorama em torno de algo que reconheço como dimensão crucial no trabalho de Liddell – o conflito entre corpo e palavra. Um primeiro lugar em que esse conflito aparece explicitamente é em um ensaio seu de 2002, “Llaga de nueve agujeros” [Chaga de nove orifícios]. Depois ressurge de vários modos, ou seja, vai assumindo outros termos, até chegar à *Trilogía del infinito*. O conflito, no entanto, é sempre entre a palavra dos seus textos e o corpo ao qual elas se dirigem, que é o corpo da própria artista e é também o corpo daqueles que lemos ou assistimos ou traduzimos suas obras, mas que é ainda em cada obra um corpo distinto, porque é também o corpo das próprias palavras. Por sua natureza interpelante, o conflito entre corpo e palavra provoca uma posição ética, para além de um pensamento estético, que vai ao encontro da maneira pela qual Liddell descreve o próprio trabalho – “trabalho com a minha própria vida”<sup>1</sup> – e que pode descrever toda sua obra: suas criações são modos de dar a própria palavra e de ter e manter a palavra diante do outro. Tento, ao assumir a tarefa da tradução, reproduzir essa ética na dissertação.

*Esta breve tragedia de la carne* é, a sua maneira, uma tradução do infinito que toma por original os poemas e as cartas de Emily Dickinson. Aliás, (*Emily*) é seu subtítulo. Nas outras duas partes da *Trilogía del infinito* – *¿Qué haré yo con*

---

<sup>1</sup> ANGÉLICA [una tragedia]. 2016. min. 24:00

*esta espada?* (*Aproximación a la ley y al problema de la Belleza*) e *Génesis 6, 6-7*, também comentadas, só que mais brevemente, no primeiro capítulo – a tradução do infinito prossegue, mas já a partir de outros originais, não de Dickinson. Em *¿Qué haré yo con esta espada?*, uma obra mais longa e elaborada que *Esta breve tragedia de la carne*, o original é o inverso de toda lei humana, que se poderia chamar de Beleza e que naquele texto aparece violentamente sob várias formas. Já em *Génesis 6, 6-7*, o original do infinito é o próprio *Livro do Gênesis*, ou mais especificamente “a analogia entre o verbo e a fecundação” que há nele,<sup>2</sup> ou seja, o próprio projeto de vida de uma palavra. Nessas obras, o conflito entre corpo e palavra também é central, mas é enunciado de outras maneiras. Em *¿Qué haré yo con esta espada?*, por exemplo, trata-se “[d]o dilema entre a arte e a ação, o dilema entre a pluma e a espada, o dilema entre a poesia e a vida, a verdadeira vida.”<sup>3</sup> Já em *Génesis 6, 6-7*, o conflito adquire dimensão cósmica e fica, ali mesmo, se transfigurando, mas é representado, por exemplo, pela tensão entre matéria e espírito.<sup>4</sup> De uma maneira ou de outra, a persistência do conflito atesta sua inconclusão.

Angélica Liddell estreou a primeira parte da *Trilogía del infinito* em setembro de 2015 no festival La Bâtie, em Genebra, na Suíça. Ainda no primeiro capítulo deste trabalho, ao fim do panorama ético e estético de Liddell, ofereço uma descrição desta encenação específica. *¿Qué haré yo con esta espada?* estreou em julho do ano seguinte, no Festival de Avignon, na França. No final daquele ano, a editora espanhola La uña RoTa publicou uma primeira edição do texto – das palavras – da *Trilogía del infinito*, incluindo já a terceira parte, *Génesis 6, 6-7*, que só estrearia em junho de 2017, no Campania Teatro Festival, em Nápoles, na Itália. As três partes tiveram outras temporadas no ano seguinte, até em que 2019 se publicou uma segunda edição da trilogia, “revisada e corrigida”. É esta edição que tomo como original de *Esta breve tragedia de la carne* para a tradução.

O capítulo II apresenta esse original na íntegra e traz, em seguida, três traduções distintas para o texto. O original é bastante curto, composto quase todo de citações: Liddell cita sobretudo os poemas e as cartas de Emily Dickinson, mas

<sup>2</sup> ANGÉLICA Liddell / Atra Bilis – *Génesis 6, 6-7* (Trilogía del infinito). 2018. (Teatros del Canal, programa do espetáculo)

<sup>3</sup> LIDDELL, Angélica. *Trilogía del infinito*. p. 45.

<sup>4</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 311-18.

também, à letra ou com modificações, Shakespeare, Bach (com o poeta libretista Martin Jahn) e David Lynch. Em meio a esse tecido de citações, há também um pequeno texto em prosa, logo no início, que pode ser lido como uma apresentação tanto de Emily Dickinson quanto de *Esta breve tragedia de la carne*. A ambivalência da leitura aponta o jogo de transfiguração que se joga ao longo de toda trilogia e no qual o objeto transfigurado, sendo a própria imagem do infinito, nunca se deixa ver por inteiro ou nunca deixa completo o seu sentido, mas se substancia parcialmente em cada figura. Na *Trilogia del infinito*, o infinito é uma resposta para o conflito entre o corpo e a palavra.

Para as traduções, portanto, foi necessário assumir o texto antes como conflito e, assim, movimento, do que como fato estático – a coisa imóvel feita de tinta ou de bit.<sup>5</sup> Isso não significa deixar de lado o original, e em especial no que se refere às provocações da sua materialidade, mas é considerá-lo também uma performance do texto – mais uma, sim, só que das mais importantes. Julguei necessário pensar o objeto da tradução, ainda que publicado em livro e composto de palavras escritas, como uma performance, e não como uma forma. No entanto, esse pensamento traz consigo questões próprias. Como traduzir a performance? Como aceitar que a tradução não dará a ver o texto inteiro? Ou, como apresentar parcialmente o objeto transfigurado sem que a tradução seja a tentativa de repetir uma encenação particular de Angélica Liddell – repetir o que não se dá à repetição, que é a performance da artista – e nem seja apresentar uma encenação particular minha, casual deste trabalho? Seria preciso fazer com que o texto continue a se dirigir ao infinito. Mas, enfim, como preservar as ações do conflito – que, feito de palavra, consiste também nas ações das palavras? Como preservar as ações das palavras?

Para elaborar melhor a questão, recorro de modo importante, neste trabalho, a um texto algo estrangeiro a Angélica Liddell, que é o verbete “Informe”, de Georges Bataille – mesmo que o pensamento do escritor francês, especialmente em *O erotismo*, seja para ela central na construção de um

---

<sup>5</sup> Alinho-me aqui, naturalmente, a certa posição que se poderia chamar de anti-essencialista no contato com o texto, que é hoje lugar comum no campo dos Estudos da Tradução e que opto por resumir recorrendo a Jorge Luis Borges, quando, no ensaio “As versões homéricas”, pergunta retoricamente: o que seriam as diferentes traduções de um texto “senão diversas perspectivas de um fato móvel, senão um longo lance experimental de omissões e ênfases?” BORGES, Jorge Luis. “As versões homéricas”. 2008. pp. 103-110.

dispositivo muito importante em sua obra, que é o “sacrifício poético”, também examinado aqui no capítulo I.

Em “Informe”, Bataille traduz o problema da performance das palavras do seguinte modo: enquanto costumamos compreender as palavras pelo seu “sentido”, elas melhor se definiriam pela sua “tarefa”, ou seja, pelo que fazem ou ao que servem. O adjetivo “informe”, então, seria a palavra específica a deflagrar a mudança de posição diante das palavras em geral, porque o que ele qualifica – casa informe, caminho informe, sociedade informe – se torna, ao perder a forma, sem sentido. Nas palavras de Bataille: “não tem seus direitos em sentido algum.” Assumi, como um dos paradigmas de leitura de Angélica Liddell, que seus textos, e em especial *Esta breve tragedia de la carne*, são textos informes. Em outras palavras, o paradigma de que a leitura desses textos provoca ações, ou “tarefas”, antes de mais nada. Assim, a princípio, são essas as ações que se desejaria preservar. Contudo, como salienta o próprio Bataille, esse reposicionamento diante do texto constitui uma afronta aos “homens acadêmicos” que, como eu, precisamos de ideias – formas – para nos relacionarmos com os nossos objetos de pesquisa ou tradução. Dispondo-me apenas, ou em primeiro lugar, às tarefas e ações do texto, dispondo-me a sentir – no infinitivo, antes que no particípio – as ações do texto, torno-me suscetível a ele. Entro eu mesmo num conflito entre corpo e palavra e, então, corro o perigo na pesquisa ou na tradução de ficar desprovido das formas e ideias – dos pensamentos – de que preciso.

Não obstante, já existe, nos Estudos da Tradução no Brasil, um pensamento avançado para traduzir performances ou lidar com as relações entre tradução e performance de modo convergente com a posição de Bataille. As tarefas da própria palavra “performance” desdobram-se de diferentes maneiras. Desses desdobramentos, recolho outros dois paradigmas de leitura para Angélica Liddell, que me ajudam a balizar a suscetibilidade do tradutor diante do texto. Discuto melhor esses paradigmas e os usos da palavra “performance” no capítulo III da dissertação, que é dedicado a estruturar conceitualmente o procedimento que me permite traduzir *Esta breve tragedia de la carne* diante das questões que o texto impõe.

Uma performance pode ser como um texto se realiza no ponto da recepção, como o define Charles Martindale em pensamento do campo dos Estudos da Recepção Clássica recuperado pelos pesquisadores Rodrigo Tadeu

Gonçalves e Guilherme Gontijo Flores em suas traduções no livro *Algo infiel*,<sup>6</sup> coleção de ensaios que, dedicada justamente às relações entre tradução, corpo e performance, terá relevância para a discussão deste trabalho. Pode-se compreender, desse modo, que o texto em si não existe, e nem precisa existir, senão como o conjunto de suas diversas realizações ao longo do tempo, de suas diversas performances, que são suas edições, leituras, encenações, traduções e, por que não, também aquilo que se toma como original. Esse é um entendimento útil para “performance” quando os textos em si, como é o caso, por exemplo, dos fragmentos de poemas da Antiguidade nos quais estão interessados Flores e Gonçalves, nunca se apresentam por inteiro ou, como no caso de Liddell, são um conflito infinito, porque de qualquer modo não é possível recuperar uma sua forma original. Assim, para o trabalho de tradução torna-se necessário, antes que decifrar o original, constituir ou reconstituir um certo conjunto de performances, para traduzi-lo. Tomo esse posicionamento, portanto, como outro paradigma de leitura de Angélica Liddell e, neste trabalho, o sentido do primeiro capítulo – o panorama ético e estético de suas criações e a descrição de uma encenação específica de *Esta breve tragedia de la carne* – é também oferecer um conjunto útil de performances do texto traduzido.

Uma performance, por outro lado, também pode ser o modo como se constitui um rito indígena ameríndio para provocar algum tipo de tradução entre planos distintos (por exemplo, entre o mundo dos vivos e o dos mortos). É assim que, de modo muito relevante para esta dissertação, o pesquisador e tradutor Álvaro Faleiros no livro recente *Traduções canibais*, parte de materiais etnográficos de antropólogos como Eduardo Viveiros de Castro e Pedro Niemeyer Cesarino para pensar, justamente à luz de performances rituais ameríndias, certas escritas tradutoras radicais, notadamente as traduções desconcertantes de Ana Cristina César e Maria Gabriela Llansol de poemas de Baudelaire.<sup>7</sup> O performer tradutor, nesse caso, ocupará ao mesmo tempo a posição de mediador entre os planos e de parte envolvida na troca. Ainda que cada rito tenha uma estrutura própria, a consequência mais geral dos ritos examinados por Faleiros é a de que o modo da performance, por meio de palavras, gestos, atos, se estabelece sempre

---

<sup>6</sup> FLORES, Guilherme Gontijo e GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel*. 2017. pp. 113-15.

<sup>7</sup> FALEIROS, Álvaro. *Traduções Canibais*. 2019.

como uma relação entre o performer – o xamã, o guerreiro, o tradutor – e a própria performance. Por exemplo: o que (a) o xamã deve fazer, o que (b) o rito que ele realiza faz com ele e (c) o significado desse rito, tudo isso, é negociado com os espíritos que o xamã traduz, enquanto por outro lado o rito não existe sem o que xamã o performe. O modo da tradução é orientado pelo próprio texto traduzido, em uma relação de negociação que ele estabelece com o tradutor. Já não é uma suscetibilidade completa. Este é o outro paradigma de leitura que o presente trabalho assume para Angélica Liddell e *Esta breve tragedia de la carne*.

São três paradigmas, para recapitular pela ordem que os apresentei aqui: que o texto provoca ações, antes dos sentidos; que o texto é o conjunto de performances dele mesmo; que o texto é definido pela relação que estabelece com o tradutor ou performer. Na tradução literária, essa seria uma maneira de fazer com que a tradução, ao assumir a instabilidade própria de um texto de performance e querendo manter a agência do tradutor no processo de tradução, não seja simplesmente uma projeção subjetiva do tradutor, ou uma encenação casual, como disse. A questão torna-se definir os termos da negociação.

Assim, para a leitura de Angélica Liddell, tento extrair do próprio *Esta breve tragedia de la carne* o modo de traduzi-lo, analisando e reproduzindo o modo pelo qual o texto traduz o infinito com Emily Dickinson. Esse é o motivo por que, para além da natureza experimental da pesquisa, decido fazer três traduções distintas e articuladas, como uma negociação em três rodadas. Identifico no texto de Liddell e de Dickinson um pensamento sobre o amor e uma projeção do amor que tomo, numa articulação específica com a ação das palavras, como operador de tradução e “energia originária”<sup>8</sup> do conflito entre corpo e palavra em *Esta breve tragedia de la carne* – onde o amor promete o infinito, mas chegando sempre mais perto, nunca o alcança.

Por fim, este trabalho acomodará também a performance tomada em um sentido bastante mais amplo, capaz de abranger os dois anteriores – realização de um texto na recepção e constituição de um rito de troca. Cobrindo, por exemplo, ritos, jogos, espetáculos e a própria arte da performance, “performance” foi concebida nesse sentido mais amplo pelo teórico Richard Schechner, que a definiu como uma conjugação de três ações simples: “estar” presente, “fazer” alguma

---

<sup>8</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 19

coisa e “mostrar o que faz”.<sup>9</sup> Enquanto, por um lado, por causa do interesse antropológico próprio da teoria da performance norte-americana, onde Schechner se inscreve, esse uso de performance serve para os ritos ameríndios, por outro, por sua herança austiniana,<sup>10</sup> estende-se à atividade da linguagem como um todo. Ou seja, é já um uso próprio para remeter a performance das palavras, ou a performance de um texto informe como o de Liddell.

Essa definição, além disso, ao abranger a arte da performance, pode permitir que se relacione o desafio de tradução de um texto como *Esta breve tragedia de la carne* a modos de composição de performance investigados naquele campo. A performer e teórica da performance Eleonora Fabião nos oferece um desses modos quando, por sua vez, relaciona os interesses da arte da performance à noção de “programa”, como a elaboram os filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari a partir de Antonin Artaud, para propor o “programa performativo”. É esse o procedimento que, enfim, para articular a discussão conceitual à prática tradutória – e dar os termos da negociação necessária entre texto e tradutor, ordenando a maneira pela qual o texto traduzido baliza o modo de tradução – procuro realizar nestas traduções de Angélica Liddell.

No capítulo III, portanto, também apresento conceitualmente a proposta de Fabião e minha tentativa de construir programas performativos para traduzir *Esta breve tragedia de la carne*, bem como discuto os programas que afinal escrevi para cada uma das três traduções deste trabalho e que também as acompanham no capítulo II. Um programa performativo, nesses termos, é um procedimento para compor performances e permitir a “desconstrução da representação”, isto é, a obliteração da forma. Cito Fabião:

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. [...] Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado – sem adjetivos e com verbos no infinitivo – mais fluida será a experimentação.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> SCHECHNER, Richard apud FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. 2008. p. 200.

<sup>10</sup> FÉRAL, Josette. Op. cit. p. 201.

<sup>11</sup> FABIÃO, Eleonora. “Programa performativo: o corpo em experiência”. 2013. p. 4

Para cada uma das três traduções, escrevi previamente – mas após analisar o texto de Angélica Liddell – um programa performativo a ser realizado pelo tradutor ou, em um caso, por leitores. Cada tradução, então, é a realização do respectivo programa. Desse modo, no capítulo II, ao reproduzir cada programa performativo antes da respectiva tradução, faço-o justamente a modo de enunciado e sem qualquer explicação adicional. Os programas reaparecem, depois, no capítulo seguinte, onde comento as traduções que eles geraram e tento discutir os limites e proveitos do procedimento para traduzir Angélica Liddell.

Por fim, o capítulo III é onde também articulo o trabalho dos pesquisadores citados até aqui – na elaboração dos paradigmas de leitura de Angélica Liddell e do procedimento de tradução adotado nesta pesquisa – ao pensamento tradutório herdado dos poetas, tradutores e pesquisadores Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Como os próprios Tadeu Gonçalves, Gontijo Flores e Faleiros destacam, suas pesquisas têm muitos pontos de apoio nesta tradição tradutória. Tento oferecer uma articulação, portanto, entre um modo de traduzir muito frequente no Brasil e as pesquisas atuais de que me valho nesta dissertação. Além disso, exploro alguma relação entre o pensamento batailliano da “tarefa das palavras”, que assumi aqui, e o clássico ensaio de Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”.

Como se verá, há muitos elementos em *Esta breve tragedia de la carne* capazes de provocar uma metafísica da tradução se a ela quisermos nos dispor, isto é, se tento extrair desses elementos específicos um modo de tradução que me modifica. Ofereço um pequeno esboço do que seria essa metafísica no final do capítulo III, ao comentar as traduções. Ao contrário da “metafísica da tradução” de Benjamin – o termo é de Haroldo de Campos – aquela que se projeta de Angélica Liddell é orientada menos pela teleologia da pureza do que pela angústia de um conflito ético insolúvel. Essa angústia, por sua vez, não é mais que uma ânsia de movimento, que se atualiza a cada encenação, e a cada performance, e a cada tradução, mas que nunca chega a termo, porque seu termo é a própria vida. Como na última estrofe do poema de Emily Dickinson “I felt a Funeral, in my Brain,” –

Partiu-se a Tábua em minha Mente  
E eu fui cair de Chão em Chão –

E em cada Chão havia um Mundo  
E Terminei sabendo – então –<sup>12</sup>

– após ter perdido o chão da razão, encontro um mundo a cada queda, mas falta a última palavra no instante do contato, que é o instante que daria termo ao sentido, como ao verso, ao poema e à vida. O que importa é manter o movimento e sempre chegar mais perto de saber menos. “Ao trabalhar pensando em Emily Dickinson precisamente quero chegar mais perto de saber menos,” escreve Angélica Liddell. Ao trabalhar pensando em Angélica Liddell precisamente quero chegar mais perto de saber menos. O instante mudo e infinito que a minha palavra não alcança é a tarefa do amor e a necessidade deste trabalho.

Nos últimos quinze anos, algumas peças de Angélica Liddell foram apresentadas no Brasil: ou pela própria artista ou, às vezes, por artistas brasileiros que escolheram trabalhar com os seus textos. Uma obra em especial, *Yo no soy bonita*, já se apresentou em três cidades brasileiras diferentes e teve maior repercussão que as demais entre artistas daqui, ganhando leituras encenadas e provocando criações. Entretanto, há muitos espaços onde ainda seria necessário perguntar: o que faz Angélica Liddell, afinal? Que obras são essas que vieram e que não vieram para o Brasil? Que diferença faz?

Um senso comum de sua recepção seria dado a perguntar: mas por que uma figura que abraça o ódio em discurso público? Que instrumentaliza em cena a própria dor? Que odeia o esclarecimento dos intelectuais, o seu discernimento, que repele o diligente posicionamento político do artista, a sua denúncia? Por que uma figura, mais uma, que despreza a ciência – a *ciência*, em itálico, como parecem dizer hoje os nossos jornalistas comprometidos, os nossos governantes razoáveis? Por que falar dela? Por que traduzi-la? Para o Brasil, já tão atacado por tudo isso? Enfim, que interesse tem para nós uma figura que insiste em alma, em beleza, em espírito, em amor, em Bem, em Mal, em Deus, que insiste nesses

---

<sup>12</sup> “And then a Plank in Reason, broke,/ And I dropped down, and down –/ And hit a World, at every plunge,/ And Finished knowing – then –” (Última estrofe do poema J280, Fr340, CM Fs16 Fl2) Tradução de Augusto de Campos. DICKINSON, Emily. *Emily Dickinson: Não sou ninguém*. 2008. pp. 52-3.

grandes termos antigos do pensamento ocidental, tão atirados à própria bancarrota depois de séculos de guerras e explorações diversas em seu nome?

Quis escrever para o senso comum. Quis escrever este trabalho com o desejo de criar relações com o público brasileiro – o espaço onde ainda não se conhecem os objetos e as questões de que ele trata – e assim contribuir para a construção de um pensamento verdadeiramente comum. Pendente como o conflito que estrutura as obras de Angélica Liddell, não poderei eu a responder por que ela deve ser traduzida no Brasil – para além do óbvio de sua proeminência no teatro europeu de hoje, o que neste trabalho importa menos – mas gostaria de lançar a angústia, provocar o movimento daquele corpo jovem em direção ao que não sabe, e não ao que sabe. Contudo, terminei também obrigado às minhas próprias circunstâncias, que nem sempre comungam com o público suposto. Há partes deste trabalho que estão escritas primeiro para mestres e colegas pesquisadores. Há outras em que só foi possível escrever para mim, ainda que “mim” possa se tornar você quando ler aquelas palavras. Cuidado. É por causa também desse perigo que a partir de agora, neste trabalho, tentarei abandonar a primeira pessoa. Mantém-se, nele, o risco da queda, que são as traduções que se apresentam antes que todos morram.

I

***Esta breve tragedia de la carne***  
***(Emily)***

*O que sem dúvida me diferencia dos outros, dos tíbios, dos mesquinhos, dos rasteiros, o que me diferencia dos pudicos, dos que buscam o seu pequeno e alimentício eco nesta família de pusilânimes, é que eu escrevo como se já estivesse morta, sem me importar com o que venha depois. Se todos atuássemos como se fôssemos eternos, só existiria a mentira.*

Trilogía del infinito  
(¿Qué haré yo con esta espada)<sup>13</sup>

*Gostaria mesmo é de me vestir de branco como Emily Dickinson e ficar enclausurada para sempre.*

El sacrificio como acto poético<sup>14</sup>

## 1

### O caos das visões

Anne Carson, logo no início de *Autobiografia do vermelho*, apresenta o poeta grego Estesícoro (sec. VII-VI a.C.), autor da *Gerioneida*, poema cujos fragmentos restantes seu livro traduz e que conta o confronto entre Hércules e o monstro Gerião, da perspectiva deste último. Ela pergunta: “Que diferença fez Estesícoro?” A questão, como boa parte do que a poeta, tradutora e classicista canadense escreve, não nos é dada sem astúcia. Sua resposta reside nas mudanças que Estesícoro teria provocado na tradição poética grega, mas ao mesmo tempo no mecanismo dessas mudanças, que para Carson ligava-se especialmente a um uso desviante dos adjetivos – palavras que servem, elas próprias, para provocar diferenças entre os nomes – em relação ao código da poesia grega da época. Como exemplo: o *finado* escritor (código); o *extinto* escritor (desvio). Os adjetivos “são os ferrolhos do ser,” diz Carson. Então Estesícoro, segundo ela, provocou diferenças vitais, isto é, soltou o ser de seus ferrolhos mais comuns, por meio do manejo das palavras. As consequências desse gesto são sempre imponderáveis e,

<sup>13</sup> LIDDELL, Angélica. *Trilogía del infinito*. 2019. p. 50

<sup>14</sup> LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. 2014. p. 127

no caso do poeta grego, incluíram ficar cego e voltar a enxergar, e também jogar luz sobre um monstro; em outras palavras, propiciar “uma fascinante visão cruzada de cenas”<sup>15</sup>, um caos de visões.

A diferença que faz Angélica Liddell, segundo ela própria, parece de outra ordem – quer ou não se trate apenas da diferença em relação àqueles que ela designa túbios, mesquinhos e rasteiros. As consequências, no entanto, em algum momento coincidem com Estesícoro. É como um “caos de visões” que se apresenta a obra que neste trabalho se traduz, *Esta breve tragedia de la carne (Emily)*, escrita a partir de poemas de Emily Dickinson.<sup>16</sup> Seja como for, no caso de Liddell há uma outra resposta para a questão de Carson. Mas o que é escrever como se já estivesse morta?

A morte, como a fome dos brasileiros e dos artistas verdadeiramente fracassados, não é uma ideia. Ela existe, ainda que, com maior frequência, só possa participar das nossas vidas como ideia. Mesmo que se buscasse a intensidade própria da vida, apenas o temor e o tremor, sem traduções, a morte, porque existe, é quase sempre o retorno à ideia – porque só podemos tê-la em mente e não podemos vivê-la, ou seja, transformá-la em ação e repetidamente morrer. Sendo brasileiro, pode-se dizer “a fome dos brasileiros” sem passar fome. Pode-se pensar “morri” sem morrer. Ou quando é que não? Quando é preciso sair para o trabalho no meio de uma operação policial? Quando se escreve? Talvez Liddell dissesse que sim; que é quando se escreve. Mas que sorte de palavras é necessária para isso? Palavras também são ideias, significados – é como as usamos para mexer com ideias. No entanto, o que mais elas podem ser? Emily Dickinson, por exemplo, escreveu – em tradução de Augusto de Campos:

Uma palavra se abre  
 Como um sabre –  
 Pode ferir homens armados  
 Com sílabas de farpa  
 Depois se cala –  
 Mas onde ela caiu  
 Quem se salvou dirá  
 No dia do desfile  
 Que algum Irmão de armas

<sup>15</sup> CARSON, Anne. *Autobiografia do Vermelho*. 2017. pp. 9-12.

<sup>16</sup> LIDDELL, Angélica. *Trilogía del infinito*. 2019. p. 20.

Parou de respirar.<sup>17</sup>

Certas palavras podem ser a própria coisa que mata quem fala – um sabre solto, sem ideia que o empunhe. Mesmo assim, eu gostaria de perguntar a Liddell: como encontrar a morte ainda em vida, e não apenas no poema? Ou melhor, como isso pode ser um modo de escrever? Como usar palavras para morrer, e depois seguir vivendo? Para fazer a morte deixar de ser uma ideia, e não parar de respirar? Ela começa a dizê-lo: é não “se importar com o que venha depois”. Em outro lugar também diz, sobre *Esta breve tragédia de la carne*, que gostaria de trabalhar como Emily Dickinson escreve.<sup>18</sup> Então, mais uma vez, Dickinson devolve uma possibilidade (Casa melhor que a Prosa, a poeta ainda diria<sup>19</sup>):

A palavra morre  
Quando ocorre,  
Se dizia.  
Eu digo que ela  
Se revela  
Nesse dia.<sup>20</sup>

O que pode vir depois, então, é a palavra que se deu à luz, porque as palavras, também lembra Carson ao citar Gertrude Stein, “se as deixarmos, fazem o que querem e o que devem fazer.”<sup>21</sup> Escrever como se já estivesse morta pode ser, portanto, deixar as palavras fazerem o que querem – e inclusive consigo. Gilles Deleuze, quando diz que “[a] escritura tem por único fim a vida, através de combinações que ela faz”<sup>22</sup>, diz quase o mesmo. Quem faz as combinações a favor da vida, e revela a vida, é a escritura. O que foi escrito existe mais além do desejo de pessoas. O contrário disso, escreve o filósofo francês, seria a neurose, quando se vive para conformar uma escritura, quando se vive a favor da própria biografia,

<sup>17</sup> “There is a word/ Which bears a sword/ Can pierce an armed man –/ It hurls its barbed syllables/ And is mute again –/ But where it fell/ The saved will tell/ On patriotic day,/ Some epauletted Brother/ Gave his breath away.” (Primeira estrofe do poema J8, Fr42, CM Fs 2 Fl 1) DICKINSON, Emily. *Emily Dickinson: Não sou ninguém*. 2008. pp. 28-9.

<sup>18</sup> *Entrevista con Angélica Liddell. Emily*. (YouTube) min. 2:00.

<sup>19</sup> Como no início do famoso poema J657, Fr466, CM Fs22 Fl4: “I dwell in Possibility –/ A fairer House than Prose”. Ou na tradução de Augusto de Campos: “Habito a Possibilidade –/ Casa melhor que a Prosa –”. DICKINSON, Emily. Op. cit. pp. 92-3.

<sup>20</sup> “A word is dead/ When it is said,/ Some say./ I say it just/ Begins to live/ That day.” (J1212, Fr278) Novamente em tradução de Augusto de Campos. DICKINSON, Emily. Op. cit. pp. 144-5

<sup>21</sup> CARSON, Anne. Op. cit. p. 9.

<sup>22</sup> DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. 1998. p. 14.

cioso da própria história pessoal e – se poderia completar – como um mesquinho ou um pudico.

Os adjetivos com que Liddell aferrolha os outros de que se diferencia supõem, também, alguma diferença ética. São os mesquinhos os que tratam a morte como ideia ou, o que talvez seja o mesmo, preferem ignorá-la e ignorar que mais cedo ou mais tarde estaremos todos para sempre mortos e esquecidos e nenhum rastro, nenhum feito, nenhum rito nosso restará no Universo. Nenhuma biografia a não ser a que escrevem os corpos celestes, para ninguém ler. E então, o que resta para os que não queremos ser mesquinhos? Em outro poema de Dickinson, que Liddell cita em *Esta breve tragedia de la carne*, o amor restará:

O Amor – vem antes da Vida –  
 ‘Pós – a Morte – não se encerra  
 Inicia a Criação, e  
 É o Intérprete da Terra –<sup>23</sup>

Mas esse amor, o poema também diz, é anterior e nunca é nosso. Nós apenas vivemos por ele: somos interpretados, e é aí precisamente que deixamos de ser nós mesmos, seja quem formos. Essa é a diferença, também ética; é quando deixamos as palavras nos dizerem nós mesmos. Quando se diz “eu escrevo”, quem é que diz? Sou eu ou a palavra? Quero dizer isso que digo? Mas se posso morrer, não importa. Está dito. Porque – se só restará o amor, interpretando-nos – o que é o amor para nós mesmos? “O que é o amor?” – interrompe um bufão com palavras de Shakespeare, alguém que Dickinson amou – “É não haver porvir.”<sup>24</sup> O amor, para nós, é não saber dizer, estar mudo e ser dito. Ao entregar uma vida pessoal a uma morte singular no amor, somos a frase que se interrompe para, talvez, se tornar um verso. A alternativa a isso seria ficar aferrolhado aos significados, às ideias, e querer apenas dizer “eu” para si próprio, ignorando a morte, essa morte, que é a única. Para morrer, isto é, para amar, é que Liddell escreve, e quando escreve põe em conflito com palavras a ideia e a morte. É assim que, ao mesmo tempo, ela pode interpretar a terra e, de volta ao pó da terra, ser

<sup>23</sup> “Love – is anterior to Life/ Posterior to death/ Initial of Creation, and/ The Exponent of Earth” (J917, Fr980) Tradução minha. (Emily Dickinson Archive)

<sup>24</sup> Trata-se de Feste, o bobo em *Noite de reis*. “FOOL: What is love? ‘Tis not hereafter.” SHAKESPEARE, William apud POOLE, Adrian. *Introdução*. 2016. p. 8.

interpretada. Escrever como se já estivesse morta. “Somos um excremento da verdade.”<sup>25</sup>

Este é apenas o início, e prometo não transformar o capítulo numa cena tchekhoviana, mas “não há por que ter medo de realizar esse tipo de conexão aparentemente desconcertante,” também escreveu Liddell, “tudo está conectado”<sup>26</sup>. Como se verá mais tarde, o movimento deste trabalho é um movimento concertante.

O conflito entre a ideia e a morte, que é o conflito da palavra, é uma performance infundável na obra de Angélica Liddell. Apresenta-se, contudo em diferentes ocasiões com diferentes fatos. No afã de traduzir as palavras de Liddell em *Esta breve tragedia de la carne*, e percebendo nessas palavras um conflito anterior à peça, este primeiro capítulo tentará revelar as performances que vêm antes e que a compõem – ou seja, os momentos da obra de Angélica Liddell, suas camadas de hábito, até a *Trilogía del infinito*, que começa em 2015. Em setembro daquele ano, se encena pela primeira vez *Esta breve tragedia de la carne*, em Genebra. Este capítulo se encerra com uma descrição dessa encenação, mas até chegar lá, espera-se guardar a visão do arqueiro que, já no final daquele espetáculo, começa lentamente a se despir das pesadas camadas do manto que o envolve, até ficar nu. Aqui, contudo, só haverá palavras para fazer esse gesto: trata-se da enunciação de um corpo.

## 2

### Enunciação de Angélica Liddell

“O texto é onde eu me pus em perigo,” ela disse, a respeito de sua primeira peça após a reabertura dos teatros em 2021.<sup>27</sup> Essa peça, *Liebestod – El olor a sangre no se me quita de los ojos – Juan Belmonte* [Liebestod (ou Amor-à-morte) – O cheiro de sangue não sai dos meus olhos – Juan Belmonte], foi escrita a partir

<sup>25</sup> LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. 2014. p. 20.

<sup>26</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 92.

<sup>27</sup> O “texto” nesta seção não ocorre na acepção que aparecerá mais adiante neste trabalho, como conjunto de performances de uma obra, mas, sendo usado por Liddell sem necessidade conceitual, “tem a ver com a palavra”, como ela própria diz logo a seguir.

da figura de um lendário toureiro espanhol chamado Juan Belmonte, e estreou em julho no Festival de Avignon, na França. Mas aqui não temos a estreia. Temos isto: o texto é onde eu me ponho em perigo. “Tinha que me pôr em perigo. Não podia dançar com o fantasma de Juan Belmonte sem me pôr em perigo. E sem abordar essa parte de imolação e de morte desejada sobre o palco [...] – que não tem a ver com sangue, não é? que tem a ver com a palavra. Tem a ver com a palavra. É um desejo muito mais profundo.”<sup>28</sup>

Com Angélica Liddell, o conflito da palavra começa no gesto de escrever. É ali onde a palavra pode matar ou morrer. Por causa disso, vou procurar apresentar a obra de Liddell sobretudo a partir do seu texto escrito. Também são usados como suporte registros das encenações das peças e algumas entrevistas, mas é nos textos que está o perigo da obra. Essa é uma primeira característica fundamental no seu teatro: o conflito do texto não é a transposição imaginada do que haveria sobre um palco. Ao contrário, o palco é a transposição imaginada do texto – não, porém, porque como na literatura dramática o texto suponha e indique uma representação, mas porque o conflito da palavra instala uma cena própria no texto, feita das ações das palavras lidas, cena que no entanto perfaz o mesmo tipo de gesto das montagens. Dito de outra forma: se não é possível ter contato com os corpos dos atores, para nos aproximarmos de Liddell transformamos as palavras em corpos. É o mesmo mecanismo pelo qual a ação e a ética coincidem: dar corpo às palavras: ter palavra. “É porque no amor o corpo está *aqui*,” explicou Michel Foucault.<sup>29</sup> Com Liddell, esses corpos que são as palavras fazem um mesmo gesto central que fazem os corpos dos atores das cenas acontecidas. Apenas se começa a falar nele.

---

<sup>28</sup> LA HORA EXTRA (Podcast). *Afectos y desafectos en el Macba y olor a sangre en los ojos de Angélica*. 25 jul. 2021.

<sup>29</sup> FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. 2013. p. 16.

### As aflições da palavra

“O corpo supera o nosso pensamento do mesmo modo que a guerra supera a vontade humana,” escreve Liddell, encenando em outras palavras a oposição entre a morte e a ideia, para em seguida perguntar: “Como essa superioridade age em termos de representação?” Aqui, contudo, a representação, menos que mímese, quer dizer aquilo que o amor interpreta com o teatro. Ou com a palavra: “Usando o corpo como um outro elemento *em* intervenção artística, evidente. A palavra intervém no corpo como um facão, como uma lâmina de barbear, como um bisturi [...], a palavra fere o corpo, o destrói, a dor e o sofrimento serão as consequências da palavra.”<sup>30</sup>

Talvez o primeiro momento em que Liddell discuta o conflito da palavra, e não apenas o atue, seja o ensaio “Llaga de nueve agujeros” [Chaga de nove orifícios], publicado pela primeira vez em 2002 na revista espanhola *Primer acto*, e depois na abertura do livro *El sacrificio como acto poético*. Esse livro, de 2014, reúne uma série de ensaios e uma entrevista publicados de forma esparsa ao longo dos doze anos anteriores e é, ainda, uma fonte importante de termos para traduzir discussões que provocam o teatro de Liddell. Este trabalho, como se disse, se esforça para apresentar Angélica Liddell sobretudo a partir desses termos.

Como são nove os orifícios do homem – o ânus, a uretra, o ouvido esquerdo, o direito, o olho esquerdo, o direito, a narina esquerda, a direita e a boca – em “Llaga de nueve agujeros”, ela examina nove “aflições” que acompanham as suas próprias palavras:

- i. que ninguém precisa delas;
- ii. que são frequentemente estranguladas pela dor;
- iii. que só servem a humanos;
- iv. que obstruem o pensamento;
- v. que estão obrigadas à inteligência;
- vi. que estão obrigadas à comunicação;
- vii. que estão obrigadas à aprovação;
- viii. que já não conseguem expressar a tragédia;

<sup>30</sup> Grifo meu. LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 28.

ix. que estão obrigadas a uma mensagem.

Essas aflições, ela diz, partem do fracasso da palavra – ou em todo caso do fracasso da palavra na Europa, de onde Deus partiu –, que é “ininterruptamente aniquilada pelo real”<sup>31</sup>. No entanto, as nove aflições da palavra também formam uma espécie de corpo que regressa e desafia o humano. Há um conflito e, onde há conflito, a possibilidade de algum teatro. Por todo o ensaio, surge uma série de visões para materializar a ação das palavras; elas agem sobre o corpo como um facão ou um bisturi, mas também como “a larva que destrói o corpo”, ou que o transforma em “uma maçaroca monstruosa” (lembrando, mais uma vez, Estesícoro), ou provocando uma sensação de cuspe pisoteado. “A palavra é uma lâmpada salpicada de sangue e merda de mosca. Nós só vemos a luz.” É nesse momento que ela declara uma primeira vez: “Quando escrevo creio que sirvo apenas para morrer.”<sup>32</sup>

Para dar um corpo às palavras e resistir ao fracasso, Liddell conclui: “Minha escolha é a dor. Pretendo suportar as aflições da palavra.”<sup>33</sup> A dor é necessária ao conflito, como ao teatro. Nem sempre se morre dormindo. A partir daí, há no ensaio espaço para pensar nos “termos de representação” dessas aflições, o que nesse caso também pode querer dizer o modo pelo qual se materializariam as imagens que elas provocam no corpo, e que cena é essa. Aparecem menos técnicas e estratégias de encenação do que esses instrumentos cortantes que servem para “oficiar o seu ritual sangrento sobre o corpo”.<sup>34</sup> Os termos de representação são um ataque à ideia de representação; e além do mais não são uma ideia: muitas vezes a navalha foi mesmo objeto de cena, junto com a palavra. Em *Te haré invencible con mi derrota* [Te farei invencível com a minha derrota], de 2009, uma peça sobre a dor da célebre violoncelista Jacqueline du Pré (1945-1987), que teve que abandonar a música e morreu prematuramente por causa da esclerose múltipla, Liddell rasga as próprias canelas com uma navalha, logo depois de dizer que quer se tornar um membro eterno do corpo da intérprete. Já em *Lesiones incompatibles con la vida* [Lesões incompatíveis com a vida], escrita no mesmo ano de “Llaga de nueve agujeros”, enquanto passa a

<sup>31</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 17.

<sup>32</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 24.

<sup>33</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 25.

<sup>34</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 28.

apresentação inteira com os pés imobilizados em dois blocos de gesso – que além de tudo abrasam sua pele –, ela enuncia um discurso sobre a decisão de jamais se tornar mãe. Os blocos de gesso terminam a peça cobertos de palavras escritas pelo público. “Termos de representação.”

Assim, é sempre como corpo que a palavra destrói o corpo humano. O teatro se torna o lugar onde desafiar o fracasso das palavras, porque a dor é um desafio e porque no teatro as palavras podem agir. Ela escreve melhor: “O corpo em cena é o lugar do pathos da palavra, ou seja, o lugar do sofrimento. A palavra, incendiada pelas suas aflições e pelo seu fracasso, no corpo se transforma em agonia, num trânsito em direção à morte.”<sup>35</sup> Liddell lembra dos gregos, de quando uma apresentação PROVOCAVA (ela escreve em maiúsculas) vômitos e partos, e imagina cópulas tremendas com a palavra. Poderia lembrar também Cacilda Becker, sofrendo um derrame mortal no intervalo de *Esperando Godot*. “Talvez não se deva propor obras, mas resíduos de nós mesmos”<sup>36</sup>: o que restou de nós após a ação das palavras.

Os termos desse conflito continuam a se desenvolver ao longo dos anos seguintes nas dramaturgias e nos poemas de Angélica Liddell, tanto quanto nos ensaios de *El sacrificio como acto poético*. No entanto, em todos os casos, o motor segue sendo a palavra, sua escrita e enunciação.

Enquanto isso, o que fazemos se o fracasso da palavra fere a fome dos brasileiros, permitindo que se lhe ignore? Ou talvez se pudesse perguntar, nas palavras de Antonin Artaud n’*O teatro e seu duplo*, livro que é também um dos antecedentes mais próximos de *El sacrificio como acto poético*: para onde foi a nossa simples força de ter fome?

---

<sup>35</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 26.

<sup>36</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 23.

## Ser cão morto

Para onde? Para a denúncia? Para a correção do método científico? É nisso que investimos até precisarmos parar para cuidar da nossa “saúde mental”? Ou é apenas na egolália da rede social?

Somente um texto de Angélica Liddell foi publicado em livro no Brasil: a dramaturgia *Perro muerto en tintonería: los fuertes*, ou *Cachorro morto na lavanderia: os fortes*. A publicação faz parte de uma coleção de dramaturgia espanhola contemporânea em dez volumes, subvencionada pelo governo espanhol e publicada pela editora Cobogó em 2015. *Perro muerto* começa assim:

### 1. ATO DE COPROLÁLIA. JUSTIFICATIVA DE UMA FILHA DA PUTA.

#### O CÃO

Sou uma porra dum ressentido e uma porra dum desajustado.

Sou uma porra dum ator que se faz de cão,

por uma porra dum vez na porra da vida,

indo atrás de barata,

num Teatro Municipal,

porque um cão cobra mais que uma porra dum ator.

Foi o que disseram no Teatro Municipal.

É que um cão cobra mais que uma porra dum ator.

É que um cão cobra mais, mais que uma porra dum ator.

Um cão cobra mais que uma porra dum ator.

Mais, mais, mais,

mais que uma porra dum ator.

Um ator de merda, uma porra dum ator.

Que não é a porra da diva, intérprete, mas a porra do ator.

E a diretora filha da puta

decidiu substituir o cão de verdade por uma porra dum ator.

E depois decidi ela mesma interpretar a porra do ator que se faz dum porra de  
cão

porque ela mesma é a porra do cão, essa grande filha da puta,

indo atrás de barata.

E nenhuma porra dum ator de merda,

a não ser a diretora filha da puta,

pode dizer essas frases com mais ódio,

com mais nojo,

e com mais dor

num Teatro Municipal.

Essas frases dizem respeito somente à diretora filha da puta,

a rainha da África dos porras dos atores de merda,

degolada pelos porras dos atores de merda,

enquanto ganha um salário em um Teatro Municipal.

Foda-se! Se contradiz!

E eu vou dizer,

já era hora  
de alguém trabalhar com ódio pelo teatro  
e nojo pelo teatro  
e dor pelo teatro  
numa porra dum Teatro Municipal.  
Quando me dão porrada no campo,  
eu meto um gol só pra ver eles se fuderem.  
Eu meto uns gols só pra ver eles se fuderem.  
Se eu sou filha da puta, todo mundo é filha da puta!<sup>37</sup>

Essa dramaturgia talvez não esteja entre as obras mais comoventes de Angélica Liddell, mas é sem dúvida uma das mais sofisticadas e, talvez por isso, tenha sido escolhida para publicação. O conflito que ela encena é aquele entre, de um lado, a impotência do artista, e em especial no teatro, que não obstante o seu desejo de transformação, se vê obrigado, quase a cada a passo, a se subordinar às regras da sociedade e do mercado, a conformar uma escritura, para poder sobreviver; e, do outro lado, a hipocrisia dessas mesmas regras, e dos atores sociais cujas convenções não resistem ao menor sinal de violência, como por exemplo quando se descobre que um amigo matou um cão. Liddell localiza uma origem para esse confronto no modelo de Estado europeu que surgiu no século XVIII com o Iluminismo e, assim, o traduz no confronto imaginado entre *O sobrinho de Rameau*, de Denis Diderot, e *O contrato social*, de Jean-Jacques Rousseau, obras bastante citadas nesse texto.

Por entre as intervenções do cão, como a do início, e de Combeferre, que é um personagem de Victor Hugo, há vários diálogos ao redor de uma lavanderia entre um pequeno comerciante, uma puta, uma professora e um ex-vigia de obras renascentistas em um museu. Essas figuras se apresentam menos como personagens-tipo do que como posicionamentos diante da sociedade, ainda que esses posicionamentos sejam consequências compulsórias das suas ocupações. Cada qual a seu modo, elas agem como se o contrato social de Rousseau regesse as relações e a ordem social; como se na Europa não houvesse a hipocrisia. A “porra do ator”, contudo, tem um contrato próprio, elaborado a partir de *O sobrinho de Rameau*. Seu contrato é um regime de inferioridade em relação ao cidadão de bem e tem como objetivo principal garantir a diversão daqueles que pagam suas contas.

---

<sup>37</sup> Tradução minha. LIDDELL, Angélica. *Perro muerto en tintonería: los fuertes*. 2021 (2007).

Logo no início, como um desafio ao contrato social – como um desafio do corpo à ideia – um cão é morto dentro da lavanderia. A quebra do contrato – porque não há razão aparente para a morte do cão e porque não se pode dizer quem o matou – se torna um transtorno para as personagens e retorna durante toda a peça, nos diálogos, como augúrio da implosão do Estado moderno europeu. A fragilidade da Europa diante da violência própria da vida, da qual são blindados, por meio de um arcabouço institucional, os humanos que se transformam em cidadãos para estarem sujeitos apenas à violência do Estado, vai se denotando progressivamente a partir das transformações pelas quais passam as personagens ao longo da dramaturgia. O comerciante, que é o dono da lavanderia, é um leitor de jornais acovardado pelas notícias e tenta desesperadamente afirmar o seu moralismo diante da própria violência, que ele não quer reconhecer. A puta é irmã do comerciante e é a única que percebe a hipocrisia da estrutura, mas diante disso não tem saída melhor que amar os homens que não amam e com esse amor humilhá-los na sua baixeza. A professora acredita nas virtudes da civilização, mas se vê perdidamente apaixonada pela beleza e pela inteligência de um aluno de doze anos e é corroída por esse amor que não pode se consumir. O ex-vigia de museu, por fim, teve um tremor diante de Fra Angelico, um surto, abandonou o trabalho e vive um tempo em conflito entre a fé civilizatória, representada pelo museu, e a paixão, representada pelas obras no museu, e depois, vencido pela paixão, se animaliza aos poucos: tem um caso com a professora, quer casar com ela, é rejeitado, passa a ofendê-la e humilhá-la e por fim estupra a puta – a única cujas palavras não fracassam. A “porra do ator”, como o cão que morre, não tem lugar a não ser interpretando os outros, que é um jogo que se joga com deboche na própria obra. O ator está, assim, duplamente condenado à hipocrisia, pela obrigação de ser cidadão e pela obrigação de representar os cidadãos para o seu entretenimento, ainda que ele quisesse, como o cão, se transformar na figura que anuncia o colapso daquela sociedade. Mas para isso precisaria morrer. É esse o papel que a diretora “decidiu ela mesma interpretar” na primeira vez em que foi programada em um teatro do Estado espanhol, o Teatro Valle-Inclán de Madri, do Centro Dramático Nacional.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> VELASCO, María. *La literatura posdramática: Angélica Liddell (La casa de la fuerza y la trilogía El centro del mundo)*. 2016. p. 174.

“Vivemos sem circunstâncias atenuantes”, escreve Angélica Liddell, anos depois.<sup>39</sup> A identificação entre o artista e o cão, que recorre nas obras seguintes de Liddell, e em especial na segunda e na terceira partes da *Trilogía del infinito* – respectivamente *¿Qué haré yo con esta espada?* e *Génesis 6, 6-7* – é explicada pela figura, mais comum à tradição teatral, do bufão. Quem explica é a própria Liddell em outro capítulo de *El sacrificio como acto poético*, “El sobrino de Rameau visita a las cuevas rupestres” [O sobrinho de Rameau visita as cavernas rupestres], ensaio que é uma espécie de contraparte teórica de *Perro muerto*, escrito na mesma época e, em alguns países, publicado em um mesmo livro. Ali recorre-se à imagem do bufão que, porque está sempre à beira da fome e depende do poder, beija as mãos do seu senhor e no instante seguinte “lhe arranca um dedo com os dentes, o tritura e, uma vez amassado o pedaço sanguinolento em sua língua inteligente, prepara-se para cuspi-lo justo no cenho do soberano”<sup>40</sup>. O bufão, que é um artista fracassado, se define pela relação de necessidade e desprezo com o poder e, segundo Liddell, assim tenta se diferenciar do artista simplesmente fracassado, ao qual resta apenas alimentar-se da própria carne. A relação conflitiva, no entanto, o aproxima sempre um pouco mais da loucura porque, obrigado a sucessivas submissões para conseguir se sustentar, ele não evita que uma alienação a princípio profissional, para divertimento dos que lhe dão o dinheiro, vá se tornando cada vez mais real – ou patológica, clínica.

Embora só tenha saído no Brasil em 2015, *Perro muerto en tintonería: los fuertes* foi encenado pela primeira vez na Espanha, no teatro em Madri, em 2007. Ali, lançando o Estado e a democracia ocidental à vertigem, Angélica Liddell chegava ao limite de um desejo político.

---

<sup>39</sup> LIDDELL, Angélica. *Trilogía del infinito*. 2019. p. 45.

<sup>40</sup> LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. p. 73.

## Violência poética

Como responder à violência com o teatro? Como fazer frente à violência do poder, à violência do Estado, das instituições, à violência da cidade, dos fuzis, à violência doméstica, dos cidadãos de bem, à violência da informação?

No segundo ensaio de *El sacrificio como acto poético*, Liddell oferece uma resposta. Em “El mono que aprieta los testiculos de Pasolini” [O macaco que aperta os testículos de Pasolini], de 2003, ela estabelece uma oposição entre essa violência, que chama de *violência real* ou *violência informativa*, e o que chama de *violência poética*.<sup>41</sup> A violência poética, em oposição à violência do cotidiano e à violência narrada pelos meios de comunicação (em 2003, a televisão é a maior chaga), é uma forma de deslocar a violência para a cena, para desafiar as convenções de representação; ou seja, a ideia de teatro, ou a ideia de mundo. Essa atitude, como se vê, é sempre presente.

No entanto, na obra de Angélica Liddell até essa época, e com certeza naquela que se desenvolveu nos anos imediatamente anteriores a *Perro muerto en tintonería*, a violência poética tinha um desejo político, querendo servir a uma espécie de estratégia programática.<sup>42</sup>

Havia naquele momento, para Liddell, uma indiferença generalizada do público espanhol diante a violência real – por exemplo, diante das mortes em série causadas pelo descaso com aqueles que se afogavam na travessia do Mediterrâneo, vindos do norte da África, como na peça *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* [E os peixes saíram para combater os homens], também de 2003. O relato televisivo, que protegido pela pudicícia do jornalismo transformava as mortes em ideia, e até mesmo a aparição desesperada dos imigrantes nas praias espanholas, não parecia produzir nenhum movimento naquela sociedade. Da mesma forma, se poderia pensar no escândalo monótono de uma cidade brasileira em que mais de 70% do território fosse controlado por

<sup>41</sup> María Velasco, em sua tese sobre a artista espanhola (Universidad Complutense de Madrid, 2015), aponta que a noção de “violência poética” já estaria presente em Guy Debord, com sentido análogo (p. 92).

<sup>42</sup> É o período que Jesús Armenteros (2007), outro pesquisador da obra de Liddell, define como “etapa épica”, em oposição à uma “etapa lírica” anterior, associada às produções da artista nos anos 1990.

grupos armados autônomos e onde houvesse valas conhecidas para atirar cadáveres, como é o caso da cidade em que este trabalho é escrito. Esse problema – que não é, como diziam as manchetes de 2003, “o problema dos imigrantes africanos”, ou agora “o problema das comunidades dominadas pela milícia e pelo tráfico”, mas antes o problema da indiferença – foi apresentado em *Y los peces salieron...*, aqui em tradução portuguesa, assim:

Como superar a informação?  
 Como converter a informação em horror?  
 Como continuar?  
 Como escapar à demagogia e à estúpida responsabilidade messiânica do escritor?  
 Como escapar ao clichê piedoso e à denúncia vazia?  
 Como escapar ao social?  
 O meu ponto de vista é absolutamente antissocial.  
 Esta é uma peça antissocial.  
 Até onde vai a Puta?  
 A impotência deprime-me.  
 Só me resta conceder à realidade o direito ao mistério.  
 Só me resta imaginar um milagre.<sup>43</sup>

Neste trecho também se lê a aflição pelo fracasso das palavras, que submetidas à “estúpida responsabilidade messiânica do escritor” sofrem para conseguir produzir qualquer coisa que não seja “demagogia” e “denúncia vazia”, isto é, sofrem para se transformar em ação. No entanto, Liddell procura escapar da impotência com um gesto duplo: não só representar a violência em cena, mas também violar, com essa representação, as próprias convenções cênicas. É esse o cerne da violência poética – que, portanto, não quer ser uma poética de representação da violência. As convenções teatrais, afinal de contas, também são normas sociais e, como tal, hipócritas. Só ao transgredi-las, o objetivo da violência poética, da violência posta em cena, pode ser alcançado: fazer com que o público se veja como parte do acontecimento violento e, assim, também a si próprio como violento: “converter o espectador em vítima, em um enfermo das paixões.”<sup>44</sup>

Em *Y los peces salieran a combatir contra los hombres*, como em outras peças da época, o “mistério” e o “milagre” aparecem ainda um pouco tímidos

<sup>43</sup> Tradução de Joana Frazão e Raquel Marques. LIDDELL, Angélica. *Cão Morto em Tinturaria: os Fortes e outras peças*. 2010. p. 192.

<sup>44</sup> LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. 2014. p. 23.

como elementos da violência poética. Como se lê, é preciso justificar o mistério de forma explícita – quase uma contradição; só depois disso, pôde-se propor a ação central da obra, que já está no título. Os imigrantes que se afogaram são comidos pelos peixes e, transformando-se em uma coisa só, criaturas meio humanas, meio marinhas, vão atacar as praias espanholas para acabar com a indiferença dos europeus diante da sua morte. Com ou sem mistério, porém, o que mais importa é a transgressão para confrontar o espectador. Ou como vai dizer depois o cão morto: “O verdadeiro espetáculo/ está sempre na porra da plateia.”<sup>45</sup> E contudo esse tipo de transgressão, pelo menos desde essa época, também pôde ser observado nas dramaturgias escritas, que deformam os elementos do texto dramático e exigem algum tipo de leitura mais comprometida – mais amorosa – para se relacionar com o texto, uma leitura que disponha de meios mais dedicados para dar corpo às palavras, ou ativamente que incorra em itinerários de incorporação e encenação do texto. A violência poética é um modo de participação e de aproximação do público, como do leitor. Dito em termos que viriam depois: é um modo de fazer com que o público também seja aquilo que o amor interpreta com teatro. Com esse amor, o teatro se livra das suas convenções como as palavras se livram dos seus sentidos; com esse amor, o teatro se livra da ideia de teatro – e segue sendo teatro.

O que é mais específico daquele momento, porém, é que esse objetivo era sobretudo uma maneira de provocar uma transformação na atitude do público, programaticamente. Esse desejo aparece, por exemplo, nas três obras que compõem os *Actos de resistencia contra la muerte* [Atos de resistência contra a morte]: *El año de Ricardo* [O ano de Ricardo, 2005],<sup>46</sup> *Y como no se pudrió...: Blancanieves* [E como não apodreceu...: Branca de Neve, 2004], além de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. Também num ensaio que Liddell publicou em 2006, “La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe” [A indignação faz versos. A crise estética em tempos de catástrofe]:

---

<sup>45</sup> LIDDELL, Angélica. *Perro muerto en tintonería: los fuertes*. 2021 (2007).

<sup>46</sup> Aliás, *El año de Ricardo*, versão em solilóquio de *Ricardo III* de Shakespeare, em que Liddell assume a voz do vilão para, em discurso direto, mostrar suas semelhanças com o leitor ou o público, foi responsável pela estreia de Angélica Liddell no Brasil, em 2008, na 9ª edição do festival Cena Contemporânea, em Brasília, DF.

Não podemos pressupor mudanças no espectador, mas podemos animar uma nova participação, uma nova percepção da realidade estética. Isto é, confrontar-se com uma forma de representação crítica proporciona ao espectador uma nova linguagem, que ele poderá empregar na sua percepção da realidade e na interpretação dessa realidade, contribuindo assim com a consolidação de uma sociedade emancipada.<sup>47</sup>

Essa programática, naturalmente, se frustrava a cada obra, e *Perro muerto en tintonería* é o próprio ápice dessa frustração, levando às últimas consequências a incapacidade do teatro para provocar transformações naquela sociedade em que artista vivia. Como Liddell afirma em uma entrevista em 2010, o seu confronto com o público, ali representado pelo confronto entre a “porra do ator” e a sociedade hipócrita (e que se configura, por exemplo, com os insultos do cão), faz apenas com que, em última análise, a violência se projete sobre o seu próprio corpo, da atriz que se faz de cão, porque, uma vez moralmente intolerável, a agressão frustrada ao público torna-se somente uma forma de autodestruição da artista diante dele.<sup>48</sup> A palavra ganha corpo e age, mas seja qual for o seu efeito no público, só dói mesmo na artista em cena e também não consegue transformar o país, que continua a tocar a vida incólume.

## 6

### Sair cavalo

Nos dias 13, 15 e 16 de março de 2014, Angélica Liddell se apresentou pela quarta vez neste país, a primeira em São Paulo, no Teatro Cacilda Becker, com *Yo no soy bonita* [Eu não sou bonita], durante a 1ª Mostra Internacional de Teatro (MITsp).<sup>49</sup> Ela já havia feito apresentações dessa peça em Salvador e no Rio de Janeiro, em 2012,<sup>50</sup> mas foi dois anos depois que sua performance alcançou maior repercussão no Brasil.

<sup>47</sup> LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. 2014. p. 49.

<sup>48</sup> EGEA, Ana Vidal. *El teatro de Angélica Liddell (1988 – 2009)*. 2010. pp. 356-7.

<sup>49</sup> No Apêndice, encontram-se tabelas com todas as ocasiões em que Liddell apresentou obras no Brasil e em que artistas brasileiros realizaram encenações de seus textos.

<sup>50</sup> Ano em que outro texto de Liddell, *O casal Palavrakis* (2000), também ganhou performance no Brasil, em montagem do grupo paulista Teatro Kaus Cia. Experimental. Em 2015, o grupo ainda montaria *Hysterica Passio* (2002), que junto com o texto anterior e *Once Upon a Time in West*

*Yo no soy bonita* surgiu como o texto da “ação” – como a autora chamou – *Confesión Nº 3*, que aconteceu em abril de 2005 no Museu Reina Sofía, em Madri. Depois disso,<sup>51</sup> veio a encenação *Yo no soy bonita*, uma variação do mesmo texto, que chegou ao Brasil em 2012 e em 2014. Desde sempre ele foi, de qualquer forma, a terceira parte de uma trilogia da “desobediência”, que inclui o já citado *Lesiones incompatibles com la vida* (2003) e *Broken Blossoms* (2004). O texto, um monólogo ou um poema, é composto em torno de um episódio da infância de Liddell, em que ela, junto com outras duas meninas, foi violentada por um dos soldados do acampamento militar onde morava com os pais. O soldado enfiou os dedos em sua vagina enquanto a ajudava a montar um cavalo. Seu pai era, ele próprio, um militar franquista e por causa disso Liddell – então Angélica González – viveu a infância e o início da adolescência se mudando de cidade e percorrendo vários alojamentos desse tipo ao redor da Espanha. Se *Perro muerto en tintonería: los fuertes* representa um limite ao desejo político de Liddell, *Yo no soy bonita*, cronologicamente anterior a *Perro muerto*,<sup>52</sup> é já a linha de fuga do impasse entre o teatro e sua consequência política e social. A peça, embora pudesse ter partido da mesma intenção político-programática, porque faz a denúncia de um caso de abuso infantil, também anuncia o que será o momento seguinte da obra de Liddell, como se, ao ser apresentada e reescrita nos anos posteriores a *Perro muerto*, *Yo no soy bonita* reposicionasse a escritora diante da própria obra, e aos poucos mostrasse que o gesto político, impotente, havia perdido importância, e fizesse predominar, então, outra atitude, que já estava ali desde antes, para se relacionar com o fracasso e com o conflito das palavras e, assim, o alvo da violência poética de Angélica Liddell passa a ser as representações de si própria, da própria vida.

Esse anacronismo de propósitos, que contracenavam em *Yo no soy bonita*, pode ter sido o responsável pelos desdobramentos das apresentações em São Paulo. Em cena, Angélica Liddell usava navalhas para preparar o momento do assédio e cortava os joelhos para limpar o sangue com o pão que comia. Havia

---

*Asphixia* (2001) forma o *Tríptico de la aflicción* de Liddell. Houve também, em 2009, uma montagem da cia. lasnoias, *Há um crocodilo dentro de mim*, que usou fragmentos de *Yo no soy bonita* em sua composição (ver Apêndice).

<sup>51</sup> Aparentemente a partir de maio de 2008 no teatro *La casa encendida*, em Madri, como registra a pesquisadora Ana Vidal Egea. Op. cit. p. 272.

<sup>52</sup> Ainda que *Perro muerto* tenha sido, de acordo com os comentadores espanhóis da obra de Liddell, escrito pela primeira vez em 1999 (2007, 2010, 2016).

também um cavalo branco amarrado no fundo do palco, testemunha da violência da infância e de agora, com o qual ela conversava logo depois de “confessada” a cena do abuso – fazendo lembrar Julieta em *O público*, dramaturgia de Federico García Lorca, como apontou na época a pesquisadora e diretora de teatro Sara Rojo.<sup>53</sup> O trecho do texto que contava o abuso não era falado por Liddell, mas projetado sobre a cena, que girava em torno da incapacidade da artista, quando criança, contar o que aconteceu para quem quer que fosse. A autodestruição diante do público não se apoiava tanto no confronto direto com ele quanto na formulação de um discurso violento sobre a vida íntima e o corpo da própria artista, levando além o uso das navalhas – e intensificando o que já se apresentava em *Lesiones incompatibles con la vida*, mas que esteve em grande medida ausente das outras obras que a exemplo de *Yo no soy bonita* punham em cena questões do debate político, como os *Actos de resistencia contra la muerte* e *Perro muerto*. É que naquela obra, ao contrário dessas, Liddell também ataca um conflito que é próprio do gênero feminino – a obrigação de tomar como posição política uma dor íntima. É assim que exerce, nesse caso, a violência poética. Como escreveu Sara Rojo: “o tratamento da violência e do erotismo nos conduz a fugir da linearidade da interpretação e inclusive da interpretação mesma, porque a dor imposta pela sensação de solidão de um corpo vestido de cor escura, com cabelo longo e preto que lembra a morte, nos deixa sem lugar.”<sup>54</sup> Não foi o que concluíram, em São Paulo, ativistas que lutavam pelos direitos dos animais. Na apresentação do dia 13 de março, talvez levados pelo desejo de denúncia que a peça ainda traía, manifestantes interromperam a sessão de *Yo no soy bonita* durante quarenta minutos e, subindo ao palco do Teatro Cacilda Becker, exigiram que o cavalo fosse retirado das condições supostamente inadequadas em que se encontrava em cena, enquanto “a artista, embriagada, ainda com os joelhos sangrando, deixava o palco em um semi-transe.”<sup>55</sup> Fora do foro social, contudo, o animal não se submete à política. O ataque de *Yo no soy bonita* ao gênero feminino – a tradução de uma representação feminina em autolesão – provocou uma série de trabalhos e discussões ao longo dos anos seguintes, entre os quais se destacam o núcleo de pesquisa do Grupo XIX de Teatro “Feminino abjeto: um estudo teórico-prático

<sup>53</sup> ROJO, Sara. “O corpo na performance de Angélica Liddell”. 2014. p. 79.

<sup>54</sup> ROJO, Sara. Op. cit. p. 78

<sup>55</sup> “Para uma aprendizagem do assombro” com Janaina Leite | *Sub\_Verte*. (YouTube) min. 6:40.

sobre a obra de Angélica Liddell” – que deu origem aos trabalhos *Feminino Abjeto 1* (2017) e *Feminino Abjeto 2* (2018) – e o espetáculo *Stabat Mater* (2019), ambos dirigidos pela atriz e diretora Janaina Leite em São Paulo.

## 7

### Sacrifício

O deslocamento de alvo da violência poética, que *Yo no soy bonita* mostra, realiza-se mais intensamente em obras que vêm à luz logo depois de *Perro muerto*. Nessas obras, o espaço da violência poética é, em primeiro lugar, a representação do corpo de Angélica Liddell, construído igualmente de sua pele e das palavras que profere. As palavras, agora, não violam apenas as convenções cênicas – e sua hipocrisia política – mas, violando as representações da própria artista e, em especial, dela enquanto mulher, sejam essas representações íntimas ou atribuídas pela sociedade, as palavras chegam a confrontar uma hipocrisia ética, e projetam-se num campo propriamente ético.

Passa-se a assumir, em obras como *Anfaegtelse* [ou Angústia, em dinamarquês, de 2008], a já citada *Te haré invencible con mi derrota* [Te farei invencível com minha derrota, de 2009] e, em especial, *La casa de la fuerza* [A casa da força, 2009], que a violência que o teatro deve apresentar é outra: não a social, mas uma violência ética e vital que se manifesta nos nascimentos, na reprodução e nas mortes. Apresentar essa violência, então, deixa de ser contrapor-se a ela, mas afirmá-la para, estando à sua altura, oferecer no texto o âmbito da vida e aquele perigo de estar vivo que, se não for ignorado, torna-se uma necessidade ética. Essa posição, de outro modo, continua a ser contraposição à violência social, já que em contato com a própria morte, ou com a violência do próprio nascimento, seria impossível manter-se indiferente às mortes que decorrem da hipocrisia política. Forma-se mais uma imagem de confronto, portanto: a violência da vida contra a violência social. Com isso chega-se um pouco mais perto dos termos com que o conflito, transfigurando-se, aparece alguns anos depois na *Trilogía del infinito*: a beleza contra a lei, ou o espírito em tensão com a matéria.

Antes porém, o tipo de violência que toma forma nos anos posteriores a *Perro muerto* é traduzido pelo último ensaio de *El sacrificio como acto poético*, “Abraham y el sacrificio dramático” [Abraão e o sacrifício dramático], publicado pela primeira vez em 2008, justamente o ano seguinte à estreia de *Perro muerto*. Esse ensaio, culminância do pensamento do livro, é fundamental para compreender toda a obra posterior de Angélica Liddell, e talvez em especial aquela que vai do período de sua publicação até *Esta breve tragedia de la carne* e a *Trilogía del infinito*, em 2015, mas também produções mais recentes, como a citada *Liebestod* e a peça seguinte, *Terebrante*, estreada no Festival Temporada Alta de Girona, na Catalunha, em novembro de 2021. Naquele ano, ela ainda afirmava: “tudo que eu pratico sobre o meu corpo está sempre relacionado à ideia de sacrifício dramático.”<sup>56</sup>

O que isso tem a ver com o perigo de estar vivo? O ponto de partida do ensaio é a descrição que Georges Bataille dá para o sacrifício em *O erotismo*. A violência contra a qual Liddell procurava se contrapor na sua obra anterior é descrita mais decididamente como a violência da coletivização moderna: “os migrantes”, “as mulheres”, “os cidadãos”. O sacrifício, ação arcaica e quase extinta, é apresentado pela artista, nos termos de Bataille, como o gesto que pode destruir esse tipo de violência social, não em favor das liberdades individuais, mas antes da sensação de alguma anterioridade comum, que no ensaio “Abraham y el sacrificio poético” Angélica Liddell denomina “YO” – “EU”. Diz Bataille ao definir o sagrado:

A vítima [do sacrifício] morre, então os que assistem participam de um elemento que revela sua morte. Esse elemento é o que se pode chamar [...] de sagrado. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo.<sup>57</sup>

Nos termos dele, somos seres descontínuos que, através do sacrifício, isto é, da violência da morte ou da sua iminência, experimentamos a continuidade do ser. Assim nos reaproximamos de nós todos, e assim nos reaproximamos da matéria, do “antigo amor, plantado na matéria” de que escreveu Guimarães

---

<sup>56</sup> LA HORA EXTRA (Podcast). *Afectos y desafectos en el Macba y olor a sangre en los ojos de Angélica*. 25 jul. 2021.

<sup>57</sup> BATAILLE, Georges apud LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 100.

Rosa.<sup>58</sup> “Retornar à continuidade,” escreve Liddell, “é retornar ao EU.” Se agora não há mais qualquer ambição de transformação social objetiva, a resistência se faz “por rebeldia ou barricada”, e “a arte”, ou pelo menos a arte europeia, “é a [sua] rebeldia.” Com isso recorre-se outra vez à conhecida associação entre arte e transgressão, mas essa transgressão é menos, digamos, a de vanguardas modernas, que estariam mais próximas da violência poética programática, e mais aquela de Abraão, que se determinou a matar o único filho em nome de sua fé. Liddell apoia sua leitura do mito de Abraão na que faz Soren Kierkegaard em *Temor e tremor*. Abraão é “um transgressor da lei que ordena a vida socialmente”.<sup>59</sup> Ele sacrifica aquilo que mais ama sem qualquer outro motivo que sua fé individual. Seu ato é incompreensível, misterioso e inexplicável – ou para além disso foge à ideia, não pode ser dito por uma ideia. O INCOMPREENSÍVEL, então, aparece substantivado e em maiúsculas no ensaio, como o paradigma fundamental do sacrifício:

O sacrifício poético tem a ver, portanto, com uma ruptura da hipocrisia social, do pacto social, do que é geral. De repente, o particular triunfa sobre o geral, o INCOMPREENSÍVEL triunfa sobre o COMPREENSÍVEL.<sup>60</sup>

Ao mesmo tempo, o INCOMPREENSÍVEL parece uma tentativa de tradução secular do que Bataille chama de “sagrado”. Ambos – o “incompreensível” e o “sagrado” – respondem por sua própria natureza à necessidade que tinham as obras anteriores de fazer com que o público, o leitor, se visse como parte do acontecimento violento – e respondem melhor, porque a resposta se situa num plano além da política, e além da moral da sociedade, e portanto, como se disse, além da hipocrisia: se situa num plano exatamente ético. Faço alguma coisa contra as chacinas da cidade não porque é moralmente correto agir, e porque o Estado está em perigo e “as pessoas estão morrendo” – por essas razões ninguém se move. Faço alguma coisa diante dessa situação porque *não sei fazer mais nada*, escrevo dessa situação porque não sei não escrevê-lo, aqui – e aliás o faço não para melhorar “a segurança pública,” mas para continuarmos a estar vivos, isto é, para continuarmos a viver com quem morre. Para Bataille,

<sup>58</sup> ROSA, João Guimarães. “Entremeio – com o vaqueiro mariano”. 2020. p. 94.

<sup>59</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 100.

<sup>60</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 105.

como o sacrifício transgride a lei – essa lei do homem moral que é dono de uma lavanderia, a mesma lei que reproduz o racismo e o machismo dissimulando proteção –, ele “tem a ver com a obtenção da liberdade,” ele “redime com a sua violência poética individual a violência real coletiva, a violência do Estado.”<sup>61</sup>

A violência poética ganha sua forma mais acabada: torna-se “o caminho até uma ganância de emancipação espiritual”.<sup>62</sup> Nesse caminho, contudo, é preciso atravessar a pele. Não há sacrifício com integridade corporal. Ferindo o corpo, é possível ferir a vida de ideias, a “vida calculada”, aquela que justamente se destina a proteger a integridade do corpo – proteger-se do outro – enquanto o sacrifício é máxima vulnerabilidade corporal. Se a arte é rebeldia, a carne torna-se para Liddell a barricada: “A carne já é violência, por causa da reprodução, da morte e do sexo. E o sacrifício é oferenda e transgressão porque debilita a força que a lei aplica à reprodução, à morte e ao sexo.”<sup>63</sup> As palavras, enfim, precisam se tornar mais que o instrumento da ferida; precisam se tornar o instrumento da morte. Mas como produzir o sagrado, como produzir um acontecimento incompreensível se em cena não há morte real? Liddell responde citando a psicanalista francesa Maud Mannoni:

Mannoni diz: “Uma máscara de lobo não nos assusta do mesmo modo que o lobo, mas nos assusta da maneira que o faz a imagem do lobo que temos em nós.” A vida é o lobo; o sacrifício, a imagem do lobo que temos em nós; e ambos são realidade, e ambos produzem pavor. O importante no sacrifício poético não é então o sangue, ainda que às vezes derrame-se sangue por preferência artística, mas a angústia, “a imagem do lobo que temos em nós.”<sup>64</sup>

Dessa perspectiva, o fundamental em todo sacrifício, e portanto também no sacrifício cênico, é a angústia que ele produz. É a angústia que faz com que o público se torne partícipe do acontecimento violento, ou melhor, seja devolvido à violência de estar vivo. Por isso, morrer em cena é como escrever morta; a angústia é a mesma, é a imagem da morte propiciada pelas palavras. É preciso deixar a palavra matar, por amor, é preciso sentir o pavor da palavra, por amor. “O amor é esse preceito divino que dá lugar a toda violência extraordinária que nos

<sup>61</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 101.

<sup>62</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 103.

<sup>63</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 102.

<sup>64</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 106.

funda.”<sup>65</sup> Depois, vai aparecer um anjo impedindo o sacrifício, mas não importa. “A interpretação que Kierkegaard faz do mito de Abraão é a seguinte: que devemos estar dispostos a matar aquilo que mais amamos para que o recebamos de volta.”<sup>66</sup> O teatro não é o anjo só porque afinal ninguém morre na fogueira sobre o palco; o teatro é o risco de que o anjo não venha, porque transforma as palavras em fogueira, deixa que elas façam o que querem e o que devem fazer, e convive com essa angústia, e a oferece a nós, como a Abraão. E é a mesma coisa: fracassam em nós as palavras daqueles que amamos?

A angústia é o que está além da lei dos homens, e inclusive da lei de Deus, posto que o maior mandamento do Deus de Abraão é não matar. A angústia é a derrota da ideia, e é o que pode redimir a palavra. Ainda em “Llaga de nueve agujeros,” Liddell escreveu: “Não me sinto capaz de sair em defesa da palavra. Trabalho com a angústia que o seu fracasso me provoca, para mim só é válida essa angústia,” – que é a aflição, que é a dor, que é a fome – “e trabalho com a angústia por respeito aos mortos. É a única coisa que eu posso fazer pelos que foram exterminados.”<sup>67</sup> O corpo sofre não só o fracasso da palavra, mas também a angústia da morte ao desafiar o fracasso da palavra. Esse é o gesto fundamental que se sobrepõe à representação e que existe em igual medida nas montagens e nos textos.

## 8

### Tarefa do mistério

Os modos de produzir e manifestar a angústia, com as palavras ou em cena, são uma tarefa do mistério. Agora, depois de Kierkegaard e Abraão, e da miséria atualizando-se em todos os dias do milênio outrora auspicioso, Angélica Liddell não tem mais constrangimento, como tinha em *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, de recorrer ao mistério presente nos nossos nascimentos e nas nossas mortes e trabalhar com esse mistério em suas obras.

---

<sup>65</sup> LIDDELL, Angélica. *Trilogía del infinito*. 2019. p. 44.

<sup>66</sup> LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. 2014. p. 110.

<sup>67</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 17.

Logo ela própria assumirá a coincidência entre esse mistério e a transcendência do amor ou de Deus, como ocorre na *Trilogia del infinito*, mas certas obras anteriores também mostram que a metafísica não é exatamente necessária à ação do mistério. Seria possível compreender, por exemplo, que a angústia se manifesta – misteriosamente, enfim – da mesma forma que um estilo ou um charme, como os apresenta Gilles Deleuze. O estilo é “um agenciamento, um agenciamento de enunciação. Conseguir gaguejar em sua própria língua, isso é um estilo. É difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira.”<sup>68</sup> Se a angústia for tomada como a necessidade da “gagueira”, isto é, aquilo que nos faz não saber como agir e nem o que dizer diante da vida, então da mesma forma ficamos submetidos ao imponderável – ao mistério – das suas consequências. E a gagueira é uma imagem do pensamento, mas é também, concretamente, só um exemplo da manifestação da angústia ou do estilo, do seu “agenciamento”, na palavra do filósofo. Para enunciadores diferentes, o agenciamento da angústia pode provocar manifestações diferentes. No país do manifesto que diz que a alegria é a prova dos nove, a angústia pelos mortos talvez tenha mais chance de se manifestar em um samba, por exemplo, do que em revolta ou em penitência, como em algumas obras de Angélica Liddell. Ao mesmo tempo, se o estilo da artista é um conflito entre corpo e palavra, sobrevém também o charme, que é para o corpo o que o estilo é para a palavra:

O charme, fonte de vida, como o estilo, fonte de escrever. A vida não é sua história; aqueles que não têm charme não têm vida, são como mortos. Só que o charme não é de modo algum a pessoa. É o que faz apreender as pessoas como combinações e chances únicas de que determinada combinação tenha sido feita.<sup>69</sup>

A angústia produz, para a artista como para sua obra, uma chance única de combinação. Não se trata de dizer, é evidente, que Angélica Liddell abre mão de qualquer agenciamento sobre suas criações. Ao contrário, ela investe em estratégias – se for possível chamá-las assim – que propiciam o espaço da angústia e os desdobramentos estéticos da angústia, que podem enfim agenciar a artista. Dito de outra forma: a angústia a provoca a criar e é, também, o que suas criações desejam provocar. De todo modo, tem sempre a ver com a palavra.

---

<sup>68</sup> DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. 1998. p. 12.

<sup>69</sup> DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. Op. cit. p. 13.

Em 2016, é lançado o documentário *ANGÉLICA [una tragedia]*, dirigido por Manuel Valdés Fernandez. O filme procura compor uma crônica audiovisual de Liddell ao acompanhar os processos de ensaio de sua obra *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* [Todo céu sobre a terra (A síndrome de Wendy)], estreada em 2013 e publicada em 2014. Nesse texto, uma meditação sobre a perda da juventude cujo *leitmotiv* é a cena do filme de Elia Kazan *Splendour in the Grass* [Clamor do sexo, 1961] que cita o poema de William Wordsworth “Ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”,<sup>70</sup> Angélica Liddell aproxima a Terra do Nunca de J. M. Barrie a Utoya, a ilha norueguesa onde em 2011 um militante de extrema-direita fuzilou 69 jovens que acampavam em evento do Partido Trabalhista Norueguês. Ao mesmo tempo, aproxima o estado mental da síndrome de Wendy, transtorno em que se assume responsabilidade excessiva pelo bem-estar dos outros, a uma viagem que a artista fez para Xangai, pouco depois do massacre. Algumas cenas do documentário mostram Liddell ensaiando individualmente com um ou outro ator, passando com eles o texto que ela escreveu. Em certo momento, quando um dos atores começava a repetir uma mesma dramaticidade para o texto, uma mesma representação para as palavras que tentava decorar, a diretora diz:

Repara, por exemplo, todas essas coisas que você faz. [...] Isso não faz falta. Esse gestos e... nada disso. [...] Concentra, vai. [...] Eu não tento explicar tudo. E tem muitas coisas que acontecem num ensaio, que acontecem num palco, que não tem explicação e nem... e por mais que você me pergunte “por que disso?” ou “como é isso?”... não vou poder te dizer, porque é um mistério. É um mistério que além do quê acontece uma vez só, a cada dia. Então tem coisas que não... que são inexplicáveis. São inexplicáveis. Então não tenta compreender tudo, tudo, tudo, porque não... às vezes é impossível. E mais ainda do jeito que eu trabalho, que não... que, bom, que eu trabalho com a minha vida, que não... eu não tenho personagem. Por exemplo. Eu trabalho com a minha vida real. De modo que... Não peço pros outros trabalharem com isso, mas... mas pelo menos admitir que nem tudo tem uma explicação, sabe? que não... que acontecem coisas e... não importa. E se você tem que fazer assim com os braços ou talvez alguma coisa esquisita... pra mim são coisas que pertencem ao mundo do mistério, do inexplicável. Coisas... que eu não posso te explicar porque eu quero, nem porque eu quero ver isso, mas eu preciso que apareça, tá bem? Se eu preciso é talvez

<sup>70</sup> O trecho citado no filme de Kazan é “What though the radiance which was once so bright/ Be now forever taken from my sight,/ Though nothing can bring back the hour/ Of splendour in the grass, of glory in the flower;/ We will grieve not, rather find/ Strength in what remains behind;”.

porque... eu não sei. Mas talvez eu não possa te explicar, não possa dizer “quero isso porque...”<sup>71</sup>

Durante os ensaios, para além de um desenho de cena quase coreografado para posicionar os elementos do sacrifício diante do público, era necessário que os gestos dos atores, e de Liddell em primeiro lugar, seguissem o movimento que lhes impusessem as palavras que eles deviam dizer – misteriosamente. Seria possível dizer isso, do mesmo modo, para o texto escrito: que para além de uma estruturação que dá as bases para as palavras serem ditas, o discurso segue um fluxo próprio, angustiado, que condiciona, por exemplo, o número de acentos em cada verso e o tamanho dos versos. Trata-se, enfim e mais uma vez, de ser interpretado pelas palavras. Talvez até se deformar de um jeito esquisito. Essa mesma provocação a tomou Beatriz Sayad, diretora e tradutora responsável pela tradução publicada de *Cachorro morto em lavanderia: os fortes*, ao dirigir uma leitura encenada do texto à ocasião do lançamento livro, dentro da programação do 16º Cena Contemporânea de Brasília, em 2015, e portanto antes de vir à luz o documentário. Em entrevista para esta pesquisa, Sayad afirmou que “a diretriz mais importante foi justamente a de não dar sentido às frases; um approach inicial de simplesmente ser dito por aquelas palavras, sem necessariamente tentar encontrar uma lógica ou uma naturalidade ou uma sintaxe que ajudasse na compreensão.” Mais uma vez, aparece a oposição entre ação e compreensão. Para melhor apresentar o modo pelo qual essa oposição aparece no texto escrito de Angélica Liddell, e ao mesmo tempo dar um nome próprio ao “sagrado” e ao “incompreensível” no âmbito da palavra, pode ser útil recorrer a outro pensamento de Georges Bataille, ainda ele que não seja, como o “sagrado”, assumido diretamente por Liddell. Trata-se, como já se disse na Apresentação deste trabalho, da noção de “informe”.

Em 1929, muitos anos antes da publicação de *O erotismo*, Bataille editava e escrevia a revista *Documents*, que tinha entre as suas preocupações centrais a construção de um pensamento etnográfico e artístico sobre objetos e práticas ditos primitivos pela civilização que em tese os havia superado. Entre essas práticas, o sacrifício, como seria de se esperar. A revista tinha uma seção de verbetes, o

---

<sup>71</sup> ANGÉLICA [una tragedia]. 2016. min. 24:00

“Dicionário crítico”, onde a cada número se examinavam algumas palavras. O verbete da palavra *informe* chama atenção pela sua proximidade com o incompreensível para Liddell. Ele está dividido em duas afirmações complementares: primeiro diz que os dicionários não deveriam dar os sentidos das palavras, mas as suas “tarefas”, isto é, o que as palavras fazem e ao que elas servem; depois toma como caso especial o adjetivo “informe”, a palavra mais literalmente responsável pelo reposicionamento diante das palavras em geral, porque é aquela que, quando é dita, tira os sentidos das coisas a que se refere, porque é “um termo que serve para desclassificar”, tirar da categoria, tirar da forma. O que ele acompanha, perdendo a forma, torna-se sem sentido. Depois disso, como já dissera o início do verbete, resta às palavras que perderam o sentido apenas a sua ação, o que elas provocam.<sup>72</sup> Acredito ser este o tipo de leitura que os textos de Angélica Liddell propiciam: são textos informes, palavras que provocam tarefas e repetidamente desclassificam o corpo que as enuncia. Por outro lado, também dificultam ou impedem o discernimento dos corpos e dos espaços no texto. Os corpos que são as palavras acabam mutilados e violados. Em suma, o gesto de recepção da experiência incompreensível é também o gesto de leitura da palavra informe.

É curioso, ainda, que o adjetivo “informe” seja, no texto de Bataille (e mesmo se nele o adjetivo se substantiviza às vezes), quase o oposto do substantivo “informe”, que é talvez responsável por aquela *violência informativa* que, justamente, Angélica Liddell quis confrontar, por meio da violência poética, com seu texto informe. Ademais, as imagens que o escritor francês usa para descrever a ação da palavra informe são muito próximas das que Liddell assume para a dor infligida pelas palavras em sua obra, como por exemplo as imagens apresentadas na terceira seção deste capítulo. Se em “Llaga de nueve agujeros” ela escreve que tem “ganas de arrancar a língua e cuspi-la na cara dos livros, cuspi-la na cara dos escritores, cuspi-la sobre [sua] própria imagem refletida no espelho, sobre essa aspiração artística de manipular os sentimentos humanos”,<sup>73</sup> Bataille diz que

---

<sup>72</sup> BATAILLE, Georges. *Documents*. 2018. p. 147.

<sup>73</sup> LIDDELL, Angélica. *Op. cit.* p. 17.

afirmar que algo “não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que [isso] é algo como uma aranha ou um escarro.”<sup>74</sup>

## 9

### Perímetro ritual

Até esse momento – digamos 2013, o ano de estreia de *Todo el cielo sobre la tierra* – um dos elementos mais reconhecíveis do estilo de Angélica Liddell nos teatros do mundo eram os longos, violentos, verborrágicos, extenuantes, angustiantes solilóquios em torno dos quais se estruturava a maior parte de suas obras. Ainda em “Llaga de nueve agujeros”, a artista, ao discutir os termos de representação das aflições das palavras, lança uma hipótese inspirada pela performer sérvia Marina Abramović: um dos modos de resistir ao fracasso das palavras “poderia se traduzir em um monólogo sem fim, no completo oposto ao silêncio. Abramović passou horas gritando até ficar muda. Eu gostaria, em termos de representação, de executar esse caminho até a mudez.”<sup>75</sup> Assim, pode-se entender os solilóquios de Liddell também como uma maneira de pôr em conflito o corpo – o seu, em primeiro lugar – e a palavra. Seja lá qual tenha sido o nível de agenciamento de Liddell para a realização dessa proposta, o fato é que mais de dez anos depois, após *Todo el cielo sobre la tierra* – peça que também se encerra com um longo solilóquio de mais de trinta minutos em que a artista, com a voz de Wendy, confronta diretamente o público –, ela declara: “É como se eu tivesse chegado ao limite de algo, ao limite do confessional: preciso ir até o polo oposto e, talvez, chegar ao silêncio.”<sup>76</sup>

A palavra, no entanto, continua a ser confronto central desse movimento. O silêncio torna-se a meta ao mesmo tempo em que o acontecimento incompreensível procura transfigurar-se, como sugeria Bataille, em uma experiência propriamente sagrada. A mudez vai se tornando a mudez angustiada dos homens diante dos deuses. As palavras provocam uma performance cada vez

<sup>74</sup> BATAILLE, Georges. Op. cit. p. 147.

<sup>75</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. pp. 30-1.

<sup>76</sup> LIDDELL, Angélica. *Ciclo de las resurrecciones*. 2015. (Orelha)

mais ritual e é esse o âmbito em que se encontram na *Trilogía del infinito*, mas também no conjunto de obras que vêm logo antes, entre 2014 e 2015, que é o *Ciclo de las resurrecciones* [Ciclo das ressurreições]. O conjunto é composto de *Tandy* (2014), *You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia)* (2014) e *Primera carta de san Pablo a los corintios* (2015) – obras que foram encenadas e são descritas como poemas pela autora –, além do diário “La novia del sepulturero” e de um grupo de doze salmos, “Cantos de amor en la Emilia-Romagna”. Uma entrevista que Liddell concedeu na altura da publicação do *Ciclo de las resurrecciones* em livro, em junho de 2015 – três meses antes da estreia de *Esta breve tragedia de la carne* – expressa como se atualizou o conflito da palavra. A entrevistadora pergunta se aquelas peças publicadas foram feitas para serem representadas como estão escritas. Angélica Liddell responde:

A palavra no *Ciclo das ressurreições* não nasce para ser representada mas para ser transformada, [as peças] não nascem como textos teatrais mas como elementos que fazem parte de uma composição poética, nascem como poesia e não como teatro, e então se organizam graças ao teatro, que lhes confere uma dramaturgia no seio de um caos que eu devo resolver. Os textos fazem parte do caos e durante os ensaios eu organizo o caos.<sup>77</sup>

O conflito entre corpo e palavra, aqui, é reapresentado como o confronto com o caos de palavras. A artista, depois de destruir todas as representações de si mesma, já se afastou das premências do debate social e agora precisa é fazer um corpo para confrontar o caos, a falta de sentido que esse mesmo corpo provoca, porque ambos, corpo e caos, são feitos de palavras. Também por isso, a qualidade informe de seus textos se acentua e é mais difícil apresentar as obras do período do ponto de vista da sua dramaturgia, como por exemplo se fez com *Perro muerto en tintonería: los fuertes* neste capítulo. Angélica Liddell passa, aos poucos, a afirmar a precedência do mito sobre a política, mas essa precedência não se traduz em uma estrutura mítica – no sentido dos manuais de roteiro – para as suas obras, antes em um panorama de elementos éticos para a produção de angústia que provêm do mito. A violência e o sacrifício poéticos, como já se disse, permanecem gestos centrais. Seus temas é que agora recorrem, mais além do Abraão de Kierkegaard, à matriz mitológica judaico-cristã e greco-latina. Na

<sup>77</sup> ALVARADO, Esther. ‘Siempre he deseado o necesitado creer en Dios’. 2015.

mesma entrevista de 2015, ao falar sobre suas influências, ela também ressalta seu amor pela literatura norte-americana – *Tandy*, a propósito, vem de um conto do livro *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson – e conclui, a esse respeito:

...penso que o que realmente atravessa todo o meu trabalho é a antiguidade, a tragédia, os textos bíblicos, a épica, os místicos, toda essa literatura onde Deus ainda não havia sido morto. Onde não haviam extirpado do homem a relação e o conflito com o seu espírito, que não é outra coisa que a fé.<sup>78</sup>

É esse o horizonte com o qual convive Emily Dickinson na obra de Angélica Liddell. Já em 2016, em outra entrevista, durante a estreia de *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la Belleza)* no Festival de Avignon, a artista oferece uma rara explicação para os desdobramentos do sacrifício poético em direção ao sagrado e ao rito na sua obra atual:

Eu não sou uma pessoa social quando estou em cima de um palco; sou uma pessoa primitiva. E o que eu faço é estabelecer um perímetro ritual, porque sem perímetro ritual nós não poderíamos falar da barbárie. E essa diferença está muito clara, e essa diferença é justamente a que nós estabelecemos na obra: “aproximação à lei e ao problema da Beleza”. Eu decidi resolver o problema da beleza aproximando a alma humana da violência, para que a alma humana reconheça a si mesma. A lei é o Estado. Então essas duas coisas precisam ser bem separadas. E elas nunca se confundem. Que as tendências homicidas fazem parte de mim? Sem dúvida. Mas eu as libero dentro de um perímetro ritual e sagrado, que é o palco. Essa é a diferença entre Sagawa e eu. Porque, justamente, no perímetro ritual, a ética e a estética estão unidas. [...] Isso que a lei do Estado censura, e nós precisamos recuperar por meio da poesia.<sup>79</sup>

Sagawa é Issei Sagawa, o japonês que, em 1981, enquanto cursava uma pós-graduação em literatura na Sorbonne, assassinou, estuprou, esquartejou, cozinhou e comeu uma colega holandesa pela qual estava apaixonado, Renée Hartevelt. Esse é o acontecimento inicial com o qual se debate *¿Qué haré yo con esta espada?*. No começo da obra, recorrendo ao sistema de justiça das Erínias, divindades gregas que perseguiram os assassinos até a morte ou até que alguém os purificasse, Angélica Liddell se propõe a expiar o crime de Sagawa. Na mesma semana, em Avignon, respondendo a outra entrevista, a artista anuncia esquematicamente o que é a *Trilogía del infinito*:

<sup>78</sup> ALVARADO, Esther. Op. cit.

<sup>79</sup> “¿QUÉ haré yo con esta espada?”, dialogue artistes-spectateurs. 2016. min. 59:00.

Cada uma das partes funciona se rebelando contra a anterior. [...] De tal forma que essa parte [*¿Qué haré yo con esta espada?*] tinha que responder a essa Carta de São Paulo aos romanos que diz “o que eu quero, não o faço, mas o que odeio, faço-o”<sup>80</sup> e isso também é uma coisa que acontece com assassinos. E de tal maneira que converto a língua em espada. A primeira parte é interpretada por mutilados e atores com síndrome de Down. Na segunda parte, eu reconheço a minha origem, que é a vulva de uma retardada mental. E finalmente a terceira parte espero fazer sem pronunciar uma só palavra. Não me importa que me digam que perdi a força, que já não digo nada interessante, mas é que eu não quero dizer nada interessante.<sup>81</sup>

A partir do *Ciclo de las resurrecciones*, já atacada e destruída toda a representação de si própria nas obras dos anos anteriores, Angélica Liddell quer desaparecer do texto. Entre a pluma e a espada, a sua palavra quer se transformar em espada e, assim, cada vez se afastar mais da ideia e se aproximar mais da morte e da mudez da morte. A artista faz desaparecer dos textos os seus solilóquios violentos, sem deixar vestígio da sua “pessoa social”, para revelar com palavras que lhe calam, e por meio de uma angústia primitiva, a violência que nos deforma até o que somos.

## 10

### Argumento da *Trilogía del infinito* do fim ao início

As últimas palavras de *Génesis 6, 6-7*, terceira parte da *Trilogía del infinito*, são essas:

Os cataclismas do último dia serão só meus.  
Desaparecerei e não se poderá rastrear meu número de anos,  
destinada a viajar no espaço cósmico,  
só e para sempre,  
porque eu e o planeta seremos a mesma coisa.

Não se pode morrer mais sozinha que contemplando a tua descendência.<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Romanos 7, 15.

<sup>81</sup> ANGÉLICA Liddell pour “¿Qué haré yo con esta espada?”. 2016. min. 15:00.

<sup>82</sup> LIDDELL, Angélica. *Trilogía del infinito*. 2019. p. 414

O fim da obra, que é o fim da trilogia, realiza o desaparecimento do corpo que enunciava as suas palavras. Ou melhor, do corpo humano, da figura humana, de Angélica Liddell, que ao enfim se tornar completamente feito de palavras, é devolvido ao infinito: a visão do corpo celeste no espaço cósmico. O trecho do *Livro do Gênesis* que dá título à obra é uma passagem da Bíblia que introduz o mito do dilúvio. É quando Deus, ao contemplar os erros dos homens, arrepende-se de tê-los criado e decide “apagar da superfície do solo” homens e animais igualmente.<sup>83</sup> Diante desse mandato, que Angélica Liddell compartilha, sua obra parece se constituir como um único e longo rito funerário, uma propiciação da morte da artista ela própria. “O mais importante”, Liddell escreve em um texto de apresentação à sua encenação, “é a revelação que une a descendência à palavra, ou seja, o mistério da criação na analogia entre o verbo e a fecundação.” Disso, ela conclui que a “eliminação da palavra elimina diretamente o próprio fato da criação”.<sup>84</sup> Sua obra constrói uma maneira a pôr suas ações no nível das palavras e, eliminando as palavras, eliminar-se a si própria. Com este panorama mítico e como a palavra é o modo da criação, resta a ela lutar contra Deus. Para lutar contra Deus é preciso tornar-se, como ele, incompreensível. *Gênesis 6, 6-7* o faz recorrendo ao sem sentido daquelas violências vitais que já desde algum tempo orientavam a obra de Angélica Liddell. No mesmo texto de apresentação, ela explica:

Quanta antiguidade existe em cada um dos nossos nascimentos e em cada uma das nossas mortes, quanto infinito, quanta eternidade? Esta obra não é uma resposta a essas questões, mas uma constelação de símbolos que essas perguntas desencadeiam no nosso inconsciente, pois o compreensível não é a medida de todas as coisas.<sup>85</sup>

Na obra anterior, *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la Belleza)*, já estava em curso uma luta com Deus, que durante a obra oscila entre a figura de um amante e a de um inimigo – mas não por ódio, por amor. O argumento desta obra pode ser resumido como se segue. O problema da Beleza, que ao fim e ao cabo é o seu caráter destrutivo, é apresentado com o caso

---

<sup>83</sup> Gênesis 6.

<sup>84</sup> ANGÉLICA Liddell / Atra Bilis – Gênesis 6, 6-7 (Trilogía del infinito). 2018. (Teatros del Canal, programa do espetáculo)

<sup>85</sup> Idem.

de canibalismo de Issei Sagawa. Alguns outros feminicidas também são apontados. Depois disso, é descrita com minúcia uma porção de procedimentos de mortes cotidianas que a sociedade de uma forma geral ignora. Primeiro a descrição de como se matam os animais que nós comemos. Depois a descrição das autópsias em seres humanos. Pondo o feminicídio de Sagawa em perspectiva, o problema maior deixa de ser a violência, mas a falta um rito que assuma a violência a que estamos submetidos apenas porque vivemos. Realizar o rito é a atitude ética e ela pertence mais a Issei Sagawa do que a advogados e psicólogos. Em uma carta que destina ao japonês a certa altura de sua obra, Liddell afirma: “Toda civilização, por mais resistente que seja diante da barbárie, assentada no racionalismo, precisa de um canto que devolva a intimidade com o instinto, com o incompreensível, com os nervos, que nos devolva o espanto da existência pura, e a revelação através do espanto, e o amor pelo espanto.”<sup>86</sup> Então vêm as Erínias e Angélica Liddell propõe uma expiação do crime de Sagawa, que naturalmente, por essa lógica, deverá se dar pela sua interpretação em cena. Em contrapartida, contudo, ela pede que Sagawa interprete o seu próprio crime, que a artista por acidente provocou. Ela vai explicar. Na noite do dia 13 de novembro de 2015, ela própria realizou, no Théâtre de l’Odéon em Paris, um rito de conjuro da violência – um rito que transformava a palavra em espada. Essa peça foi *Primera carta de san Pablo a los corintios*. O resultado foi que naquela noite mais de uma centena de pessoas morreu em atentados terroristas na capital da França. Os atentados de 2015 em Paris, conquanto trágicos, são uma resposta ao problema da beleza, porque é possível matar através da palavra – isto é, porque atestaram a competência do rito para provocar ações com as palavras. Depois que Liddell manifesta esse poder, vive-o como uma condenação. Diante dessa condenação, por sua vez, que não pode ser expiada por Sagawa, hoje um senhor de mais de setenta anos de idade que mora no Japão, resta apenas projetar a redenção a um interlocutor imaginário, ou melhor, a uma ausência. As palavras que Liddell dirige a essa ausência, quase sempre referida como “tu”, correm em um texto paralelo ao texto principal. “Tu” transfigura-se ao longo da peça, chega a assumir a imagem de Jesus Cristo e, talvez, ao fim, do próprio infinito. Ela é evocada desde o início, sua importância vai crescendo, mas nunca chega a se realizar completamente, isto

---

<sup>86</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 43

é, como uma presença, embora, como diz o poema de Fernando Pessoa que dá título à obra, talvez seja o agente de tudo aquilo que ocorre:

## II. Os castelos – poema terceiro

### *O conde D. Henrique*

Todo começo é involuntário.  
Deus é o agente.  
O herói a si assiste, vário  
E inconsciente.

À espada em tuas mãos achada  
Teu olhar desce.  
“Que farei eu com esta espada?”

Ergueste-a, e fez-se.<sup>87</sup>

A parte mais misteriosa da *Trilogía del infinito* é no entanto a primeira, *Esta breve tragedia de la carne (Emily)*. O texto é, como se disse, criado de imagens dos poemas e cartas de Emily Dickinson, e é biográfico apenas na medida em que esses poemas e cartas o são, mas não chega a conformar nenhuma pessoa humana. O original, publicado na Espanha em edição revisada e corrigida em 2019, começa com duas citações de Emily Dickinson: primeiro o poema “My Life had stood – a Loaded Gun –” (J754, Fr764, CM Fs34 Fl4) e depois um trecho curto de uma das “Master’s Letters”, ambos em tradução para o espanhol. Em seguida, antes da repetição do título da obra, vem um texto de uma página e meia, esse que poderia ser lido como uma apresentação de *Esta breve tragedia de la carne*, mas que serviria igualmente para apresentar Emily Dickinson – ou ainda para apresentar o resultado do encontro entre as obras de Liddell e Dickinson:

Resta, enfim, o caos das visões, tudo aquilo que ocorre após a leitura arrebatada de sua poesia, a sombra incandescente que nos deixa a sós e aflitos quando em nosso interior se ouve o trovão do infinito.<sup>88</sup>

Após a repetição do título, vêm sete seções breves numeradas, sete fragmentos, talvez sucedendo-se como visões. Uma das maneiras de encontrar um argumento para a obra pode ser recorrer a uma dessas visões – e talvez a mais

---

<sup>87</sup> PESSOA, Fernando. *Mensagem*. 1998. p. 25.

<sup>88</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 20.

proeminente, se poderia argumentar – que é a que traz o título, outra citação a Dickinson. Ou seja, tomar o título como imagem unificadora do caos. “Esta breve tragédia de la carne” é uma tradução do sétimo verso do poema de Emily Dickinson “Of all the Souls that stand create –” (J664, Fr279). Uma tradução do poema para o português seria essa:

De todas as Almas que há –  
Eu elegi tão só – Uma  
Quando a Ideia ao Sopro – deixar  
E findos – subterfúgios –  
Quando o que é – e o que já foi –  
Virem-se – íntimos – um só –  
E a breve Tragédia da Carne – [E o breve Teatro na Carne]  
Revirada – como um pó  
Quando Efigies desvelarem-se –  
E as Brumas – vidro lavrado,  
Ver o Átomo – prefiro –  
A todos os róis do Barro!<sup>89</sup>

Examinando o poema inteiro, percebe-se em primeiro lugar que, como costuma ocorrer nos manuscritos da poeta norte-americana, há uma alternativa a um dos versos, que é justamente aquele que dá título à obra de Liddell. No lugar de “E a breve Tragédia da Carne” (“And this brief Tragedy of Flesh”), a alternativa “E o breve Teatro na Carne” (“And this brief Drama in the Flesh”). O poema em inglês é escrito em *common meter*, uma forma poética que alterna versos de quatro e três pés (que são conjuntos de sílabas; nesse caso, os pés têm duas sílabas com, em regra, uma sílaba átona e outra tônica) agrupando-se em quadras. O *common meter* é a forma mais comum de metro de balada, que por sua vez é forma poética mais popular da língua inglesa. Para traduzi-lo ao português, portanto, seria adequado utilizar uma forma igualmente popular no Brasil – como a redondilha maior, um verso de sete sílabas poéticas.<sup>90</sup> É com esse critério que foi realizada a tradução acima. Ocorre que, curiosamente, essa escolha torna-se também uma dimensão do conflito entre corpo e palavra, ou entre o corpo da

<sup>89</sup> “Of all the Souls that stand create –/ I have elected – One –/ When Sense from Spirit – files away –/ And Subterfuge – is done –/ When that which is – and that which was –/ Apart – intrinsic – stand –/ And this brief Tragedy of Flesh –<sup>[Drama in the flesh]</sup> / Is shifted – like a Sand –/ When Figures show their royal Front –/ And Mists – are carved away, –/ Behold the Atom – I preferred –/ To all the lists of Clay!” (Emily Dickinson Archive) Tradução minha, a partir de Adalberto Müller.

<sup>90</sup> Retoma-se aqui a noção de “correspondência funcional” para tradução poética, como foi apresentada por Paulo Henriques Britto, inclusive a partir do caso metro de balada vs. redondilha maior (2006, 2008).

palavra, sua materialidade, e o seu significado – ou entre “sopro” e “ideia”, já nos termos do poema. É porque em inglês tanto a opção principal para o sétimo verso quanto a alternativa têm o mesmo tamanho, o mesmo número de pés, que são quatro,<sup>91</sup> ao passo que as traduções em português, se quiserem manter-se próximas ao significado dos versos correspondentes, divergem no número de sílabas. É apenas a alternativa, “E o breve Teatro na Carne”, que se encaixa na forma da redondilha – e mesmo assim, obrigando a trocar o pronome demonstrativo “este” pelo artigo “o”, e fazendo do hiato de “Teatro” um ditongo. “E a breve tragédia da carne”, ao contrário, tem oito sílabas poéticas; “E esta breve tragédia da carne” tem nove.<sup>92</sup>

De todo modo, mais importante do que o respeito ao contrato métrico do poema é a mudança de preposição que o verso alternativo de Dickinson traz consigo: “da” [“of”] torna-se “na” [“in the”]. O teatro ou a tragédia deixa de ser alguma coisa pela qual o corpo passa sabe-se lá onde – em um espaço indefinido ou infinito – e passa a acontecer no próprio corpo – que fosse o corpo de Emily Dickinson, que será o corpo de Angélica Liddell ou daqueles que se dispuserem às palavras do teatro. Assim, mais uma vez, o corpo é dado a sofrer as palavras. É no contato entre corpo e palavra que se pode ler este poema, portanto. O “Átomo” que o poema deseja e evoca – que profetiza, de alguma forma – e que o encerra seria o instante em que a primeira pessoa do poema se vê a si própria como palavra, corpo de ações revelado, quando já estivesse livre dos subterfúgios das ideias, por sobre todos os corpos sem vida, “Barro”, e espelhando-se infinitamente nas partículas da bruma que a envolve e é ela mesma e dá seu contorno provisório e gasoso. Quando já não houvesse diferença entre o que é e o que foi, e já não houvesse história e biografia, restaria apenas o infinitivo da ação suspensa – a palavra no ar. O caos das visões de Emily Dickinson se organizaria – iria se organizando durante o breve Teatro na Carne – em torno da palavra que ainda não teria vindo levitar o corpo de vez. Restaria a ele revirar-se, “como um pó” e apaixonado, no teatro.

Por outro lado, *Esta breve tragedia de la carne*, assim intitulada afinal, não parece demonstrar qualquer preocupação com a métrica deste poema. A

<sup>91</sup> And this | brief Tra | ged y | of Flesh // And this | brief Dra | ma in | the Flesh

<sup>92</sup> E o | bre | ve | Tea | tro | na | Car [ne] // E a | bre | ve | Tra | gé | dia | da | Car [ne] // E es | ta | bre | ve | Tra | ge | dia | da | Car [ne]

impressão, aliás, é confirmada pelas outras traduções presentes no original, por exemplo a da epígrafe “My Life had stood – a Loaded Gun –”, que em inglês é igualmente constituída em *common meter*, e que em espanhol, “Mi vida ha sido – un Fusil Cargado –”, não tem qualquer padrão de metro ou ritmo. Seria possível dizer, então, que o modo de composição da obra não é aquele que busca a forma que melhor representa a função do verso, mas aquele que busca as imagens do poema – as visões de Emily Dickinson – que transformam seu corpo. Seria outra maneira de compreender a violência poética: representar a violência das visões, violando a convenção formal dos poemas que as apresentam.

## 11

### Ver como foi visto

**(7 a 9 de setembro de 2015 na Salle du Lignon, Cantão de Genebra, Suíça)**

*De 7 a 9 de setembro de 2015, Angélica Liddell se apresentou com sua companhia na comuna genebrina de Vernier, na Suíça. As apresentações ocorreram na Salle do Lignon e faziam parte do festival La Bâtie. Duravam 45 minutos.*

Começa. Escuro. O som de um instrumento de sopro que não identifico. O público ainda conversa. É um palco italiano. Surge no fundo a silhueta da metade superior de um semicírculo; um hemisfério norte dentro do escuro. O som é como um toque de clarim, só que é mais grave. Um toque de guerra? O som para. Silêncio. Uns pigarros. Uma tosse. Uma legenda branca surge no hemisfério.

CETTE BRÈVE TRAGÉDIE DE LA CHAIR

Logo depois:

*Elephas indus culices non timet.*

Assim como está escrito. Mais alguns segundos, desaparece. O som de um heavy metal. Não consigo entender os gritos do vocalista. No meio do escuro, alguma coisa começa a aparecer. Talvez os contornos de um homem. A canção dura. Fico com a impressão de que as caixas de som estouram um pouco. Depois ela para. Depois silêncio de novo. Um risinho sufocado no público. Um sussurro em francês. Agora sim, alguma luz provoca uma ligeira penumbra e vejo nos contornos, à esquerda, uma figura humana em cena.

Está vestida com uma larga túnica branca e um capuz vermelho com orifícios apenas para os olhos. Considero ser Angélica, mas é uma figura alta. Tem um arco e uma flecha nas mãos e já faz o movimento para atirar. Ao lado da figura, há uma cadeira onde se apoia alguma coisa, parece. A figura mira para o alto, talvez a 60°, e dispara. A flecha, sumindo, produz um barulho que é como se se cravasse em uma placa de metal. O resto ainda é silêncio. Ato contínuo, a figura encapuzada retira outra flecha de um alforje que agora vejo pendurado sob uma das camadas de sua túnica, ao lado da cintura. Prepara a mira como antes e dispara para o alto. O mesmo barulho. Enquanto realiza esse movimento, a figura está de perfil para o público, com o rosto apontado para a direita. É uma imagem. Não atira para o público nem para o fundo, apenas para cima. A figura pega uma terceira flecha, repete o movimento, e dispara. Seus gestos, se não são exatamente precisos, são firmes. Uma quarta flecha, um quarto tiro. Mais ou menos na mesma velocidade. O mesmo barulho. Ela repete mais duas vezes o mesmo movimento. A figura parece grávida ou gorda, mas pode ser só o volume da túnica. Enfim, retira uma sétima e última flecha do alforje, que se esvazia, prepara o disparo e solta o arco. Deixa cair os braços, olha alguns segundos onde a flecha terá atingido e então, virando-se para o público, abaixa a cabeça. Depois, com a mão direita, ergue o arco de lado, na vertical, e com a mão esquerda faz o sinal do número quatro, a palma para o público. Não sei se é uma forma de o arqueiro acusar quantas flechas atingiram o alvo. É uma imagem. Não é possível ver o alvo.

Enquanto isso, outra figura entra em cena com passos pesados, à direita, e cai deitada. O arqueiro, então, abaixa os braços mais um vez e vai em sua direção, fazendo a túnica varrer o corpo da figura deitada. Depois sai de cena. No semicírculo negro, ao fundo, surge:

## ROMÉO ET ANGÉLICA

Some e em seguida surge ali o que entendo ser o texto de um diálogo. Vai aparecendo por partes:

ROMÉO.— Tu as compris ce que je t'ai dit le dernier jour... ? Tu ferais l'expérience avec moi... ? Les saletés dont je t'ai parlé... Tu as de la haine à me donner ?

ANGÉLICA.— Un jour, j'aurai beaucoup de haine à te donner.

ROMÉO.— Je t'attendrai... Ne baisse pas ta putain de tête. Regarde-moi.

ANGÉLICA.— Pourquoi me traites-tu comme ça maintenant? C'est pourtant toi qui aimes qu'on t'humilie.

ROMÉO.— C'est une façon de parler. Le jour où tu l'auras mérité, je baiserais mon propre cul pour toi... Tu voudrais... ?

ANGÉLICA.— Oui.

ROMÉO.— Ce que je t'ai dit t'a dégoûtée ?

ANGÉLICA.— Ça ne m'a pas dégoûtée. Pas excitée non plus. Je te l'ai déjà dit : seule la beauté m'excite.

ROMÉO.— Tu le feras, oui ou non?

ANGÉLICA.— Ça dépend de la haine que j'aurai en moi. Ça dépend de l'envie que j'aurai de mourir.

O diálogo continua, mas nesse momento a figura que até agora havia permanecido deitada levanta o tronco com as mãos e olha em direção à legenda, de costas para o público. Acompanha o diálogo, imóvel durante algum tempo, e depois se levanta devagar. É Angélica Liddell. Veste uma bata azul clara até os pés. Está descalça. As legendas já se apagaram do semicírculo acima. Continuamos todos em silêncio, enquanto ela começa a andar devagar até a cadeira, à esquerda, aparentemente desabotoando a bata. A luz agora aumenta um pouco e vejo que perto da cadeira, à frente e à direita, bem no centro do palco, há o que parece ser um rastro de pólvora no chão. Tem o formato de um retângulo que estivesse paralelo ao público. Também vejo que a cadeira é dourada e que sobre o encosto há um pano branco dobrado, e que sobre o assento está um consolo dourado, afixado na vertical. Angélica para à esquerda da cadeira, levantando a bata devagar. Sob a bata, há uma camisola fina, rosa bebê. Angélica dobra a bata e a deposita debaixo da cadeira. Depois ergue a camisola e prende a barra da roupa na altura do sutiã. Está nua da cintura para baixo e vai se sentar sobre o consolo. Sua pele é branca, o púbis é completamente depilado. A cadeira está virada para o público. Angélica encaixa o pênis dourado na própria vagina e vai sentando devagar sobre a cadeira. Agora percebo que sua mão e seu antebraço direito, que seguram a camisola junto ao peito, são pretos. O braço esquerdo, que se apoia na parte de trás da cadeira, reparo, também é preto. Estamos todos em silêncio. Há uma atenção para que a penetração seja vista diretamente. Suas pernas estão abertas nas diagonais da cadeira. Seu rosto está abaixado, concentrado no movimento. Ela continua a descer.

Quando as nádegas encontram o assento, começamos a ouvir “Jesus, alegria dos homens”, a peça famosa de Bach. Alguns no público riem covardemente, abafando o próprio escárnio. Angélica, então, ergue a cabeça para o público, mas seus olhos estão fechados. Suas pálpebras são da mesma cor dos braços e das mãos. Mostra um semblante compenetrado, como se rezasse ou tentasse falar com Deus. Alisa das coxas, apoia as mãos sobre os joelhos. Permenece sentada sobre o consolo, de pernas abertas. Há um foco de luz fechado sobre ela. É uma imagem. Pousa a mão direita sobre a vagina e começa a se levantar muito lentamente. Vejo que suas unhas são vermelhas. A música segue tocando. É linda, mesmo se ouço pela milésima vez. No meio da subida, como se sem querer, Angélica começa a cuspir sangue. O sangue escorre pelo seu peito,

onde a barra da camisola ainda está presa ao sutiã. Ela para no meio do movimento. Suas nádegas já não tocam o assento, mas o pênis dourado continua dentro da vagina. Angélica leva a mão à boca e olha para o sangue em sua mão, sem entender o que está acontecendo. O sangue é da mesma cor das unhas. Ela passa o sangue sobre o púbis e a virilha. Agora leva as duas mãos à boca, toma o sangue e esfrega no púbis. Põe um dedo na garganta, recolhe mais sangue, passa no púbis. Depois abaixa a cabeça, se concentra e rapidamente se levanta da cadeira, embora seus movimentos sejam vagarosos, como alguém que acabou de acordar ou de ejacular. Já de pé, com a camisola abaixada, apanha o pano branco no encosto, desdobrando-o. Cobre o consolo com o pano, ao mesmo tempo que o destaca da cadeira. Depois o envolve completamente no pano. Bach continua a tocar. O foco de luz permanece sobre a cadeira, mas a penumbra do resto do espaço adquire um tom azul. O hemisfério está azul e agora me lembra um pouco uma abóboda celeste. O piso do palco é também azul, posso ver então, estampado com o que parecem ser estrelas amarelas, centenas. A música chega ao fim e, nesse momento, outra figura surge à direita. É mais baixa que Angélica, e está vestida com uma roupa social e uma capa escura. Seu rosto é uma imitação do rosto do Elephant Man, personagem do filme de David Lynch. O homem anda em linha reta na direção de Liddell e se detém diante dela. Os dois se encaram tranquilamente, a cadeira entre eles. O público vê a cena de perfil. Ao mesmo tempo, ouvimos a voz de Angélica. Não consigo perceber se seus lábios estão se mexendo. Ela diz, num tom acima do sussuro, mas muito audível: “Sigues siendo mi alegría/ consuelo y bálsamo de mi corazón/ me defiendes de toda pena/ eres la fuerza de mi vida/ el gozo y el sol de mis ojos/ el tesoro y la delicia de mi alma/ por eso no te quiero fuera de mi corazón/ ni de mi vista.” Enquanto isso, a legenda no semicírculo mostra a tradução em francês. Quando ela termina de falar, encarando o homem elefante, a mesma peça de Bach volta a tocar, mais alta do que nunca. Eles permanecem imóveis, a música evolui e outras figuras entram em cena, pelas laterais. Chego a reparar que outra frase aparece dentro do semicírculo, mas minha atenção se prende ao que ocorre mais abaixo.

À direita, três homens altos, todos de preto, surgem vestidos conforme o mito do peregrino norte-americano, com longas batas e altos chapéus – mas com a exceção de que têm os braços à mostra. E de que cada um dos três tem alguma parte do braço mutilada. Além disso, seus rostos estão cobertos por véus negros,

como se fossem carpideiras; não é possível discernir nenhuma fisionomia. Pela esquerda, vem um grupo de figuras vestidas como apicultores: uma figura alta e outras quatro baixinhas. Levam alguma coisa nas mãos que ainda não consigo ver. Os dois grupos também param um de frente para o outro, só que na boca de cena e mais distantes entre si, enquanto Angélica e o homem elefante permanecem ao fundo, de maneira que se forma no palco uma imagem em perspectiva. Agora há uma passarela de luz sobre a boca de cena que traça o espaço comum aos peregrinos e aos apicultores. A música continua a alta. Essa é a imagem. Todos permanecem imóveis até que o homem elefante estende o braço a Angélica e, respondendo, ela repete em seu rosto o carinho de Mrs. Kendal no filme de Lynch, quando atriz vitoriana e o homem deformado encenam um trecho de *Romeu e Julieta*. Logo depois, Angélica vem à frente, sorrindo, para ao lado dos peregrinos e abre um pouco os braços, deixando-os esticados. Ao mesmo tempo, sem saírem do lugar, os peregrinos viram-se para o público e erguem os braços que têm e não têm, enquanto os apicultores se ajoelham diante deles e de Angélica. Atrás, o homem elefante apoia a perna na cadeira e depois vem à frente, olha para os apicultores, estende a mão a eles e olha para o público. Os apicultores permanecem com a cabeça abaixada e o mais alto, que está na frente, ergue alguma coisa que parece um ramo. Então, sempre com vagar, as figuras se dirigem a novas posições.

Angélica e o homem elefante vão para o fundo da cena, ela à direita, ele à esquerda, e se posicionam embaixo de pequenas esferas que agora se iluminaram e estão suspensas nos cantos afastados do palco, uma de cada lado do semicírculo. Não consigo descrever muito bem essas esferas. Angélica e o homem elefante estão de frente para o público, bem debaixo das esferas. Ao mesmo tempo, os apicultores vão para o centro do palco, em frente à marca de pólvora. O apicultor mais alto ergue um machado com a mão direita. Os outros posicionam-se ao seu redor, muito próximos uns dos outros, e os três peregrinos ao redor destes, um pouco mais afastados. Parece-me surgir outra frase no semicírculo. O rosto do homem elefante é sempre impassível na sua deformidade. Angélica ergue os braços em direção à esfera que está alguns metros acima de sua cabeça, olha para ela, ainda com a boca e o peito manchados de sangue, enquanto os peregrinos vêm em sua direção. Do outro lado, os apicultores vão em direção ao homem elefante. Cada grupo começa a rodar ao redor da respectiva esfera, enfileirado. A passarela

de luz mais à frente se apagou, mas o foco de luz na cadeira permanece. Enfim, os grupos param de rodar, na órbita das esferas, e de onde estão viram-se para o centro do eixo. Os apicultores erguem os braços para a sua esfera. Os peregrinos, não. Angélica continua de braços erguidos. A música termina e é sucedida por um sopro que logo se transforma numa sibilante metálica. Ao mesmo tempo, os focos de luz se apagam e uma luz difusa deixa tudo azul escuro.

Na penumbra, o grupo da esquerda sai de cena. Angélica, à direita, permanece sob a esfera, enquanto os peregrinos voltam para o centro do palco, ao redor da cadeira. Um deles senta-se de lado, dividindo espaço com o consolo amortalhado que ficou ali. As esferas voltam a se iluminar, mas o azul escuro permanece. A sibilante metálica ouve-se como um augúrio de morte. Angélica vai até o fundo do palco e apanha um lençol branco, que estende bem debaixo da esfera, onde antes ela estava de pé. O lençol, branco e quadrado, reflete a luz e apaga a sombra da esfera. O foco de luz na cadeira volta a se acender. Agora uma espécie de anel suspenso em torno da esfera de Liddell torna-se incandescente e emite uma luz forte. A incandescência é acompanhada pelo som de uma turbina no espaço. Imagino um campo magnético. Quase tudo em cena parece estar em órbita. Angélica se dirige em linha reta à esfera do outro lado, apanha outro lençol branco e repete o movimento. Ajeita com cuidado o lençol no chão. Então, o anel desta outra esfera, um anel de metal, que não a orbitava, mas que estava suspenso no escuro, um pouco mais acima dela, começa a descer na vertical, preso em quatro cabos de aço. Ele atravessa a esfera e chega à altura do peito de Angélica, que está com uma caixa de fósforos e põe fogo sobre a superfície do anel, que vai se acendendo inteiro, com chamas azuis, enquanto volta a subir e, dessa vez, para em torno da esfera, como se essa circunferência quisesse cremar aquele pequeno planeta que ela envolve. O som metálico se torna mais alto. No semicírculo surge um filme em preto e branco. Angélica vai em direção ao público, se detém quando estava prestes a chegar e, do chão, ali, puxa um fio, bem no centro da boca de cena. Leva o fio até o peregrino da esquerda, que continuou imóvel, e amarra o fio no coto de seu braço amputado. Volta à frente, sempre sem nenhuma pressa, em silêncio, busca a ponta de outro fio, vai em direção ao peregrino do meio, que já havia se levantado da cadeira, e da mesma forma amarra o fio em seu braço amputado. Repete o procedimento com o terceiro. A luz se intensifica sobre eles. O filme no semicírculo é uma imagem algo caricata de indígenas – indígenas

norte-americanos – dançando ao redor do que se parece com uma fogueira. O filme é preto e branco, dura apenas alguns segundos e fica se repetindo em loop, sem parar. Angélica agora se detém de perfil para o público, em frente a uma das extremidades do retângulo de pólvora no chão. Os três peregrinos amarrados encaram o público de frente, por trás dos imperscrutáveis véus negros. Os fios suspensos cortam o ar sobre o contorno da pólvora. Os rostos dos peregrinos permanecem o tempo todo cobertos. É uma imagem. Então Angélica vai em direção ao ponto de onde saem os fios e começa a recolhê-los, enquanto os peregrinos se desvencilham das amarrações com a mão livre e não mutilada.

As quatro figuras andam em direção à esfera da esquerda, a do fogo, e posicionam-se uma em cada vértice do lençol branco. O som soturno da turbina continua. Elas repetem a mesma posição na esfera da direita. Repetem, e permanecem ali paradas algum tempo. No hemisfério norte, o filme prossegue. Depois, os quatro vão parar atrás da cadeira. Ali, levantam todos um braço, dobrado, e abaixando a cabeça apoiam-na sobre ele. Angélica, que também reproduz esse gesto, está atrás dos peregrinos, mais perto do público, e, sendo a única que tem os dois braços, apoia a mão livre no ombro de um dos homens. Todos eles são bem mais altos do que ela. É uma imagem. A coreografia prossegue, indo e vindo. Os quatro erguem a cabeça e se dirigem vagarosamente para um dos cantos da frente, à esquerda, e compõem outra vez a forma de um quadrado. Estão de frente para a diagonal da cena. Um foco de luz aparece por trás deles e ilumina a diagonal. O filme continua. Ficam um tempo parados. Depois Angélica se ajoelha para o peregrino que está atrás dela, na formação quadrangular. O peregrino pousa a mão sobre sua cabeça. Os outros dois percorrem a diagonal e param de costas para o público diante da esfera da direita, a do anel incandescente. Angélica se levanta e segue os outros dois. Para atrás deles e, da mesma forma, de costas para o público. Alguns desses movimentos são separados por intervalos de imobilidade, mas não comportam nenhum gesto brusco. Ao contrário, parecem evoluir em ritmo próprio, incompreensível. Aos poucos vai provocando quase o tédio, os sentidos fugindo.

A essa altura, vejo, apareceu uma circunferência negra no centro do lençol branco do outro lado do palco, o do fogo. Angélica dá dois passos a frente e, colocando-se entre os dois peregrinos, ajoelha-se para a esfera da direita, da incandescência. Agora são eles dois que colocam a mão sobre a cabeça dela.

Depois de alguns segundos, ela cai para trás, devagar, deitando-se de costas no chão, com os braços abertos em cruz. Ato contínuo, começa a se contorcer, mantendo o formato da cruz, e deslocando-se para trás, ou seja, em direção ao público, que é para onde aponta a sua cabeça. O filme continua se repetindo no semicírculo. Os três peregrinos então se reúnem no centro do palco, atrás da cadeira, formando com seus corpos um triângulo. Estão virados para o corpo horizontal de Angélica. Erguem os braços em sua direção, com a palma das mãos voltada para cima, como se louvassem algum mistério. A coreografia prossegue. Ela agora gira o corpo sobre o próprio eixo e vai rolando devagar para a esquerda, até encontrar o contorno de pólvora – ou de terra? – no centro do palco. De lá, sem interromper o movimento, muda de direção e rola até a cadeira, logo atrás, um pouco à esquerda, para encontrar o consolo amortalhado. Então ela para, com os braços dobrados sobre o assento da cadeira e a cabeça sobre os braços, a imagem do lamento, enquanto os peregrinos se alinham um ao lado do outro, enfileirados atrás dela e de frente para o público. É uma imagem. Angélica levanta-se devagar, segurando a mortalha com ambas as mãos e, pela esquerda, caminha em direção ao público. Os peregrinos também se dirigem ao público, pelo centro. Esse tempo todo continuamos na penumbra azul, com os focos de luz sobre as esferas e outros que surgem e somem. E permanecem o filme e o som das turbinas. Enquanto os peregrinos levam a mão ao peito, Angélica olha de frente para o público e, estendendo os braços, lhe oferece o pequeno cadáver amortalhado. Sua boca e seu vestido ainda estão marcados de sangue. Mas logo depois ela recolhe o embrulho e o aperta contra o corpo, ao mesmo tempo em que os peregrinos escondem sua imagem, posicionando-se ao redor dela, e ainda de frente para o público. Os três esticam um dos braços, o que têm, até a altura do ombro, e fazem com a mão uma garra. É uma imagem. Depois abaixam o braço lentamente e retornam para a direita, enquanto Angélica cai desfalecida no chão, soltando a mortalha. Há, outra vez, uma passarela de luz naquela região, logo em frente ao retângulo negro. Os peregrinos viram-se para ela, do outro lado, mais uma vez em formação de triângulo, e voltam a se aproximar. Dois deles passam direto por ela e saem de cena pela esquerda, o terceiro para e pousa o pé esquerdo sobre seu quadril. Depois também sai. Ela começa a se mexer devagar. Ainda o filme. Ela se senta, recolhe a mortalha e a acomoda em seu regaço. Então cai para o outro lado, agora de pernas abertas, e começa a rolar em frente ao público. A

camisola sobe e deixa a vagina e o cu à mostra. Mais se contorce do que rola, na verdade, como se dançando com a mortalha. Isso dura um pouco. Angélica cada vez mais nua, a boca suja de sangue. O movimento se dirige à direita, até que ela já não está mais em cena.

O palco vazio. Lentamente, o som diminui, o filme desbota, e também a incandescência no anel da esfera da direita. Permanecem apenas o fogo da esfera da esquerda e os pontos de luz sobre ambas as esferas e sobre a cadeira, no meio da penumbra azul. Agora reparo que no lençol da direita também surgiu uma circunferência negra, mas dessa vez pontilhada. Outra vez o silêncio. Então a legenda, no hemisfério, mostra:

“J’ai un tomahawk dans mon flanc,  
mais cela ne me fait pas mal  
si tu poignardes davantage.”

Sai. Soam batidas de tambor, acompanhadas de um canto indígena. Os indígenas aqui são só os índios dos peregrinos. Entram de novo, ao fundo e pela esquerda, os apicultores. Vêm em procissão. Outra vez o mais alto a frente, carregando um balde na mão direita e um ramalhete de flores na esquerda. Atrás dele, os outros quatro carregam um féretro branco, de madeira. O palco está todo um pouco mais claro, embora ainda guarde a tonalidade azul. Sem sair de formação, os apicultores dão uma volta pela cena, passando em frente ao público e, enfim, pousam o ataúde sobre seu contorno de terra ou de pólvora no centro do palco. Logo depois, os quatro mais baixos fazem menção de retirar a proteção do rosto. Três deles a retiram e deixam esses chapéus de apicultor no chão, mais ou menos enfileirados, em frente ao féretro. Têm síndrome de Down. Eles se reúnem, atrás do ataúde, e começam a dar soquinhos na tampa, meio agachados. Supostamente no mesmo ritmo dos tambores, que continuam bem altos. Depois disso, dois deles, duas mulheres, tiram dos bolsos pompons dourados e começam a sacudi-los atrás do féretro, enquanto os outros dois, nas extremidades do ataúde, catam ramalhetes de flores e começam a jogar pétalas sobre ele. Também eles traziam flores quando entraram. Mas a pequena cerimônia não dura muito. As apicultoras com os pompons dão a volta no féretro pela direita e deixam os instrumentos no chão, mais ou menos na diagonal do ataúde. Ao mesmo tempo, um terceiro apicultor, o

único dos quatro mais baixos que não tirou a proteção de cabeça, senta-se no féretro, de costas para o público. Então o quarto apicultor se aproxima dele, pelo lado direito do ataúde, e põe a mão direita sobre sua cabeça, com o corpo de perfil. Enquanto isso, o apicultor mais alto continua parado à esquerda do caixão, desde que ele foi pousado no chão. Está mais ou menos a um metro de distância, fora do foco de luz. A luz agora incide quase toda sobre o caixão, tendo os outros focos, sobre as esferas e a cadeira, esmaecido. As duas apicultoras, no mesmo lugar onde deixaram os pompons no chão, agora fazem um gesto que é como se batessem bastões invisíveis no ritmo do tambores. Depois param. O apicultor mais alto começa a jogar flores sobre o caixão, de onde está. Ergue, com ambas as mãos diante do corpo, o restante do ramalhete que trouxe. Uma das apicultoras vem até ele e, com ambas as mãos esticadas, segura junto com o mais alto o ramalhete. A outra apicultora veio se sentar em frente à extremidade esquerda do ataúde e apoiou a cabeça sobre ele, ali onde acabaram de cair as flores jogadas pelo apicultor mais alto. A primeira apicultora, então, toma as flores das mãos do mais alto e vai chamar o apicultor que estava sentado sobre o ataúde, aquele que permanece com o rosto coberto. Vão os dois até a esfera da direita e param, virados para o público. Enquanto isso, tanto o apicultor que punha a mão sobre a cabeça do encapuzado, quanto a que estava com o rosto apoiado no ataúde, sentam-se no lado direito do caixão; ela virada para o público, ele para a direita. Ao mesmo tempo, ainda, entra uma figura pela esquerda, atrás do apicultor mais alto, trazendo o que parece ser uma grande caixa de madeira. O som dos tambores vai diminuindo até desaparecer. Desce um foco de luz sobre a caixa de madeira e vejo que é uma colmeia de abelhas, com a parte da frente feita de vidro, de forma que é possível ver as abelhas trabalhando lá dentro. Também vejo que a figura que trouxe a caixa é o homem elefante, agora sem a capa de antes. Do outro lado, os dois apicultores que estavam diante da esfera deram uns passos a frente. O que manteve o chapéu ergue o braço direito, e a outra, sob um foco mais fraco de luz, começa a girar, segurando a mão do companheiro. Ela está exatamente entre ele e os que se sentaram no ataúde. Uma dança um pouco envergonhada, mas é uma dança. No semicírculo se lê brevemente:

ROMÉO ET JULIETTE

A apicultora para de girar e nesse momento o seu companheiro, enfim, levanta o chapéu. O casal espalma uma das mãos, de perfil para o público. Com outra mão, o apicultor cujo rosto só apareceu agora segura o ramalhete que a companheira tomou do apicultor mais alto e lhe entregou. Ele, então, começa a falar. Está falando em espanhol, mas não consigo entender muito bem. Em seguida, a companheira responde. Segue-se um diálogo, enquanto os dois permanecem imóveis com a mão espalmada. Falam como se estivessem lembrando um texto. Aos poucos, vou entendendo melhor as palavras. É a cena do beijo no final do primeiro ato de *Romeu e Julieta*, quando os amantes se conhecem, a mesma que cena que o homem elefante e a atriz vitoriana leem no filme de Lynch. Na hora do beijo (J: Los santos se quedan quietos quando conceden un deseo./ R: Estás quieta?/ J: Sí./ R: Entonces te beso.), o apicultor que faz Romeu dá um passo em direção à companheira e beija sua bochecha. No mesmo movimento, volta para a posição em que estava e ambos continuam o diálogo. O rosto dos dois não mostra nenhuma expressão, ou é antes impávido, como numa encenação pós-dramática. Romeu dá o segundo beijo, repetindo o movimento até a bochecha de Julieta, ela diz mais uma frase e então eles se separam. Os quatro apicultores com síndrome de Down voltam a suspender o féretro branco e o carregam para fora do palco, saindo pela esquerda, enquanto o apicultor mais alto, que nunca tirou a proteção de cabeça, recolhe os três chapéus que ficaram no chão e segue os companheiros em direção à coxia.

Enquanto eles saem pelo fundo, o homem elefante arrasta a colmeia mais para o centro do palco, onde antes esteve parado o apicultor mais alto. Outro foco de luz se acende ali. Continuamos em silêncio. Então ele vai até o fundo do palco, apanha um fio e puxa de volta para a colmeia. Encaixa o fio na base da colmeia, e o encaixe produz o barulho de uma colisão metálica. Em seguida passamos a ouvir o zumbido das abelhas amplificado. Muito alto. O homem elefante vai em direção à esfera da direita enquanto todas as luzes diminuem, à exceção da que ilumina a colmeia. Na penumbra vejo que ele apanha o lençol branco do chão e o pendura virado para o público, como se num varal que não podemos ver. A circunferência pontilhada, que na verdade são manchas pontilhadas formando uma circunferência, lembra pequenos enxames de abelha. Agora é possível ver outra vez a sombra fraca da esfera no chão de estrelas, onde antes o lençol ficou estendido. O homem prossegue em direção à esfera da esquerda e da mesma

forma pendura o lençol, onde uma circunferência borrada, mas agora contínua, lembra o contorno da lua. Também voltamos a ver a sombra circular da esfera no chão. O homem elefante desaparece. No palco agora apenas as abelhas, o zumbido e as esferas. É uma imagem. Mas então o homem reaparece por trás do lençol e vem em direção à colmeia. Fica parado de pé logo atrás da caixa, depois caminha em direção ao contorno do féretro no chão e se deita ao seu lado, entre as estrelas. É quando as deformações bulbosas de seu rosto ficam mais salientes, em meio à penumbra. O homem elefante começa a rolar sobre o contorno do ataúde, indo e vindo, várias vezes, espalhando a terra ou a pólvora. Ouço sua testa enorme bater no chão, como uma tábua solta, enquanto ele rola. Depois, à medida que vai parando, entra pela direita uma caixa de vidro de dois metros de altura, empurrada por uma figura humana. É o arqueiro do início.

Ele posiciona a caixa ao lado da cadeira dourada. Bach começa a tocar outra vez, mas agora fraquinho, só uma melodia. O arqueiro dá a volta na caixa e para na posição do início, de onde disparou as sete flechas. O som da música se mistura ao som das abelhas. Angélica entra pela direita e para diante da cabeça do homem elefante, que continua deitado, logo em frente à caixa de vidro. Ao lado de sua cabeça estão os pompons dourados deixados pelos apicultores. A tonalidade da luz muda um pouco. Um foco de luz mais forte cai sobre o piso de madeira no interior da caixa de vidro. O arqueiro começa a se despir; retira uma camada da túnica por sobre a cabeça encapuzada. Vai apoiando as peças da túnica sobre o encosto da cadeira. Enquanto isso, Angélica se dirige à caixa de vidro, abre um dos lados como se fosse uma porta, e entra. Ela continua com os braços pretos e as mãos pretas, mas agora veste uma camiseta branca e uma saia longa e amarela. Quando abre a porta, entendo que Bach vem de dentro da caixa. Ali há também o que parece um banquinho branco. Reparo que as palmas das mãos de Angélica estão, agora, douradas. O arqueiro continua a se despir de partes de sua túnica, inumeráveis. Angélica se agacha dentro da caixa, a modo de alguém que descansasse um pouco ouvindo Bach. Dali, volta a contemplar o homem elefante, que está meio morto do lado de fora. O arqueiro chega enfim à última camada de roupa. Está nu dos quadris para baixo, com uma bata branca e o capuz vermelho. Em seguida se agacha e desamarra e descalça as sapatilhas marrons. Angélica permanece imóvel. Parece sorrir. A peça de Bach evolui, junto com as abelhas. O arqueiro retira a bata e fica completamente nu, a não ser pelo capuz que cobre seu

rosto. É o corpo de um homem branco, alto, um pouco flácido. Ele se põe de pé sobre a cadeira e faz posição de sentido, levando a mão direita ao peito. O homem elefante se levanta devagar, vai até a colmeia e desencaixa o fio. Deixamos de ouvir as abelhas. A música continua, ainda abafada. Enquanto o homem elefante empurra a colmeia para fora, pela direita, o arqueiro nu desce da cadeira e sai pelo outro lado. Angélica permanece agachada dentro da caixa. Parece mexer no cabelo. Não vejo direito. Há agora um único foco de luz, sobre a caixa de vidro. Ela se levanta, dá a volta lentamente dentro da caixa e para de pé, apoiando o ombro em uma das paredes do fundo, de costas para o público. A cabeça está um pouco abaixada. Só ela sabe o que está fazendo. Estamos em silêncio. De repente, a parede frontal da caixa cai sobre o chão de estrelas. O vidro se partiu em estilhaços com um barulho muito alto. É quase um susto. Na mesma hora, a iluminação muda e volta para o azulado. Dois focos de luz em Angélica. Então ela se vira e vem olhar para o vidro quebrado. Espalma as mãos douradas para o público, encosta as mãos no vidro, ainda de pé. Ela se apoia na parede de vidro, outra no mesmo lugar da que caiu, como se fosse a mesma, que ainda a prende do lado de dentro da caixa, e olha para baixo. É uma imagem. Começamos a ouvir o som de água corrente, alguns passarinhos, e logo depois começa a soar um órgão. Não conheço a peça. Parece Bach outra vez. A luz volta para o tom mais quente. Dentro da caixa, Angélica se abaixa em direção ao banquinho e abre uma portilhola. De lá começam a sair abelhas. Não é um banco, afinal, mas uma caixa de vidro igual àquela em que ela está. As abelhas voam por todo o espaço da caixa maior. Angélica põe a mão dentro da caixinha menor, abanando para fazer as abelhas saírem. Depois se levanta, fica de pé e se mexe com os braços abertos, fruindo ao mesmo tempo a música e as abelhas. O órgão de agora é mais alto do que a peça anterior. É em tudo solene, como se os céus fossem um sino. A luz que incide sobre a caixa é aquela do final da tarde. O dourado nas mãos de Angélica é aquele do mel. Ela volta a apoiar a palma das mãos sobre o vidro frontal. As abelhas circulam livremente ao seu redor. É uma imagem. O som do órgão continua misturado ao dos pássaros e da água corrente. Nos lábios de Angélica há ainda a mancha do sangue. Ela procura as abelhas com os olhos, algumas persegue com as mãos como se as ajudasse a voar. Tem um semblante ao mesmo tempo austero e benevolente, mas antes para as abelhas do que para o público. Afasta algumas de seu cabelo. Permanece imóvel. Às vezes vejo tristeza em seu

rosto. Às vezes alguma resignação. Imagino o zumbido que agora ouve sozinha dentro da caixa. Há muito acontecendo, ainda que daqui não se possa perceber. Às vezes ela olha para as abelhas. Nunca sai completamente de onde está, com as mãos douradas no vidro. A música termina, a luz vai diminuindo. Ouvimos apenas os pássaros e o córrego agora. Trevas em tudo. Esses sons continuam um pouco mais. Depois param.

## II

### Traduções

## Trilogía del infinito I

## Esta breve tragedia de la carne

(Emily)<sup>93</sup>

Mi vida ha sido – un Fusil Cargado –  
En los rincones – hasta un día  
En que el dueño pasó, identificándolo  
Y me llevó consigo

Y ahora merodeamos los bosques Soberanos  
Y ahora cazamos liebres  
Y cada vez que hablo por él  
La montañas enseguida responden

Y así sonrío una luz cordial  
Sobre el resplandor del Valle  
Como si un rostro Vesubiano  
Dejara entrar al placer

Y por la noche – luego de un buen día  
Vigilo la cabeza de Mi Maestro  
Es mejor que haber compartido  
La profunda almohada del pato Eider

---

<sup>93</sup> Na publicação em livro (*Trilogía del infinito*, La uña RoTa, 2019), os fragmentos que compõem *Esta breve tragedia de la carne* são apresentados em páginas separadas: uma página para a primeira epígrafe, outra página para a segunda epígrafe, e assim por diante. Por falta de espaço para reproduzir essa disposição gráfica na dissertação, optou-se aqui, como nas traduções subsequentes, por separar o texto com três linhas em branco sempre que fosse haver, de acordo com o original publicado, uma mudança de página.

Soy enemigo mortal – de su enemigo –  
Nadie se atreve una segunda vez  
Cuando les clavo mi Amarilla Mirada  
O mi enfático Pulgar

Si bien llegara a vivir – mas que Él  
Él deberá vivir – más que yo –  
Pues sólo tengo el poder de matar,  
Sin – el poder de morir –

Emily Dickinson

Esta noche estoy más vieja, Maestro, pero el amor es el mismo, así la luna y la creciente. Si la voluntad de Dios hubiera sido respirar donde tu respiraste, y encontrar el sitio yo misma, de noche, si nunca puedo olvidar que no estoy a tu lado, y que el dolor y la escarcha se encuentran más cerca que yo, si anhelo con una fuerza irreprimible, que fuese mío el lugar de la Reina...

“Cartas al Maestro”, Emily Dickinson

## QUIERO ESTAR MÁS CERCA DE SABER MENOS

Según William Carlos Williams, Emily Dickinson “es lo más cerca que hemos estado jamás... del hambre”. Emily no es un hombre ni una mujer sino una tierra de indios, de raptos, asesinatos y canibalismo, donde cada persona es un fusil cargado, una tierra regada con la sangre de los 600.000 hombres que murieron durante la guerra civil, una tierra donde el Dios de la ira alimenta la ira de los hijos de Dios. Emily desafía al mundo racional con su reclusión, con el enigma, rompiendo la ley de la comunicación, indiferente a la cronología mundana,

defendiendo con su decisión ardiente, con la clausura, la belleza del mundo interior. A más encierro más contacto con el infinito. El amor no correspondido, la muerte, la eternidad y Dios fueron las paredes de su calabozco, pero también su “Puerta de las estrellas”. No fue amada porque nadie acepta ser amado por un fusil. “Mi Vida ha sido – un Fusil Cargado –”, según Susan Howe “en este verso Dickinson se pone la máscara de lo diabólico para hablar con la voz del destructor”. Ella amó a Shakespeare. “Toca a Shakespeare para mí”, pide en una de sus cartas, en esa carta que ella misma firma como “Norteamérica”, gozando de la libertad sideral del aislamiento, ya emancipada de todas las representaciones del orden humano calculado. Parecía preparar su propio funeral, “en torno a mi entierro”, dice Emily, “sentí un funeral en mi cérebro”. “El Amor – es anterior a la Vida”, dice Emily, el semen es anterior a la materia, a la vida, al universo, al horror, a la Creación. Antes sólo había vacío. Leyendo a Emily hay que confiar en ese misterio. Dice Susan Howe: “En este páramo destrozado del Génesis se violentan las terminaciones nerviosas. Sensibilidad desnuda en la periferia extrema. La narrativa se expande, se contrae, se disuelve. Se está más cerca de saber menos.” Al trabajar pensando en Emily precisamente quiero estar más cerca de saber menos. Sólo el encubrimiento es revelación. “Lo Sobrenatural no es sino lo Natural desvelado”, dice Dickinson en una de sus cartas. Y por esa razón hago desaparecer a Emily, para revelarla. Queda, eso sí, el caos de las visiones, todo aquello que ocurre tras la arrebatada lectura de su poesía, la sombra incandescente que nos deja solos y abrumados cuando en nuestro interior se escucha el trueno de lo invisible.

## ESTA BREVE TRAGEDIA DE LA CARNE

1

“Elephas indus culices non timet”

## ROMEO Y ANGÉLICA

ROMEO: ¿Entendiste todo lo que te dije el último día? ¿Experimentarías conmigo todo lo sucio que te dije? ¿Tienes odio para darme?

ANGÉLICA: Algún día tendré mucho odio para darte.

ROMEO: Te estaré esperando. ¡No agaches tu puta cara!

ANGÉLICA: ¿Por qué me tratas ahora así? Si es a ti al que te gusta que te humillen.

ROMEO: Es una forma de hablar. El día que te lo merezcas me follaré el culo para ti. ¿Querrás?

ANGÉLICA: Sí.

ROMEO: ¿Te dio asco lo que te dije?

ANGÉLICA: No me dio asco. Tampoco me excitó. Ya te dije que sólo me excita la Belleza.

ROMEO: ¿Lo harás o no?

ANGÉLICA: Depende del odio que tenga para ti. Depende de las ganas de morirme que tenga.

ROMEO: Entonces primero tendré que hacerte mucho daño. Haré aquello que más te duela. Tanto que sólo podrás desear lo imposible: no haber nacido.

ANGÉLICA: Romeo, oh Romeo... Sólo quiero que me digas una cosa, ¿es verdad que amaste por todos nosotros?

3

### JESUS BLEIBET MEINE FREUDE

Sigues siendo mi alegría,  
consuelo y bálsamo de mi corazón,  
me defiendes de toda pena,  
eres la fuerza de mi vida,  
el gozo y el sol de mis ojos,  
el tesoro y delicia de mi alma,  
por eso no te quiero fuera de mi corazón ni de mi vista.

4

“Tengo una tomahawk a mi lado, pero eso no me afecta, si tú me acuchillas más.”

5

### ROMEO Y JULIETA

(Texto para chicos y chicas trisómicos)

ROMEO: Si mi mano devota ha profanado tu cuerpo santo, tengo que limpiar mi pecado con un beso.

JULIETA: Buen peregrino, cuando un devoto toca a un santo, mano con mano, es como un beso.

ROMEO: ¿No tienen boca los peregrinos ni los santos?

JULIETA: Tienen boca, pero para rezar.

ROMEO: Entonces yo te rezo, santa mía, y te pido un beso para mi salvación.

JULIETA: Los santos se quedan quietos cuando conceden un deseo.

ROMEO: ¿Estás quieta?

JULIETA: Sí.

ROMEO: Pues entonces te beso. Ya he limpiado mi pecado.

JULIETA: Pero ahora tu pecado se ha quedado en mis labios.

ROMEO: Entonces devuélveme mi pecado.

JULIETA: Me gusta cómo besas.

6

JOHN MERRICK AND MRS. KENDAL PLAY

*ROMEO & JULIET*

“Mr. Merrick, you are not the Elephant Man,  
you are Romeo.”

7

“Mi Tarea es la Circunferencia.”

## 2

### Programa para a primeira tradução

#### Uma aranha

(programa para tradutor)

1. dividir todo o texto de *Esta breve tragedia de la carne*, de Angélica Liddell, em fragmentos
2. dar cada fragmento para um leitor diferente, enunciando, para cada leitor, o programa “Um escarro”

#### Um escarro

(programa para leitores)

Há aqui um texto.

Temos tempo.

1. ler o texto em espanhol e em voz alta
2. definir uma ação para o texto
3. escrever a ação aqui, em português, no passado e em primeira pessoa

3. colocar os novos fragmentos na ordem dos textos a cuja leitura correspondem em *Esta breve tragedia de la carne*

### Primeira tradução

● COM A MÃO, COBRI MEUS OLHOS ●

uma horda de pessoas que espirravam, com intervalos cada vez mais curtos. espirros que eram disparos. cada pessoa, um fuzil carregado. cada espirro uma nova possibilidade que se abria, uma nova possibilidade que se fechava. estavam cada vez mais perto de saber menos. qual seria a origem do espirro. por que o espirro parece irromper de cada um dos corpos sem muito controle. saber cada vez menos. espirrar cada vez mais. um espirro, um estalo, um desaparecimento.

A ação que sugeri para esse trecho do texto era a de falar as palavras desse diálogo. Falar, simplesmente falar. Explorando o peso das palavras, a concretude das palavras. E a estranheza de se estar falando numa língua estrangeira. Brincando ou procurando brincar com a pronúncia. Com os sons das letras – as mesmas letras, mas com sons distintos.

Ele estava nu na minha frente, e pude ver detalhes do seu corpo um pouco flácido. Comecei a passar a esponja molhada pelos braços, depois pelo pescoço, em seguida pelas costas, ventre, entre as pernas, até chegar aos seus pés. Então calcei as meias, ele se apoiou em mim para enfiar as calças. Fechei o zíper cuidadosamente enquanto ele mexia nos meus cabelos. Ajudei a vestir a camisa, abotoamos juntos, ele me abraçou enquanto eu a enfiava dentro da calça. Depois ajitei a gola, e o beijei demoradamente na boca. Ele ficou imóvel, me olhando.<sup>94</sup>

<sup>94</sup> Para esta realização do programa “Uma aranha/ Um escarro”, *Esta breve tragedia de la carne* foi dividida em quatro fragmentos: do título ao excerto da carta de Emily Dickinson; o texto “Estar más cerca de saber menos”; da repetição do título a “4”; e de “5” a “7”.

## 4

### Programa para a segunda tradução

#### Matar de amor

(programa de ensaios para tradutor)

Tempo de vida:

6 ensaios de 3 horas

Calendário de ensaios:

1. preparação de corpo

*ler* Esta breve tragédia de la carne *em voz alta*

2. passagem de texto

*traduzir* Esta breve tragédia de la carne *para português*

*sempre que houver um conflito entre corpo e palavra, descrever o conflito como um conflito do seu mundo interior*

3. composição

*interpretar as ações das figuras em* Esta breve tragédia de la carne *até transformá-las em um mesmo corpo finito*  
*– a visão do primeiro cadáver*

4. repetição

*voltar a qualquer ponto dos ensaios*

5

Segunda tradução

Trilogia do infinito

O breve Teatro na Carne

(Emily)

*O início é incerto se Minha Vida sou o corpo que tenho. Estou diante de um poema mas sei que seu corpo já se transformou. Onde está Minha Vida? O poema diante de mim é o que devo escrever, não os que existiram: preciso transformá-lo de novo.*

Minha Vida foi – Fuzil Carregado –  
Pelos cantos – até o dia  
Em que o dono passou, identificando  
E me levou consigo

E agora vagamos os bosques Soberanos  
E agora caçamos as lebres  
E toda vez que falo por ele  
As montanhas logo respondem

*O amor é a nossa frente  
Só volto para o passado –  
Poema escrito em inglês –  
Se duvido do que vejo –  
Poema em espanhol – segue –*

E quando à noite – findo um belo dia  
Vigio a cabeça de Meu Mestre  
É melhor que ter dividido  
Macio travesseiro de pena de pato

*Não quero os monstros que são  
Os animais estrangeiros –*

Sou inimigo mortal – de seu inimigo –  
Ninguém tenta uma segunda vez  
Quando cravo meu Olhar Amarelo  
Ou meu enfático Polegar

Mesmo que chegasse a viver – mais que Ele  
Ele virá a viver – mais que eu –  
Pois só tenho o poder de matar,  
Sem – o poder de morrer –

Emily Dickinson

Esta noite sou mais velha, Senhor, *e ainda não sei bem que nome lhe dar, porque se diante de ti somos tão escravos como crentes*, o amor é o mesmo, feito a lua e o crescente. Se a vontade de Deus tivesse sido respirar onde tu respiraste, e encontrar eu mesma esse lugar, *não estaria agora no centro inexistente de uma circunferência infinita, dizendo palavras imperfeitas e reticentes*, e se não consigo nunca esquecer que não estou ao seu lado, e que a dor e o gelo se acham mais próximos que eu, e se anseio com uma força irreprimível, que seja meu o posto da Rainha...

“Cartas ao Senhor”, Emily Dickinson

## QUERO ESTAR MAIS PRÓXIMA DE SABER MENOS

Segundo William Carlos Williams, Emily Dickinson “é o mais próximo que já estivemos... da fome”. Emily não é um homem nem uma mulher, mas uma terra de índios, de raptos, assassinato e canibalismo, *talvez menos que de indígenas e ritos antropofágicos*, onde toda pessoa é um fuzil carregado, uma terra regada do sangue dos 600.000 homens que morreram durante a guerra civil, uma terra em que o Deus da ira alimenta a ira dos filhos de Deus. Emily desafia o mundo racional com sua reclusão, com o enigma, rompendo com a lei da comunicação, indiferente à cronologia mundana, defendendo com sua decisão ardente, com a clausura, a beleza do mundo interior. O amor não correspondido, a morte, a eternidade e Deus foram as paredes de seu calabouço, mas também a sua “Puerta de las Estrellas” *que nunca consegui encontrar*. Não foi amada, porque ninguém aceita ser amado por um fuzil. “Minha Vida foi – Fuzil Carregado –”: segundo Susan Howe, “neste verso Dickinson põe a máscara do diabólico para falar com a voz do destrutor”, *mas a máscara, mais cedo ou mais tarde, cai sobre mim também, que sou destrutor se a amo não como a um fuzil. São as lições de um fuzil. O amor não é paz*. Ela amou Shakespeare. “Interprete Shakespeare para mim,” pede em uma de suas cartas, naquela que ela mesma assina como “América do Norte”, gozando a liberdade sideral do isolamento, já emancipada de todas as representações da ordem humana calculada. Parecia preparar seu próprio funeral; “en torno a mi entierro”, diz Emily *com palavras que não são minhas*, “Senti um Fétro em meu Cérebro”. “O Amor – vem antes da Vida”, diz Emily, o sêmen vem antes do sangue, a energia originária vem antes da matéria, da vida, do universo, do horror, da Criação. Antes só havia vazio. Lendo Emily, é preciso confiar nesse mistério. Susan Howe diz: “Nestes longes destroçados do Gênesis se violentam as terminações nervosas. Sensibilidade nua na periferia extrema. A narrativa se expande, se contrai, se dissolve. Estamos mais próximos de saber menos.” Ao trabalhar pensando em Emily precisamente quero estar mais próxima de saber menos. *Ou se a palavra é amor e o amor é um disparo, não a trégua, talvez importe mais o gesto que o estado, e chegar mais perto de saber menos*. Só o encobrimento é revelação. “Lo Sobrenatural no es sino lo Natural desvelado,”

diz Dickinson em *outra de suas cartas que nunca encontrei*. E por essa razão faço Emily desaparecer, para revelá-la. Resta, sim, *certeza que roga à verdade*, o caos das visões, tudo aquilo que ocorre após a leitura arrebatada de sua poesia, a sombra incandescente que nos deixa a sós e aflitos quando em nosso interior se ouve o trovão do invisível.

*De todas as Almas que há –  
Eu elegi tão só – Uma  
Quando a Ideia ao Sopro – deixar  
E findos – os subterfúgios –  
Quando o que é – e o que já foi –  
Virem-se – íntimos – um só –*  
**E O BREVE TEATRO NA CARNE**  
*Revirado – como um pó  
Quando Efigies desvelarem-se –  
E as Brumas – vidro lavrado,  
Ver o Átomo – prefiro –  
A todos os róis do Barro!*

1

“Elephas indus culices non timet”

## ROMEU E ANGÉLICA

*(Texto para o amante italiano)*

ROMEU: Entendeu tudo o que eu disse da última vez? Você experimentaria comigo toda a sujeira que eu disse? Você tem ódio pra me dar?

ANGÉLICA: Um dia eu vou ter muito ódio pra te dar.

ROMEU: Vou estar esperando. Não abaixa a porra do rosto!

*Não sei se provooco o ódio – e lá o estarei esperando – ou se apenas fico esperando o retorno de Angélica, parado aqui. Mas as palavras continuam.*

ANGÉLICA: Por que tu me tratas assim agora? Se és tu que gostas de ser humilhado.

*Apesar do país, continuamos na terra de raptos, no longe do Gênesis, e tu serás sempre a segunda pessoa. É assim que as palavras me tratam aqui, por muito que insista o idioma.*

ROMEU: É uma maneira de falar. No dia que você merecer, vou dar meu cu pra você. Vai querer?

ANGÉLICA: Vou.

ROMEU: Deu nojo o que eu disse?

ANGÉLICA: Não me deu nojo. Nem me excitou. Já te disse que só me excita a Beleza.

ROMEU: Vai fazer ou não?

*Fazer o quê? Amar Romeu? Fazer o sujo?*

ANGÉLICA: Depende do ódio que eu tenha por ti. Depende da gana de morrer que eu tenha.

ROMEU: Então primeiro vou ter que fazer muito mal a você. Vou fazer as coisas que mais doem. Tanto que você só vai poder desejar o impossível: não ter nascido.

ANGÉLICA: Romeu, ai Romeu... Só quero que me digas uma coisa. É verdade que amaste por nós todos?

*Não sei se ouço as palavras de Shakespeare, ou se ele já se transformou, mas, seja como for, agora sei que nesta terra não se pode amar senão com ódio.*

3

### JESUS BLEIBET MEINE FREUDE

*Ouçó com alegria a música nas palavras estrangeiras. Nesta terra em face da morte, elas devem se tornar minhas. Talvez batendo tambores.*

Persistes a minha alegria,  
consolo e seiva de meu coração,  
me defendes de todo tormento,  
és a força de minha vida,  
gozo e sol de meus olhos,  
tesouro e delícia de minh'alma,  
por isso não te quero fora de meu coração nem do que vejo.

4

“Tenho um *tomahawk* a meu lado, mas isso não me afeta se tu me feres mais.”

## ROMEU E JULIETA

(Texto para garotos e garotas trissômicos)

ROMEU: Se minha mão devota profanou seu corpo santo, tenho que limpar meu pecado com um beijo.

*Lembro a formalidade desajeitada dos garotos que fui, que nunca saberiam escrever neste diálogo um soneto e meio, como fez Shakespeare, mas que repetem, com a ternura que suas bocas obtusas não têm, pedaços de palavras estrangeiras.*

JULIETA: Bom peregrino, quando um devoto encosta em um santo, mão na mão, é como um beijo.

ROMEU: E não têm boca esses peregrinos e esses santos?

JULIETA: Têm boca, mas para rezar.

ROMEU: Então eu rezo para a minha santa, e peço um beijo para me salvar.

JULIETA: Os santos ficam quietos quando concedem um desejo.

ROMEU: Está quieta?

JULIETA: Estou.

ROMEU: Pois então eu lhe beijo. Já limpei o meu pecado.

JULIETA: Mas agora teu pecado está marcado nos meus lábios.

*Os corpos dos garotos de hoje traem o desejo contido dos antigos, é inevitável.  
Tornei-me o meu melodrama.*

ROMEU: Então devolve o meu pecado.

JULIETA: Tu beijas gostoso.

6

JOHN MERRICK AND MRS. KENDAL PLAY *ROMEO & JULIET*

“Mr. Merrick, you are not the Elephant Man, you are Romeo.”

*O amor não é um exercício de dublagem. Quando as palavras amam demais e precisam fazer o que querem, a tradução serve melhor como legenda.*

7

“Minha Tarefa é a Circunferência.”

Os títulos dizem as primeiras coisas que existem: há o infinito, há o teatro. No teatro e no infinito, Emily. Primeira coisa que começa a se mover. Todo corpo que nasce é uma promessa que devolve o nascimento. Na carne de Emily começa o breve teatro do infinito: essa é a promessa desse corpo de início incerto como o universo.

A minha incerteza é saber demais, é ter vivido antes do início e supor que houve algo antes de Emily. Mas Emily mesmo ao se mover aponta o seu passado – primeiro gesto. Sua vida foi um fuzil carregado, de solidão ignota, até encontrar

um dono – o seu dono, o único dono. Agora vivem a dois. Há um segundo corpo. Caçam lebres e inimigos, e falam com a terra em uma nova língua feita de muitas línguas. Vivem um idílio – palavra sem movimento que ela todavia não diz. As suas noites de vigília terminam em morte nas manhãs, porque não há monstros nos sonhos. Assim vive Emily com Ele, enquanto o amor, como todo amor, deve durar pra sempre. Mas a meio caminho da eternidade, há uma morte. Emily prevê. E uma profecia começa a se realizar no instante que se diz, sobrevém ao presente quando se a imagina no futuro. Poesia sobre o futuro. Os que têm o poder de morrer vivem sempre. Os que têm o poder de morrer são interpretados pelo amor, e o amor é a coisa que não se encerra após a morte, diz Emily. Seu destino aziago de fuzil, realizando-se, consiste em nunca escrever como se fosse eterna. E então, com a morte pendente no ato do poema, à espera de um cadáver, a história de sua vida termina em seu nome, agora um pouco maior. A vida do poema é a vida de  
Emily Dickinson.

Que agora está só. Ele morreu. Ele, que ela chamava de Mestre e que agora, à distância, chama de Senhor. De toda forma, continua a amá-lo, mas já não consegue vê-lo e nem encontrá-lo. Emily Dickinson tem os olhos cobertos e guarda apenas a sua irreprimível força de fuzil, que é a mesma força de ter fome: atirar palavras aos mortos. Destina cartas ao eterno amante.

Mas como se na eternidade as cartas se extrviassem infinitamente e fosse essa a forma de chegarem ao infinito de seu destino, agora é outro corpo quem responde, ainda não o Dele, o do amante. Esse outro corpo também fala de Emily, mas não sou eu. Conta outra história para a mesma figura. A fome é amar um pouco mais, que não se vê. O corpo me previne de confundir o fuzil carregado pela fome com a poeta norte-americana, e esclarece que na verdade Emily é uma terra, é uma terra feita de sangue e da violência da carne. Assim, não é bem correto dizer que estou com Emily, mas que estou em Emily, sobre sua pele regada de sangue.

Estamos eu e esse outro corpo que agora fala, mas não Ele a quem Emily se dirigia. Tudo que ainda havia de ordem humana em Emily Dickinson desaparece enquanto esse corpo fala. Não posso mais me comunicar com Emily, não posso ouvi-la, mas convivo com a beleza que ela guarda no seu interior. Os quatro elementos dessa terra são o amor não correspondido, a morte, a eternidade e Deus.

Me parece vão procurar qualquer outra coisa aqui. A terra em que estou é capaz de amar, mas ninguém, talvez nem Ele, a tenha amado. Ela ama Shakespeare.

Além de mim e do corpo que fala, Shakespeare existe nessa terra que já foi a América do Norte. O corpo que fala explica o que estamos fazendo, em face da morte profetizada. Haverá um funeral para Ele, mas para isso é necessário fazê-lo aparecer. Há um funeral no cérebro de Emily e então, entre tremores, compreendo que a terra começa a rachar sob meus pés, se abrindo para o vazio que havia antes

da vida de Emily, antes dos títulos. Tenho que estar preparado para o vazio. É preciso confiar nesse mistério. Descubro, afinal, a localização precisa da terra em que estou: é onde quer que eu não saiba onde estou. As palavras são capazes de dar qualquer forma à terra, irrompem sem controle. O corpo que fala comigo se acusa, e é então que Emily desaparece. A terra existe e essa terra é tudo.

Transformando-se em tudo que está em volta, Emily definitivamente some, e agora revela-se apenas por meio de outros nomes, sombras incandescentes. Estamos a sós e aflitos e ouvimos um trovão como o sino que anuncia o início do nosso funeral. Eu, Shakespeare e o corpo que, agora, já não fala. Estamos prontos para sermos interpretados. Enquanto esperamos, renova-se a profecia:

A alma é só uma e não muitas, e no dia em que as ideias se perderem do sopro da vida, e a alma for livre para ir ao passado sem sair do presente e assim alterar o teatro da terra, do pó do abismo vai surgir de volta o átomo do infinito.

Isso, ainda sem entender, ouvimos no meio dos sinos. A terra se abre e começamos a cair.

Perdemos o medo dos mosquitos que infestavam a terra como a um cadáver de elefante. São invisíveis como os ratos os monstros que nos matam.

Em direção ao abismo, Shakespeare se torna Romeu. O corpo que antes falava se torna Angélica. Eles conversam na cama da queda. Romeu quer na companhia de Angélica o ódio de um fuzil. Angélica promete. Eles discutem, mas parecem estar sempre falando de amor. Querem saber como vão se entregar um ao outro. Não sabem. Ainda têm ideias, como jericos lançados no caos. Há um corpo que precisa de sepulcro e que eles ainda não encontraram. Está a toda volta e não é daqui,

como as palavras que eles usam e que saem de suas bocas como se fossem devolvidas ao corpo ao qual sempre perteceram, que é o abismo em que estamos. As palavras são as maneiras de fazer com que o abismo entre e saia de Romeu e entre e saia de Angélica. Eles tentam isso. Agora pesam palavras. A promessa que fazem inclui felações, comer e ser comido. Mas as palavras, monstruosas, comem com mais apetite que os mosquitos. Romeu e Angélica estão caindo à procura da beleza prometida no interior da terra. Aos poucos percebem que podem morrer, e então querem o desejo de morrer. Querem o peso do cadáver. O silêncio da morte também depende das palavras que dizem. Romeu só sabe morrer de amor. É ele quem interpreta o amante agora, ensinando a morte.

Inesperadamente, o âmbito do caos se estreita como uma mortalha de rochas. Os nossos corpos, jogados contra as paredes do abismo, sofrem escoriações cujos sons fazem soluçar uma canção cacofônica. Durante a música nos desorientamos de nós mesmos, e sentimos a alegria incrível da nossa deformação, que só pode ser o anúncio da presença Dele e do amor Dele. Sentimos a profecia se cumprindo aos poucos, enquanto a queda quebra os nossos ossos. Somos as palavras atiradas aos mortos. A fome do fuzil é a força das nossas vidas pendentes. Amar um pouco mais é saber um pouco menos. De repente, há um clarão amarelo e somos vistos sambando sem braços nem pernas. Nesse momento, mesmo caindo, nos sentimos suspensos em um orgasmo reluzente. Ele, como Jesus, uma coisa só.

Entretanto, voltamos brevemente a trocar palavras, que em nossos corpos frágeis ferem mais que os objetos cortantes da terra. Temos um fuzil nos dentes ou somos os dentes do fuzil. A essa altura, no abismo, já pouco importa. Estamos nas mãos da terra.

Então Romeu demonstra o amor. Angélica pode ser Julieta. A única correspondência do amor é a morte, e sabem disso melhor os garotos e as garotas. São eles que se dispõem à deformação e a transfigurar-se. Com as palavras de Romeu, Julieta – antes Angélica, antes esse corpo que fala – torna-se, enfim, um corpo santo. Os corpos sagrados exigem um rito para que se possa tocá-los. É Julieta quem ensina o rito, e esse rito, como o amor, se termina em morte, começa com um beijo. O tempo todo eles não param de cair. O beijo só pode ser dado por

meio de prece ou de oração. Romeu reza, eles se beijam, mas agora as palavras necessárias começam, como prometido, a comer. Fazem Julieta ficar quieta como o sol, e com essa rima obtusa tomam Julieta para si. O seu corpo santo se alastra, e se transforma em pleno ar no perímetro ritual onde Romeu demonstra o amor. O próximo ato só pode ser a transfiguração em morte. Romeu prepara o passo sobre o altar que anunciará a tragédia por vir. Romeu se dá ao sacrifício, porque ama por todos nós. Cresce o corpo do amante que velamos durante a nossa queda.

Falta pouco para sacramentar a morte de Romeu. A seu favor, algumas palavras de ódio, algumas palavras de amor. São elas que dirão e permitirão que o elefante morto seja um homem e seja Shakespeare, e entre nós seja Romeu e o eterno amante, e em breve no fundo do abismo seja apenas o átomo lançado no espaço, porque as palavras do amor, jamais correspondidas, levam, sempre, à morte, à eternidade e a Deus.

É este o chão a que chegamos. O rito, no choque, realiza o movimento indivisível do tempo, e de todas as palavras ditas desde o início vemos o aparecimento do átomo do infinito. Circunferência sem centro onde o corpo existe e tem fim. E eis aqui, o cadáver.

## 6

### Programa para a terceira tradução

#### O Funeral no Cérebro

(programa para tradutor no cair de uma tarde)

1. rezar pelo morto

*ler* Esta breve tragedia de la carne *em silêncio três vezes*

2. queimar o cadáver

*traduzir* Esta breve tragedia de la carne *como se a tivesse escrito*

3. entrar no fogo

*sempre que houver um conflito entre corpo e palavra, desaparecer no texto*

## Trilogia do infinito I

## ESTA BREVE TRAGÉDIA DA CARNE

(Emily)

Minha Vida foi – Fuzil Carregado –  
Pelos Cantos – até o Dia  
Em que o Dono passou – se indentificando –  
E me levou consigo –

E agora vagamos nos Bosques Soberanos –  
E agora caçamos a Lebre –  
E toda vez que falo por Ele  
Os Montes respondem de pronto –

E assim sorrio uma Luz cordial  
Sobre o resplendor do Vale –  
Como se o rosto do Vesúvio  
Deixasse se dar o prazer –

E quando à Noite – findo um belo Dia –  
Vigio a cabeça de Meu Senhor –  
É melhor que ter dividido  
Travesseiro macio de pena de pato

Sou inimigo mortal – do Seu inimigo –  
Ninguém se mexe de novo –  
Quando cravo meu Olhar Amarelo –  
Ou meu enfático Polegar –

Mesmo que chegasse a viver – mais que Ele  
Ele virá a viver – mais que eu –  
Pois só tenho o poder de matar,  
Sem – o poder de morrer –

Emily Dickinson

Esta noite sou mais velha, Senhor, mas o amor é o mesmo, como a lua e o crescente. Se a vontade de Deus fora respirar onde tu respiraste, e encontrar esse lugar eu mesma, à noite, se não consigo nunca esquecer que não estou ao seu lado, e que a dor e o gelo se acham mais próximos que eu, e se anseio com uma força irreprimível, que fosse meu o lugar da Rainha...

*Master's Letters*, Emily Dickinson

## QUERO ESTAR MAIS PRÓXIMA DE SABER MENOS

Segundo William Carlos Williams, Emily Dickinson “é o mais próximo que já estivemos... da fome”. Emily não é um homem nem uma mulher, mas uma terra de índios, de raptos, de assassinatos e canibalismo, onde toda pessoa é um fuzil carregado, uma terra regada do sangue dos 600.000 homens que morreram durante a guerra civil, uma terra em que o Deus da ira alimenta a ira dos filhos de Deus. Emily desafia o mundo racional com a sua reclusão, com o enigma, violando a lei da comunicação, indiferente à cronologia mundana, defendendo com a sua decisão ardente, com a clausura, a beleza do mundo interior. Quanto maior o confinamento, maior o contato com o infinito. O amor não correspondido, a morte, a eternidade e Deus foram as paredes do seu calabouço, mas também a sua “Porta para as Estrelas”. Não foi amada porque ninguém aceita ser amado por um fuzil. “Minha vida foi – Fuzil Carregado –”. Segundo Susan Howe, “neste verso

Dickinson põe a máscara do diabólico para falar com a voz do destrutor”. Amou Shakespeare. “Faz Shakespeare para mim,” pede em uma das suas cartas, naquela que ela mesma assinou como “América do Norte”, gozando a liberdade sideral do isolamento, já emancipada de todas as representações da ordem humana calculada. Parecia preparar o seu próprio funeral. “Rondando meu enterro,” diz Emily, “senti um funeral em meu cérebro.” “O Amor – vem antes da Vida –”, diz Emily, o sêmen vem antes do sangue, a energia originária vem antes da matéria, da vida, do universo, do horror, da Criação. Antes só havia o vazio. Lendo Emily, é preciso confiar nesse mistério. Susan Howe diz: “Nestes longes destroçados do Gênesis se violentam as terminações nervosas. Sensibilidade nua na periferia extrema. A narrativa se expande, se contrai, se dissolve. Estamos mais próximos de saber menos.” Ao trabalhar pensando em Emily precisamente quero estar mais próxima de saber menos. Só o encobrimento é revelação. “O Sobrenatural não é mais que o Natural desvelado,” diz Dickinson em uma das suas cartas. E por essa razão faço Emily desaparecer, para revelá-la. Resta, enfim, o caos das visões, tudo aquilo que ocorre após a leitura arrebatada da sua poesia, a sombra incandescente que nos deixa a sós e aflitos quando no nosso interior se ouve o trovão do invisível.

## ESTA BREVE TRAGÉDIA DA CARNE

1

*Elephas indus culices non timet*

## ROMEU E ANGÉLICA

ROMEU: Entendeste tudo que te disse da última vez? Tu experimentarías comigo toda a sujeira que te disse? Tens ódio para me dar?

ANGÉLICA: Um dia vou ter muito ódio para te dar.

ROMEU: Estarei esperando. Não abaixes a porra do rosto!

ANGÉLICA: Por que me tratas assim agora? Se és tu quem gosta de ser humilhado.

ROMEU: É modo de falar. No dia em que mereceres, darei meu cu para ti. Vais querer?

ANGÉLICA: Vou.

ROMEU: Deu nojo o que eu te disse?

ANGÉLICA: Não me deu nojo. Nem me excitou. Já te disse que só a Beleza me excita.

ROMEU: Vais fazer ou não?

ANGÉLICA: Depende do ódio que eu tenha para te dar. Depende da gana de morrer que eu tenha.

ROMEU: Então primeiro terei que te fazer muito mal. Farei as coisas que mais te machucam. Tanto que só vais poder desejar o impossível: não ter nascido.

ANGÉLICA: Romeu, ó Romeu... Só quero que me digas uma coisa. É verdade que amaste por nós todos?

3

### JESUS BLEIBET MEINE FREUDE

És ainda a minha alegria,  
consolo e seiva de meu coração,  
me defendes de todo tormento,  
és a força de minha vida,  
gozo e sol de meus olhos,  
tesouro e delícia de minh'alma,  
por isso não te quero fora de meu coração nem do que vejo.

4

“Tenho um *tomahawk* ao meu lado, mas isso não me afeta se tu me feres mais.”

5

### ROMEU E JULIETA

(Texto para garotos e garotas trissômicos)

ROMEU: Se minha mão devota profanou teu corpo santo, tenho que limpar meu pecado com um beijo.

JULIETA: Meu bom peregrino, quando um devoto encosta num santo, mão na mão, é como se fosse um beijo.

ROMEU: Não têm boca esses peregrinos e esses santos?

JULIETA: Têm boca, mas para rezar.

ROMEU: Então eu rezo para ti, minha santa, e te peço um beijo para me salvar.

JULIETA: Os santos ficam quietos quando concedem um desejo.

ROMEU: Estás quieta?

JULIETA: Estou.

ROMEU: Pois então eu te beijo. Já limpei meu pecado.

JULIETA: Mas agora seu pecado está marcado nos meus lábios.

ROMEU: Então me devolve meu pecado.

JULIETA: Gosto do teu beijo.

6

JOHN MERRICK AND MRS. KENDAL PLAY *ROMEO & JULIET*

“Mr. Merrick, you are not the Elephant Man, you are Romeo.”

7

“Minha Tarefa é a Circunferência.”

III

**Tradução e performance**

*A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido.*

Haroldo de Campos,  
“Da tradução como criação e como crítica”<sup>95</sup>

*A experiência da beleza começa quando se expulsa a técnica por milagre.*

Angélica Liddell,  
“Abraham y el sacrificio poético”<sup>96</sup>

## 1

### O que é dado ao tradutor dar

Em 1962, Haroldo de Campos (1929 – 2003) apresenta pela primeira vez, em um congresso acadêmico na Paraíba, “Da tradução como criação e como crítica”, texto depois publicado como ensaio na revista *Tempo brasileiro* e objeto de edições sucessivas, que se tornaria um marco para o pensamento de tradução no Brasil. O ensaio formula o interesse por uma prática tradutória que, em certo sentido, já vinha se desenvolvendo na década anterior dentro do Concretismo, movimento poético encabeçado por Haroldo, por seu irmão Augusto de Campos e por Décio Pignatari, e ainda que estes dois também aos poucos enunciassem os próprios pensamentos sobre a tradução, foi ele, o texto de 1962, que apresentou o termo que fez escola no Brasil: transcrição. Em que consiste?

Embora seu próprio autor o tenha submetido a diversas reformulações teóricas nas décadas seguintes<sup>97</sup> e, inclusive, a derivações neológicas – transluciferação, transparadização, reimaginação – a depender do texto que se

---

<sup>95</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. 2015. p. 14.

<sup>96</sup> LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. 2014. p. 116.

<sup>97</sup> Destaquem-se os ensaios “Transluciferação mefistofáustica” (1980), “Tradução, ideologia e história” (1983) e “Tradição, transcrição, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico” (1997), além do texto de retrospectiva “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutória” (1985), os três últimos publicados na antologia *Transcrição* (2015).

propunha traduzir, o cerne da transcrição é a defesa de uma atitude de invenção diante das dificuldades de tradução que um texto apresenta. Mais especificamente, a transcrição é uma tentativa de formular um procedimento para enfrentar as dificuldades de se traduzir poesia “(ou prosa que a ela equivalha em problematidade)”, ou seja, o tipo de texto cuja “informação estética” – isto é, a “imprevisibilidade, a surpresa, a improbabilidade da ordenação de signos” – é “máxima”, para usar os termos de Max Bense, escritor em que Haroldo de Campos se apoia num primeiro momento para desenvolver seu pensamento de tradução.<sup>98</sup> É isto que está presente desde o primeiro texto e, pode-se dizer, todos os seguintes são o esforço de dar rigor teórico, objetividade e distinção para o modo de invenção proposto para a operação tradutória.

É assim que, em meados dos anos 1980, a transcrição chega à sua definição mais acabada, ao conjugar dois outros pensamentos a princípio divergentes para a tradução: o de Walter Benjamin (em especial em “A tarefa do tradutor”, de 1923) e o de Roman Jakobson (em especial em “Aspectos linguísticos da tradução”, de 1958). Além de ajudar a dar consistência ao que Haroldo quer definir como dificuldade de tradução na poesia, oferecendo novos termos a seu pensamento, Roman Jakobson provoca o tradutor brasileiro a estruturar um método semiótico de tradução, construído a partir dessa mesma dificuldade:

...o procedimento do poeta-tradutor seria o seguinte: descobrir (desocultar), por uma “operação metalinguística” voltada sobre o plano formal (da expressão ou do conteúdo), qual o código de “formas significantes” de que o poema representa a mensagem ou realização *ad hoc* [...]; em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos *in casu*, e regidos, em princípio, por um isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie de diferença na língua do tradutor [...]. Os mecanismos da “função poética” instruiriam essa “operação metalinguística”, por assim dizer, de segundo grau.<sup>99</sup>

Mais do que o domínio do léxico estruturalista de Jakobson com que Haroldo formula seu método, importa a estrutura do procedimento. Trata-se, em primeiro lugar, de identificar no texto que se vai traduzir aqueles elementos formais mais relevantes, sua função no poema e como esses elementos

<sup>98</sup> CAMPOS, Haroldo. Op. cit. pp. 2-3.

<sup>99</sup> CAMPOS, Haroldo. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutória.” 2015. p. 93.

relacionam-se entre si – o “código”; feito isso, deve-se procurar, na língua da tradução, os elementos que melhor correspondem àqueles identificados na língua do poema, a suas funções e sua interrelação, de modo a reconstituí-lo nesses novos elementos.<sup>100</sup> A isso, Haroldo de Campos chama sugestivamente de “física da tradução”.<sup>101</sup> O exercício teórico do brasileiro, então, faz convergir essa operação com os termos com que Benjamin articula sua própria ideia de tradução. Consegue, dessa forma, propor uma direção específica para recriar os textos na língua do tradutor, mas também ampliar o pensamento tradutório para além da técnica (sem no entanto excluí-la) e esboçar alguma sustentação ética à transcrição (uma vez que se fez necessário justificar por que não simplesmente aderir à “ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original)”;<sup>102</sup> i.e. se fez necessário dizer um outro modo de existir da tradução). Do ponto de vista da prática tradutória, o recurso que Benjamin oferece a Haroldo é o de, ao reconstituir na língua do tradutor o código do texto traduzido, fazê-lo incorporando também características da língua estrangeira. Em suas palavras: “os recursos da língua do tradutor [são] ampliados ao influxo violento da língua estranha”<sup>103</sup> Nesse processo, o essencialismo da “língua pura” em Benjamin, que em vários momentos do clássico ensaio afasta seu pensamento da prática tradutória (em que pese a concretude do Sófocles de Hölderlin, que ele cita, e o fato de ter sido escrito como ensaio introdutório a traduções de Baudelaire feitas pelo filósofo alemão), torna-se com Haroldo um movimento, que é o próprio movimento da tradução. A tradução, diz ele,

tem de pôr a manifesto o “modo de re-presentação”, de “encenação” (*Darstellungsmodus*), o “modo de intencionar” (*Art der Intentio*), o “modo de significar” (*Art des Meines*) do original. Esse “modo de significar” não se confunde com o que é “significado”. [...] Sendo a *intentio*, ou “modo de significar” diferente nas várias línguas, a “língua pura”, na concepção

<sup>100</sup> Essa simplificação lexical da formulação haroldiana pode ser encontrada em várias leituras que tradutores e pesquisadores realizaram do pensamento da transcrição, mas a noção de “correspondência” formal e funcional, especificamente, foi desenvolvida, dentro desse horizonte teórico, por Paulo Henriques Britto, no livro *A tradução literária* (2016) e em diversos artigos (2000, 2004, 2006).

<sup>101</sup> CAMPOS, Haroldo de. Op. cit. p. 87.

<sup>102</sup> CAMPOS, Haroldo de. Op. cit. p. 79.

<sup>103</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Tradição/Transculturação/Transcrição”. 2015. p. 155.

benjaminiana, resultaria da harmonia, num ponto messiânico [...], de todas essas intencionalidades das línguas isoladas.<sup>104</sup>

Haroldo de Campos não encampa a defesa da “língua pura”, mas afirma que pode ser uma noção útil se “repensada” como aquele código que quer se manter entre o poema em uma língua e sua tradução em outra, e que por isso apenas se manifestará numa forma mais específica em cada relação de tradução, e paramos por aí.<sup>105</sup> De todo modo, não será uma substantiva “língua pura” o objetivo de cada tradução, mas manifestar o “modo de re-presentação” de uma língua dentro da outra. Em outras palavras, inventar uma encenação entre duas línguas diante das dificuldades de cada caso concreto de tradução. No pensamento haroldiano que flutua entre o estruturalismo e um pós-estruturalismo, o “código de ‘formas significantes’” de um poema particular é o “modo de re-presentação” desse poema dentro da sua língua, e traduzir o poema é encená-lo em outra língua de acordo com o “modo de re-presentação” que o próprio poema estabelece *ad hoc*. Assim, a possibilidade de que exista alguma “língua pura”, ou o projeto de alcançá-la, é definitivamente menos importante para a operação tradutória do que o fato de que a tradução se estabeleça como paradigma de relação entre duas línguas; ato de contato.

Embora nem Benjamin nem Jakobson estivessem presentes em “Da tradução como criação e como crítica”, é possível flagrar em outras palavras o caráter relacional já aparente naquele pensamento. Lá, o principal interlocutor talvez seja Ezra Pound – que é também central na construção da poética do Concretismo. É do poeta norte-americano a formulação do “criticism by translation”, que passa para o título do ensaio de Haroldo e que consiste em, através da tradução, i.e. da escolha do que traduzir e do modo de traduzi-lo, ordenar a tradição literária, dar-lhe um sentido a partir de um conjunto de leituras assumidas pelo tradutor ao mesmo tempo crítico (o paideuma do tradutor, para Pound) e dar-lhe um sentido no presente, dar para a literatura do presente um sentido da tradição (o que depois Haroldo chama “corte sincrônico” da tradução). São, enfim, paradigmas de relação que viriam a antecipar o *ethos* da “redoação da forma” que se expressa como objetivo da transcrição nos ensaios finais de

---

<sup>104</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutória.” 2015. p. 99.

<sup>105</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Tradição/Transculturização/Transcrição”. 2015. p. 156.

Haroldo de Campos e que também aparece em uma de suas traduções para o título do mesmo ensaio de Benjamin: “A tarefa do tradutor” é “O que é dado ao tradutor dar”.<sup>106</sup>

Para além disso, é também a “redoação da forma”, conquanto essa seja uma expressão haroldiana, o que pode unir o pensamento e a prática de tradução que institui seu início com o trio de poetas e tradutores Haroldo, Augusto e Décio – talvez mais do que a defesa de invenção na tradução. Afora as traduções que os três fizeram juntos, ou em especial aquelas realizadas em par pelos irmãos Campos – entre as quais seria possível citar as traduções da poesia provençal medieval e da poesia russa moderna (esta com Boris Schnaidermann) –, pode-se dar como exemplo da predominância do paradigma da “redoação da forma” entre eles a comparação entre a tradução de poemas de Emily Dickinson operada por Augusto de Campos e a tradução de fragmentos do *Fausto* de Goethe feita por Haroldo. Como é costume para os irmãos, as traduções acompanham prólogos ou epílogos em que se apresenta o projeto de tradução. Nesses ensaios que são extensões da tradução se vê que Haroldo defende para o *Fausto* que o tradutor exerça sua *hybris*, transgredindo de modo “luciferino” os “limites sígnicos” do original, já que *in casu*, investido da paisagem metafísica do Fausto, o tradutor não poderia para ele ser outra coisa que um “usurpador” do sentido sagrado do texto e assim “nada mais estranho à tarefa de traduzir [...] do que a humildade”<sup>107</sup>. Por outro lado, Augusto escreve em seus textos introdutórios à segunda edição dos poemas traduzidos de Dickinson que “[t]raduzir uma poesia tão densa e singular como a de Emily Dickinson é sempre um desafio que se deve aceitar com humildade”,<sup>108</sup> porque “é preciso, além da técnica, uma identificação com o texto interpretado.”<sup>109</sup> As propostas, aparentemente divergentes, unem-se assim pela tentativa de assumir a mesma ética dos textos que traduzem.

---

<sup>106</sup> CAMPOS, Haroldo. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutória.” 2015. p. 95.

<sup>107</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Transluciferação mefistofáustica”. 1981. p. 180

<sup>108</sup> CAMPOS, Augusto de. “Nota à segunda edição”. 2008. p. 13.

<sup>109</sup> CAMPOS, Augusto de. “Introdução à primeira edição”. 2008. p. 25

## Traduzir para ser traduzido

Durante os últimos cinquenta anos, pelo menos, uma multidão de tradutores procurou no projeto dos poetas concretos orientação para sua prática de tradução. Existem muitas maneiras de compor a genealogia desta tradição tradutória. Para os interesses deste trabalho, apresenta-se aqui apenas uma delas, que é a formulada por Álvaro Faleiros nos capítulos iniciais de seu livro *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Sua leitura desta tradição está concentrada no pensamento de Haroldo de Campos e é articulada pelo interesse na antropofagia em tradução, como paradigma da relação tradutória com o texto e com o outro.

A antropofagia não está presente nos primeiros textos de Haroldo sobre tradução, mas aparece em 1981 em “Da razão antropofágica”, ensaio em que o poeta discute mais amplamente a historiografia da literatura brasileira, e depois em um segundo, “Tradição, transcrição, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico” (1997), espécie de versão reduzida do anterior, mas concentrado em destacar o signo de tradução daquela proposta historiográfica. A importância que aos poucos a antropofagia e a sua “razão” assumem no pensamento haroldiano pode ser vista, no entanto, como consequência da perspectiva sincrônica que desde o início, via Pound, ele estabeleceu para a tradução, conjugada à preocupação de compreender implicações do subdesenvolvimento econômico para a literatura brasileira, para além de um aprisionamento desta naquele, que se traduziria em uma produção literária retardatária.<sup>110</sup>

A antropofagia a que se referem tanto Haroldo quanto Faleiros é aquela formulada por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (1928) e em textos subsequentes. Surgida no horizonte da reformulação estética modernista proposta pela geração de Oswald para a literatura e a arte brasileiras, a noção de antropofagia é levada adiante por Haroldo como o paradigma de diferenciação, em todos os tempos, da literatura brasileira em relação à europeia ou – como ainda se usava – universal. Haroldo adota os termos de Oswald para identificar uma atitude pela qual influências poéticas estrangeiras são transformadas e apropriadas

<sup>110</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica”. 2017. pp. 231-3.

por escritores brasileiros a partir do contato com um “contexto local, a cujas necessidades [elas] se subordinam”,<sup>111</sup> ao invés de serem meramente reproduções. À pura influência, importação que mantém os brasileiros em balança simbólica deficitária, contrapõe-se a “deglutição” oswaldiana, indústria de transformação da matéria estrangeira. É também o projeto modernizador do Concretismo para a poesia brasileira. Uma história da literatura brasileira (ou latino-americana), afirma Haroldo, deveria se compor dos textos que foram concebidos a partir de um “movimento dialógico da diferença [...], desconcertante, ‘carnavalizado’, jamais pontualmente resolvido, do mesmo e da alteridade”<sup>112</sup>. O início, o primeiro exemplo, seria o barroco brasileiro (ou latino-americano), para o qual Haroldo estabelece a seguinte fórmula: “um duplo dizer do outro: dizer um código de alteridades [o barroco europeu, e em especial ibérico] e dizê-lo em condição alterada [pelas condições estabelecidas pelo Brasil e pela América Latina]”.<sup>113</sup>

A afinidade entre o “movimento da diferença” da razão antropofágica e a “transcrição” e a “tradução como criação e como crítica” resta evidente. O “duplo dizer do outro” barroco, por exemplo, pode ser lido como uma forma de crítica da tradição precedente, à luz de um corte sincrônico e do paideuma de um poeta tradutor como Gregório de Matos. Haroldo de Campos recorre ao exemplo do poema “Discreta e formosíssima Maria”, em que Matos enxerta trechos traduzidos de dois poemas de Luís de Góngora, no entanto transformados para a Bahia do século XVII. Talvez também fosse possível pensar que, nesta transcrição, Matos alarga a sua poética a partir do “influxo violento” da poética estrangeira. Em suma, o “movimento dialógico da diferença” que estruturaria a literatura brasileira é entendido como um modo de tradução particular, muito próximo daquele que dá assento à transcrição. A razão antropofágica se estabelece, por um lado, como critério da crítica e modo de formar o paideuma do tradutor e, por outro lado, como paradigma do “modo de re-presentação” de toda uma tradição identificada na literatura brasileira por Haroldo de Campos, que sem receio de ser autolaudatório liga o seiscentista Gregório de Matos aos poetas concretos do pós-2ª Guerra, afirmando, para o tradutor brasileiro e latino-

---

<sup>111</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Tradição, transcrição, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico”. 2015. p. 201.

<sup>112</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica”. 2017. p. 237-8.

<sup>113</sup> CAMPOS, Haroldo de. Op. cit. p. 241.

americano, uma condição particular de encenação do “modo de re-presentação” da literatura estrangeira nos textos dessa tradição.

Álvaro Faleiros, ao expor essa perspectiva tradutória e apontar a sua persistência para além do trabalho de Haroldo de Campos – ressaltando, entre outras coisas, que a transcrição associada à razão antropofágica tornou-se fora do país o sentido de uma “Brazilian tradition of translation”<sup>114</sup> –, interessa-se por examinar que imagem do “outro” indígena informa a antropofagia oswaldiana e haroldiana, em si preocupada em traduzir, com essa imagem indígena, o “outro” europeu. A primeira parte de *Traduções canibais* procura compreender como quase um século de antropologia no Brasil permite ler a representação que se faz da alteridade indígena na antropofagia oswaldiana, encampada pelo projeto da transcrição. Em especial, toma como referência as formulações do perspectivismo ameríndio por Eduardo Viveiros de Castro, talvez o mais sofisticado pensamento produzido pela antropologia brasileira acerca da cosmovisão indígena.

Faleiros então compara a imagem de tradução presente na razão antropofágica com imagens de tradução que aparecem em ritos ameríndios. O primeiro que destaca é o rito guerreiro tupinambá, propriamente antropofágico, conforme descrito por Viveiros de Castro no ensaio “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” (2002) e que aqui se toma como exemplo. A guerra no mundo tupinambá é um confronto encenado sucessivamente ao longo do tempo entre grupos inimigos, em que os guerreiros ocupam a cada confronto, alternadamente, a posição de matador ou de vítima. A vítima, aprisionada pelo grupo inimigo, é sacrificada e tem partes do corpo comidas em ritual antropofágico. O sentido do ato canibal é também preparar-se para se tornar vítima no futuro. O objetivo do confronto não é vencer uma guerra ou liquidar um inimigo, mas mantendo a encenação, isto é, uma relação, dar sentido à passagem do tempo: “A hierarquia [entre os grupos inimigos] não é um pressuposto, pois matador e vítima presentificam a *relação*, e assim realizam, no espaço do rito – diálogo cerimonial – a ‘síntese transcendental do tempo’”<sup>115</sup>. Faleiros opõe o “movimento desconcertante” – na expressão de Haroldo de Campos – da razão

<sup>114</sup> FALEIROS, Álvaro. *Traduções canibais*. 2019. p. 27.

<sup>115</sup> FALEIROS, Álvaro. Op. cit. p. 41. As aspas dentro desta citação são de VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. 2020. p. 206.

antropofágica, em que cada momento da tradição trai o momento anterior e desconcerta a tradição, com o “movimento concertante” do rito tupinambá, em que os assassinatos de inimigos arranjam a passagem do tempo, ou – como um surdo de bateria – marcam o tempo.

O concerto está na troca que se estabelece entre matador e vítima. A aproximação entre as figuras do guerreiro tupinambá e do tradutor transcriador denuncia essa diferença fundamental. A tradução do guerreiro está em, ao atacar o outro, deixar que o outro o transforme em vítima. A guerra da transcrição está em emancipar-se do estrangeiro ao apropriá-lo. “Haroldo de Campos,” afirma Faleiros, “teoricamente adota o ‘outro’ em função de uma concepção prévia (e apesar das nuances, europeia) do literário,” ao passo que, “no perspectivismo ameríndio, o outro é adotado na medida que surge, levando a uma reacomodação mais ampla.”<sup>116</sup> Dito de outra forma, o paideuma do tradutor transcriador é estabelecido *a priori* e, embora estruture uma relação com o texto traduzido, não se dispõe a ser transformado pelo texto. A reacomodação da alteridade no rito tupinambá, por outro lado, é a sua própria performatividade, isto é, a performatividade daquela tradução: quer comer para ser comido, quer traduzir para ser traduzido. Na imagem do tradutor tupinambá, a “tradução como criação e como crítica” é também a criação e a crítica que o texto faz do tradutor, e não apenas aquela que o tradutor faz do texto.

Essas diferenças em parte se explicam tendo-se em mente que o outro com que se debate Haroldo de Campos – como também, antes dele, Oswald de Andrade – é o outro europeu, justamente, e não o outro indígena. Em outras palavras, a própria antropofagia oswaldiana é em parte uma derivação europeia, porque não é construída a partir de uma relação direta, de campo, com indígenas brasileiros, não obstante o talento do escritor modernista para captar a imaginação indígena em seus textos. Faleiros cita, sobre isso, o taxativo Antonio Risério em *Textos e tribos* (1993): “Oswald leu o Brasil Exótico pelas lentes da antropologia europeia.”<sup>117</sup> Assim, a “deglutição” de Oswald, e portanto a imagem de tradução de Haroldo, não escapa de tomar uma representação indígena ela própria um pouco estrangeira aos brasileiros e, sobretudo, aos indígenas. As fontes de Oswald

---

<sup>116</sup> FALEIROS, Álvaro. Op. cit. p. 38.

<sup>117</sup> RISÉRIO, Antonio apud FALEIROS, Álvaro. Op. cit. 27.

para pensar o rito antropofágico e derivar daí um modernismo brasileiro são também europeias – Michel de Montaigne e Hans Staden, mas também Marx e Freud. Em outras palavras, talvez fosse possível dizer que a antropofagia oswaldiana, num jogo infinito de espelhinhos perversos, é também o inverso do que quer ser: o brasileiro traduzir o indígena pelas lentes do europeu, ainda que aqui a especificidade do paideuma seja fundamental para surpreender a imagem do indígena dentro do europeu. De todo modo, na antropofagia se elabora pouco a relação entre o brasileiro e o indígena no Brasil. A troca entre o “contexto local” e a influência não se dá em fluxo equivalente. Conclui Faleiros: “A bidirecionalidade haroldiana é, pois, relativa por estar mergulhada na discussão da constituição de uma ‘identidade’ nacional. Seu valor fundamental é a assimilação e, ainda que esta se dê pelo contato, não necessariamente visa troca.”<sup>118</sup>

É por isso que, para Álvaro Faleiros, o projeto da transcrição, por muito radical que possa ser em comparação a outras escolas de tradução, mostra-se insuficiente para compreender certos projetos de tradução contemporâneos e suas respectivas dificuldades de tradução. Em *Traduções canibais*, Faleiros examina mais detidamente tanto traduções da literatura ocidental – como as traduções de Baudelaire realizadas por Ana Cristina Cesar e Maria Gabriela Llansol – quanto traduções de “artes verbais” indígenas – como a tradução de cantos marubo realizada por Pedro Cesarino e a tradução do “canto da castanheira” araweté, por Antonio Risério a partir de uma tradução dita literal realizada pelo próprio Viveiros de Castro. De uma forma ou de outra, a tentativa explícita de Faleiros é desenvolver a partir desses casos um “aparato conceitual” próprio para que se compreendam essas experiências exatamente como traduções, diante das “dificuldades de se estabelecer uma fronteira clara entre o que seria tradução, adaptação ou imitação”,<sup>119</sup> rubricas em que costumam se dividir essas reescritas de difícil categorização.

Nesse sentido, ele se esforça para extrair, com rigor conceitual, imagens de tradução dos ritos indígenas estudados, imagens extra-ocidentais de tradução. Levando adiante a revisão da metáfora antropofágica, Faleiros se concentra em uma prática indígena que se aproxima mais explicitamente da tradução do que o

---

<sup>118</sup> FALEIROS, Álvaro. Op. cit. p. 36

<sup>119</sup> FALEIROS, Álvaro. Op. cit. p. 11.

rito guerreiro tupinambá: o rito xamânico. A partir do estudo de Viveiros de Castro sobre o “canto da castanheira” araweté,<sup>120</sup> o pesquisador procura encontrar o “modo de significar” particular ao canto – para retomar a expressão de Haroldo de Campos – e confrontá-lo com as suas traduções já existentes para o português, uma delas “bastante literal”,<sup>121</sup> segundo seu autor, o próprio Viveiros de Castro, que a realizou para auxiliar sua pesquisa, e outra preocupada em preservar a força poética do canto, realizada por Antonio Risério.<sup>122</sup> Faleiros, com Viveiros, explica que o que é mais próprio do canto é um jogo de posições enunciativas encenado pela tradução do xamã: o xamã, ao cantar, reproduz e combina vozes diversas – a sua própria, a de espíritos araweté, a de parentes mortos e parentes vivos – dentro da voz dominante do canto, que é a de sua filha, Kããnipaye, morta aos dois anos de idade – cujo nome não chega a ser dito em nenhum momento dentro do canto. Essa estrutura enunciativa serve a uma tarefa social, que Faleiros chama “o duplo ato antropofágico organizador da cultura araweté”, ou em outras palavras um devoramento de mão dupla entre deuses e homens:

o xamã enuncia que, quando morto, será devorado pelos deuses, condição para tornar-se um afim, e os deuses enunciam seu desejo de comer (sexualmente) a menina [a filha do xamã]: troca simbólica de bens e mulheres no patamar celeste, função social do xamã.<sup>123</sup>

A tradução também é composta, para além da estrutura discursiva, de atos e gestos que o xamã performa durante o canto: acender e apagar um charuto e bater os pés no chão em versos específicos.

Apontando limitações na tradução de Risério, a primeira que pretende manifestar literariamente a poética do canto,<sup>124</sup> Faleiros propõe ele mesmo uma retradução que transforme o jogo de posições enunciativas e de gestos do canto em palavra escrita. Chega, assim, a uma forma textual que interpõe os versos do canto retraduzido a frases entre colchetes, a modo de didascálias. A tentativa de recuperar, em português, certos efeitos sonoros das palavras cantadas parece menos importante, para a sua tradução, do que recorrer às didascálias para

<sup>120</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. 1986.

<sup>121</sup> FALEIROS, Álvaro. *Op. cit.* p. 63.

<sup>122</sup> FALEIROS, Álvaro. *Op. cit.* p. 62.

<sup>123</sup> FALEIROS, Álvaro. *Op. cit.* p. 60.

<sup>124</sup> “A questão é que as consequência de sua postura semiótico-textual produzem uma tradução, a meu ver, discursivamente opaca,” escreve Faleiros. *Op. cit.* p. 62

“encenar, no espaço da página, a complexidade enunciativa e performativa do canto xamanístico”.<sup>125</sup> Na tradução de Faleiros, elas acumulam uma série de funções para além da instrução ao ator, tradutor e xamã. Assumindo, na maior parte das vezes, uma posição descritiva, elas ora têm caráter narrativo (introduzindo o contexto de gravação do canto, e inclusive a reação do público) ora explicativo (com apostos e paráfrases que decodificam as metáforas araweté presentes no canto e mantidas na tradução), sem distinguir dimensões diegéticas e não diegéticas da performance. Veja-se, como exemplo da variedade enunciativa também das didascálias, o trecho inicial da tradução:

*[Madrugada de 26 de dezembro de 1982, Kãñipaye-ro sai de sua maloca e começa a entoar: eu sou Kãñipaye-ro, escutem agora meu canto, que agora falo, aqui, pela voz de meu pai...]*

Nai dai dai  
Nai dai dai  
Nai dai dai...

Por que você, espírito, empluma a grande castanheira celeste?  
Por que os espíritos agora emplumam essa grande castanheira?  
Diga-me, Modidã-ro, você espírito avô que habita o outro lado do céu.  
Por que os espíritos solteiros emplumam a face da grande castanheira?  
Vejo aqui os espíritos emplumando a face da grande castanheira,  
Arariñã-no, espírito-irmão do meu pai que habita o outro lado do céu.  
Vejo aqui os espíritos emplumando essa grande castanheira.

*[Plumagem branca de harpia, plumagem branca de harpia, cobre a grande castanheira, assim fazem os espíritos porque irados com a morta; por ela ardem de desejo; descem então à terra.]*

*[Início do segundo refrão. Aumento de volume vocal e de intensidade afetiva.]*

Kadine-kãñi [Arara azul-amarela, espírito-Mulher-Canindé]  
Kadine-kãñi [Arara azul-amarela, espírito-Mulher-Canindé]  
Kadine-kãñi [Arara azul-amarela, espírito-Mulher-Canindé]

*[Kãñipaye-ro entoia mais forte e alto, bate o pé repetidamente]*

Kadine-kãñi... Os espíritos estão aqui  
Kadine-kãñi... Emplumando a face da castanheira. [...] <sup>126</sup>

Apesar do caráter eminentemente performativo do canto e apesar do recurso às didascálias, a tradução de Faleiros parece se preocupar em restituir a poética do canto mais que a sua performance, que aparece quase sempre apenas

<sup>125</sup> FALEIROS, Álvaro. Op. cit. p. 67

<sup>126</sup> FALEIROS, Álvaro. Op. cit. pp. 70-1

para dar sentido à poética. O “aparato conceitual” da imagem xamânica da tradução apresenta-se mais desenvolvido que o aparato técnico, porque o interesse principal de Faleiros, apesar da experiência com o “canto da castanheira”, é conseguir analisar traduções já existentes – as que virão nos capítulos seguintes de seu livro –, e porque, mais uma vez, há a premissa de que o aparato técnico – as formas da tradução – surja em cada caso concreto, como uma reelaboração do modo pelo qual o texto se constrói. Quando Faleiros cita Manuela Carneiro da Cunha para resumir em que consiste o trabalho de tradução do xamã, há mais uma vez convergência com o pensamento haroldiano:

O que se trata de (re)construir é uma síntese original, uma nova maneira de pôr em relação níveis, códigos, pô-los em ressonância, em correspondência, de modo que esse mundo novo ganhe a consistência desejada para que se torne evidente [...]. Em suma, que adquira um sentido, pois o sentido é, ao fim e ao cabo, a percepção de relações [...].<sup>127</sup>

É esse o objetivo final que Faleiros expressa para sua tradução do “canto da castanheira”: “permitir que se percebam relações”.<sup>128</sup>

### 3

#### Tradução e performance

O que mais se destaca na imagem extra-ocidental de tradução do xamã, como também no rito guerreiro tupinambá que oferece uma imagem de tradução na relação de troca antropofágica entre matador e vítima, é a performance necessária para realizar a tradução. A morte da vítima tupinambá deixa de traduzir o tempo se não for realizada dentro de um perímetro ritual. O xamã araweté não conseguirá dizer as palavras dos mortos e dos espíritos e realizar a troca simbólica com os deuses sem atender ao contexto performativo necessário. Um dos desafios que se impõem ao uso, em projetos de tradução literária, de imagens extra-

<sup>127</sup> CARNEIRO DA CUNHA apud FALEIROS. Op. cit. p. 66

<sup>128</sup> FALEIROS, Álvaro. Op cit. p. 68

ocidentais da tradução<sup>129</sup> é o de não excluir a performance dos respectivos modos de tradução. Virando a questão do avesso, seria possível perguntar: de que modos fazer corresponder este tipo de aparato conceitual à *escrita* propriamente de textos performativos?; de que modo construir textos performativos que, enquanto traduções, respondessem ao aparato conceitual de uma “poética xamânica do traduzir”, por exemplo, ou enfim conforme o caso à “redoação da forma” das performances e à manifestação do seu “modo de re-presentação” em outros corpos, como em outra língua?

Para tentar responder a essa questão algo intrincada, repare-se primeiro que, em nível mais imediato, a própria elaboração teórica sobre a tradução literária ocidental, e nomeadamente aqui a de Haroldo de Campos e a de Álvaro Faleiros, é uma performance para – i.e. serve à tarefa de – dar sentido ao modo de tradução que se pratica em cada caso. Pragmaticamente, textos teóricos como os ensaios de Haroldo perfazem uma ação análoga a que performa, por exemplo, o corpo do xamã – e não apenas os textos teóricos, mas talvez sobretudo o fato da teorização, que é o âmbito de que precisa a tradução teorizada para que se realize e para que seja reconhecida como tal. Não é à toa que as traduções de Haroldo e de Augusto de Campos, quando publicadas, quase sempre acompanhem ensaios que as qualificam. A elaboração teórica nesses tradutores participa de forma definitiva da tradução. Um exemplo mais recente seria a tradução de “The Raven”, o poema de Edgar Allan Poe, por Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves, que não só veio acompanhada de um ensaio ao ser publicada no livro *Algo infiel*,<sup>130</sup> em 2017, mas também, diante da dificuldade da recepção para considerar que o texto produzido fosse de fato uma tradução, provocou – obrigou que se performasse – um curso de pós-graduação inteiro na Universidade Federal do Paraná, em 2020, sobre o modo de tradução do poema,<sup>131</sup> cuja especificidade ganhou o nome de “tradução-Exu” e cuja necessidade de elaboração – a necessidade de agir a partir da falta ou da instabilidade de sentido – já se espalhou entre outros tradutores, notadamente o também pesquisador André Capilé. Enfim, os textos teóricos em muitos casos também são necessários para executar a

<sup>129</sup> Apontou-se aqui imagens ameríndias, mas outras experiências com imagens extra-ocidentais de tradução têm sido realizadas em anos recentes, como a “tradução-Exu” formulada por Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves e, depois, André Capilé.

<sup>130</sup> FLORES, Guilherme Gontijo e GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel*. 2017. pp. 227-237.

<sup>131</sup> Cf. Tradução-exu: Aula 1. 2020 (YouTube)

tradução e para que a tradução seja percebida como tradução. Neste sentido que aqui se discute, inclusive, pode-se considerar que todo o presente trabalho seja uma performance necessária à realização das traduções que ele apresenta.

A performance, entendida nesses termos, é o que une imagens extra-ocidentais de tradução e a tradução literária ocidental, ou ao menos aquela que se orienta pela transcrição – Haroldo de Campos traduzindo o *Eclesiastes*, Augusto de Campos traduzindo o poeta provençal Arnaut Daniel. Entretanto, executar a ação de traduzir, como fazem ou ajudam a fazer os textos teóricos, não é o mesmo que executar ou encenar o “modo de re-presentação” do texto traduzido. Para tentar retomar, mais uma vez, os termos de Haroldo de Campos: um ensaio sobre a tradução não é um texto que necessariamente reapresenta uma relação entre elementos formais e funcionais de modo correspondente ao texto que se quer traduzir. Essa tarefa, que é a da redação da forma, parece pedir uma espécie mais particular de texto performativo, e mais até, talvez, do que a tradução de Álvaro Faleiros para o “canto da castanheira”, porque para redoar uma performance seria necessário não só dar a ver as relações que dão sentido ao texto, mas que também provocar essas relações na leitura.

Antes de avançar, no entanto, parece necessário estabelecer uma compreensão mais objetiva do que seja “performance” para todos os casos assinalados. Mais ainda, na verdade, se se considerar a qualidade efêmera e transitória de muitos desses casos. Há um desafio natural nesse sentido. Ele foi bem apresentado pela performer e teórica da performance Eleonora Fabião que, muito de acordo, e embora pense sobretudo na dimensão artística da performance, quase chega a definir o termo pela sua impossibilidade de definição:

...considero vão, mesmo equivocado, qualquer esforço no sentido de definir o que seja “performance”. Trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de “arte”, “artista”, “espectador” ou “cena” [...]

ou talvez, também, de “tradução”, de “tradutor” e de “original”:

Como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de “zonas de desconforto” onde o sentido se move, onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar. Porém, é preciso frisar: não se trata de um elogio

à falta de clareza, de fetichisar o misterioso, muito pelo contrário: trata-se simplesmente de reconhecer e investigar a extrema vulnerabilidade dos ditos “sujeitos” e “objetos” e torná-la visível.<sup>132</sup>

Ou a extrema vulnerabilidade, por exemplo, do que é o texto e do que é o traduzido a cada encontro, como na imagem de tradução do rito guerreiro tupinambá. De todo modo, e descontada certa ânsia de abolição de fronteiras característica do pensamento contemporâneo da primeira década do milênio, o que se pode e resta fazer, ainda, é apresentar um conjunto de compreensões de “performance” capaz de apoiar o pensamento da tradução e a questão de sua redação, aqui lançada.

Por um lado, como se vem examinado neste capítulo, uma performance pode ser o modo como se constitui um rito indígena ameríndio para provocar algum tipo de troca entre planos opostos – entre grupos inimigos, ou entre homens e deuses, ou entre vivos e mortos – como nos apresenta Álvaro Faleiros em *Traduções Canibais*. O performer, nesse caso, ocupará ao mesmo tempo a posição de mediador entre os planos e de parte envolvida na troca. Ainda que cada rito tenha uma estrutura própria, a consequência mais geral dos ritos examinados por Faleiros é a de que a performance, por meio de palavras, gestos, atos, se estabelece sempre como uma relação entre o performer – o guerreiro, o xamã, o tradutor – e a própria performance. Repare-se que, no caso do “canto da castanheira” araweté, (a) o que o xamã deve fazer, (b) o que o rito que ele realiza faz com ele e (c) o significado desse rito, tudo isso, é negociado com os espíritos que o xamã traduz, enquanto por outro lado o rito não existe sem o que xamã o performe. O performer se torna, por sua parte, antes que um sujeito, a expressão da relação que se estabelece – que ele estabelece, mas também que se estabelece para ele – com o outro – o inimigo, o deus, o texto estrangeiro. Na cosmovisão propriamente ameríndia, a antropofagia, afinal, não supõe a identidade estável de um sujeito, mas a atitude desse sujeito feita das imagens que come. O significado de tradução é orientado pelo próprio texto traduzido, em uma relação de negociação que ele estabelece com o tradutor e, a rigor, no corpo do tradutor. Na tradução literária, essa seria uma maneira de fazer com que a tradução, ao assumir

---

<sup>132</sup> FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. 2008. pp. 238-9.

a instabilidade própria de um texto de performance e querendo manter a agência do tradutor no processo de tradução, não seja simplesmente uma projeção subjetiva do tradutor ou, risco com que flertam as traduções do “canto da castanheira”, o registro de uma encenação pontual. A questão torna-se definir os termos da negociação, ou melhor, do diálogo com os espíritos. As próprias palavras.

Por outro lado, uma performance também pode ser como um texto se realiza no ponto da recepção, como o define Charles Martindale em pensamento do campo dos Estudos da Recepção Clássica recuperado pelos pesquisadores Rodrigo Tadeu Gonçalves e Guilherme Gontijo Flores em suas traduções no livro *Algo infiel: corpo performance tradução*.<sup>133</sup> Pode-se compreender, desse modo, que o texto em si não existe, e nem precisa existir, senão como o conjunto de suas diversas performances, de suas diversas realizações ao longo do tempo, que são suas edições, leituras, encenações, traduções e, por que não, também aquilo que se toma como original. Ou como escreve o pesquisador Alexandre Nodari no prefácio ao livro:

...aquilo que chamamos de “texto” não é o original, mas o conjunto de suas variações, ou seja, de suas performances (traduções, leituras), incluindo a original (que passa, assim, a ser considerada como apenas mais uma performance). Isso quer dizer que não é o ‘texto original’ que contém virtualmente suas traduções, suas possibilidades: o “original” é ele mesmo uma possibilidade de tradução do “texto”.<sup>134</sup>

Esse é um entendimento útil para “performance” se os textos em si, como os fragmentos de um poema de Safo ou de Estesícoro, nunca se apresentam por inteiro ou, já num caso como o de Angélica Liddell, são sempre a atualização pontual de um conflito infinito com o tempo ou de uma relação transcendente, porque de qualquer modo não é possível recuperar uma sua forma original. Assim, para o trabalho de tradução torna-se necessário, antes que decifrar o original, constituir ou reconstituir um certo conjunto de performances, para que a partir da relação entre essas performances seja possível talvez identificar um modo de organização comum e um código comum que servisse de ponto de partida para a performance seguinte, que é a tradução.

<sup>133</sup> FLORES, Guilherme Gontijo e GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel*. 2017. pp. 113-15.

<sup>134</sup> NODARI, Alexandre. “Tradizer”. 2017. p. 15.

Por fim, ainda um outro modo de agir da performance, que de alguma forma abrange os dois anteriores, foi considerado neste trabalho. Performance pode ser a conjugação de três ações simples, como o compreende o teórico da performance Richard Schechner, citado aqui em artigo de outra teórica da performance, Josette Féral:

*Performer*, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no sentido de “se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual,” implica ao menos em três operações, diz Schechner.

1. ser/estar (“being”), ou seja, se comportar (“to behave”);
2. fazer (“doing”). É a atividade de tudo o que existe dos quarks aos seres humanos;
3. mostrar o que faz (“showing doing”, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em dar-se ao espetáculo, em mostrar (ou se mostrar).<sup>135</sup>

Enquanto, por um lado, por causa do interesse antropológico próprio da teoria da performance norte-americana, onde Schechner se inscreve, esse uso de performance serve para os ritos ameríndios, por outro, como destaca Josette Féral, sua origem “poderia ser retrçada” até os enunciados performativos de John Austin:

*Performer*, no seu sentido schechneriano, evoca a noção de *performatividade* (antes mesmo que de teatralidade) [...] Mais recente que a teatralidade, [...] sua origem poderia ser retrçada nas pesquisas linguísticas de Austin e Searle, que foram os primeiros a impor o conceito pelo viés dos verbos performativos que ‘*executam uma ação.*’ [...] Essa noção valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo.<sup>136</sup>

Ou seja, esse é já um uso próprio para a performance das palavras, ou para a performance de um texto informe como o de Angélica Liddell, que viola a sua representação.

Em suma, como redoar a performance do texto na tradução? O caminho deste trabalho é, primeiro, compreender que aquilo que se quer redoar é uma relação entre texto e tradutor; depois, compreender que o próprio texto – que é um dos termos da relação – é em si um conjunto de performances. Desse modo, postula-se que a tradução seja uma negociação, e que ao compor e comparar as diversas performances de um texto possa-se encontrar uma espécie de código

<sup>135</sup> FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. 2008. p. 200.

<sup>136</sup> FÉRAL, Josette. Op. cit. p. 201.

comum entre elas, que seria o ponto de partida da performance de tradução desse texto. Resta saber, portanto, (a) qual é o código – ou a relação entre as ações das palavras – de *Esta breve tragedia de la carne*, e (b) de que maneira – como na segunda etapa daquele método haroldiano-jakobsoniano – reconstituir esse código, essa relação específica, com uma performance em português no Brasil. Agora, portanto, retorna-se a Angélica Liddell.

#### 4

### Angélica Liddell

Seria possível retomar aqui os termos com que se apresentou *Esta breve tragedia de la carne* através da obra e da ética de Angélica Liddell no capítulo I. Desde logo, assume-se que aquele capítulo é em si a composição de um conjunto de performances de *Esta breve tragedia de la carne*. Para que se o compreenda assim, é necessário, justamente, considerar que essas performances não são performances – realizações, demonstrações – do original de *Esta breve tragedia de la carne*, que está constituído em livro e foi publicado, junto com o restante da *Trilogía del infinito*, pela editora segoviana La uña RoTa em 2019, mas de alguma relação específica que é própria à obra em suas diversas performances. Essa relação específica, como se viu com os exemplos de Álvaro Faleiros, inclui entre seus partícipes o performer ou tradutor, mas não para que se constitua apenas como uma interpretação individual ou subjetiva do performer ou tradutor tomado como único agente do enunciado. Assim, em um jogo – relação – de agenciamentos quase dramaturgico, as performances de *Esta breve tragedia de la carne* são constrangidas neste trabalho a tomarem um formato próximo ao de uma dissertação de mestrado, condição de enunciação do presente tradutor, ao mesmo tempo em que a dissertação é levada pela obra de Liddell a burlar, às vezes, as exigências de um trabalho rigorosamente acadêmico, porque submete-se ao compromisso de apresentar – e não apenas descrever – um conjunto de performances de *Esta breve tragedia de la carne*. A relação específica que seria comum a esta performance e às demais já pode ser definida agora, com o capítulo I, não em termos das interrelações entre formas e funções do texto, mas em termos

das relações que se fazem entre as ações das palavras do texto – texto agora que já inclui as performances do capítulo I – ou, melhor dizendo, as relações entre as tarefas do texto.

Aqui pode ser útil retomar mais uma vez o verbete “Informe”, de Georges Bataille. Se as palavras dão tarefas e se os textos de Angélica Liddell, e *Esta breve tragedia de la carne* em especial, são compreendidos como textos informes, eles também submetem à qualidade informe aquele que os enuncia, ao serem enunciados – enfim, lidos, interpretados, traduzidos. Aquilo que a palavra informe designa torna-se também informe. As tarefas das palavras, para Bataille – podem ser percebidas, então, como atos de relação que estabelecem a identidade do texto – em si, uma relação entre relações.

A qualidade inescapavelmente derivativa das relações que um texto – um poema, diria Liddell – como *Esta breve tragedia de la carne* provoca é explicada nesta passagem do ensaio inicial do já citado *Algo infiel*, de Gontijo Flores e Tadeu Gonçalves, que retoma, como Schechner, os termos austinianos para pensar o que neste trabalho se denominam tarefas das palavras:

Esse é o potencial mais profundo das promessas de mundo em jogo na poesia: uma performance exige outra performance, porque o dom é um performativo. ‘Eu te dou isto’, diz o poeta; e ao ouvinte não cabe resposta fácil, como ‘Não quero’; o poeta retorna ‘Eu já te dei’, algo aconteceu, performou-se no momento de uma entrega. ‘Está dado.’<sup>137</sup>

A própria “razão antropofágica”, como se viu, é um movimento tradutório de diferenciação, pensada “como movimento dialógico da diferença (e não como união platônica da origem e rasoura acomodatória do mesmo)”,<sup>138</sup> e é nessa noção de diferença, então, que Haroldo de Campos quer apoiar uma ética brasileira e latino-americana. Em Angélica Liddell, talvez “conflito” seja uma palavra melhor que “diferença” para apoiar a relação específica da performance de seus textos, inclusive de um ponto de vista ético. Ademais, o conflito entre corpo e palavra em Liddell, que ao longo de sua obra se transfigura até chegar ao conflito do infinito em *Esta breve tragedia de la carne*, entre amor e morte, é também aquele que viola a representação mimética do texto, como a própria noção de “transcrição”

<sup>137</sup> FLORES, Guilherme Gontijo e GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel*. 2017. p. 24.

<sup>138</sup> CAMPOS, Haroldo de. Op. cit. p. 237

quando Haroldo a comenta na sua tradução do *Fausto*: “na tradução, mais do que em nenhuma outra operação literária, se virtualiza a noção de mimese, não como teoria da cópia ou do reflexo salivar, mas como produção da diferença no mesmo.”<sup>139</sup> Assim, compreendendo mimese como diferença no mesmo, ou como conflito de transfiguração do mesmo, se resta alguma representação, ela é aquela do modo de funcionamento do texto. Esse tipo de representação é talvez aquele a que Liddell recorre quando, ainda em “Llaga de nueve agujeros”, nomeia os “termos de representação” para o conflito entre corpo e palavra. Ou, como se disse naquela altura deste trabalho, e para ainda estar mais próximo dos termos de *Esta breve tragedia de la carne*, trata-se “daquilo que o amor interpreta por meio do teatro”. O conflito entre corpo e palavra pode ser compreendido, portanto, como o *modus operandi* do texto. A relação específica que é necessário à tradução “desocultar” é em *Esta breve tragedia de la carne* um modo de diferença e, sobretudo, o modo de um conflito entre corpo e palavra.

Que prática tradutória poderia reapresentar esse conflito? Retomo do capítulo I uma das declarações de Angélica Liddell, para tentar estruturar o procedimento de tradução. Sobre o processo de criação de sua obra recente, ela disse:

A palavra no *Ciclo das ressurreições* não nasce para ser representada mas para ser transformada, [as peças] não nascem como textos teatrais mas como elementos que fazem parte de uma composição poética, nascem como poesia e não como teatro, e então se organizam graças ao teatro, que lhes confere uma dramaturgia no seio de um caos que eu devo resolver. Os textos fazem parte do caos e durante os ensaios eu organizo o caos.<sup>140</sup>

Os textos informes de Liddell, aqueles que provocam uma desorganização do leitor ou do espectador que nas palavras de Bataille “se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um escarro”, são também informes para a própria artista, que se vê obrigada, no processo de criação de seus espetáculos, a transformá-los de modo a dar a eles um sentido que a princípio não teriam, uma “percepção de relações”, nas palavras de Manuela Carneiro da Cunha – ou, mais simplesmente, uma dramaturgia. O que parece fundamental, no entanto, é que a dramaturgia é aquela construção de relações entre as ações das palavras apenas

<sup>139</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Transluciferação mefistofáustica”. 1981. p. 183.

<sup>140</sup> ALVARADO, Esther. ‘Siempre he deseado o necesitado creer en Dios’. 2015.

necessária não para oferecer o sentido ao público, mas para, ao oferecer um sentido pontual e provisório à performer, permitir que a performer devolva – redoe – o caos ao público, esse caos que é tão angustiante em seus espetáculos. Apresenta-se um rito mas não o sentido do rito, porque, para produzir angústia, o rito – lembre-se Abraão – é por definição sem sentido.

## 5

### ***Esta breve tragedia de la carne***

Como já se disse, a *Trilogía del infinito* é pensável como tradução do infinito que, em cada uma de suas partes, toma como o seu objeto de tradução um original diferente. Em *Esta breve tragedia de la carne*, o original são poemas e cartas de Emily Dickinson que estruturam o texto. Mais precisamente, imagens que estão presentes nessas cartas e nesses poemas e que são tomadas como manifestação mais próxima de Emily Dickinson do que a representação biográfica que se poderia extrair desses seus textos.

Pode-se mais uma vez descrever a constituição física do original. O poema de Dickinson “My Life had stood – a Loaded Gun”, traduzido para espanhol como “Mi Vida ha sido – un Fusil Cargado”, sem respeitar qualquer esquema métrico ou rímico do poema em inglês, mas preservando em grande medida as suas imagens. Um trecho curto da terceira das “Master’s Letters” de Emily Dickinson. Um texto em prosa de uma página e meia que aglutina e articula uma série de citações menores a textos da poeta, ou sobre a poeta. A repetição do título da obra de Liddell, mas já sem o subtítulo “(Emily)”. Sete seções breves numeradas. A primeira é uma frase em latim que se parece com um provérbio, de sentido obscuro: o elefante indiano não teme os mosquitos. A segunda é um diálogo entre duas figuras: Romeu – que faz pensar no Romeu de Shakespeare, dramaturgo citado no texto anterior de uma página e meia – e Angélica – que faz pensar em Angélica Liddell. A terceira seção é o coral final da cantata 147 de Bach, no décimo movimento, traduzida para o espanhol e também sem respeitar a métrica e as rimas do texto em alemão. A quarta seção é uma única frase de outra carta de Dickinson, a destinatário desconhecido. A quinta é um segundo diálogo, agora

entre Romeu e Julieta, que pode ser identificado ao diálogo que essas personagens travam na Cena 5 do Ato I da peça de Shakespeare, quando se beijam pela primeira vez. Ao contrário do diálogo shakespeariano, porém, este não é escrito em registro elevado e nem o conjunto das falas forma um soneto e meio, mas as frases que trocam Romeu e Julieta, simplificadas, guardam um tom propriamente adolescente. A sexta seção é, então, uma fala da personagem Mrs. Kendal do filme de 1980 de David Lynch *The Elephant Man*, na cena em que ela lê junto com o personagem-título do filme a mesma cena de *Romeu e Julieta* da seção anterior. A última seção, a sétima, é mais uma citação a Emily Dickinson, outra vez traduzida: a famosa frase “My Business is Circunference”; “Mi Tarea es la Circunferencia.” Afinal, como diz o cão a certa altura de *Perro muerto en tintonería: los fuertes*, “Citar é representar.”<sup>141</sup> Mas qual é a representação?

“Estar más cerca de saber menos”, o texto que vem após as epígrafes e antes da repetição do título, pode ser lido tanto como uma apresentação desta obra de Angélica Liddell – e de fato já foi reproduzido, com pequenas variações, no programa de pelo menos uma temporada do espetáculo encenado por Liddell<sup>142</sup> –, quanto, de acordo com a complexidade enunciativa da própria obra, como apresentação de Emily Dickinson. A certa altura, surge no texto uma voz em primeira pessoa que, condicionada aos termos de Dickinson de que vinha se construindo a apresentação, assume agência da obra e estabelece método e resultado do que virá a seguir, do que já está acontecendo, que é *Esta breve tragedia de la carne*:

Ao trabalhar pensando em Emily precisamente quero estar mais próxima de saber menos. Só o encobrimento é revelação. “O Sobrenatural não é mais que o Natural desvelado,” diz Dickinson em uma de suas cartas. E por essa razão faço Emily desaparecer, para revelá-la. Resta, enfim, o caos das visões, tudo aquilo que ocorre após a leitura arrebatada de sua poesia, a sombra incandescente que nos deixa a sós e aflitos quando em nosso interior se ouve o trovão do invisível.

É possível aproximar este trecho da declaração anterior de Liddell sobre seu processo de criação, aqui citada, para confirmá-la no caso específico de *Esta breve tragedia de la carne*. O caos inicial, o caos que a artista “deve resolver”, é o

<sup>141</sup> LIDDELL, Angélica. *Cachorro morto em lavanderia: os fortes*. 2015. p. 51.

<sup>142</sup> ANGÉLICA Liddell / Atra Bilis – *Esta breve tragedia de la carne* (Trilogía del infinito). 2018. (Teatros del Canal, programa do espetáculo.)

dos poemas de Emily Dickinson. Angélica Liddell, para resolver esse caos, instaura uma transformação: fazer desaparecer deles a figura de Emily Dickinson – sua figura humana, se poderia pensar – para revelá-la no que mais e melhor a constitui, essas visões, essas sombras incandescentes e aflitivas do infinito. O caos das visões de Emily Dickinson é assumido, na própria obra de Liddell, como o modo particular de conflito que codifica a obra e que, ao ser organizado por Liddell no formato de um texto escrito (ou no formato de um espetáculo teatral), se devolve aos leitores e aos espectadores. E se devolve já não apenas como o caos das visões de Emily Dickinson, mas *também* como o caos das visões de Angélica Liddell – “produção da di-ferença no mesmo”.

Além do mais, repare-se que neste mesmo trecho as “visões” são “tudo aquilo que *ocorre* na leitura”, ou seja, são também apresentadas em *Esta breve tragedia de la carne*, pelo menos em um sentido, como ações. E se no original e na tradução – como na obra de Emily Dickinson – essas visões devem ser constituídas de palavras, tem-se que as tarefas das palavras em *Esta breve tragedia de la carne* são as tarefas provocadas pelas visões do texto. Desse modo, seria possível dizer que o que faz de *Esta breve tragedia de la carne* um texto informe é o caos de visões que ele apresenta.

É possível imaginar, com esse modelo, um procedimento de tradução triplo, como três momentos da identidade do texto – do seu modo de conflito – na passagem para outra língua. Primeiro, uma tradução do arrebatamento da poesia de Liddell e Dickinson, um modo de sofrer o caos das visões e sofrer a aflição das palavras. Segundo, uma tradução que organize o caos de *Esta breve tragedia de la carne* e dê a ele uma dramaturgia. Terceiro, uma tradução que, partindo da organização encontrada, reapresente o caos, ou seja, performe outra vez o modo específico de conflito de *Esta breve tragedia de la carne*.

São essas as três traduções distintas e articuladas que o presente trabalho quis realizar. É possível reescrever as três de forma mais esquemática como redação do modo pelo qual *Esta breve tragedia de la carne* traduz Emily Dickinson:

**1ª tradução:** *leitura* que libera com palavras as ações das visões no caos; o resultado dessa liberação. Um texto desclassificado composto daquilo que o texto informe, *Esta breve tragedia de la carne*, designou.

**2ª tradução:** *ensaio*<sup>143</sup> que dá dramaturgia ao caos, isto é, constrói relações de sentido para as ações, isto é, articula as palavras, conforme o seu próprio modo de conflito. Bataille escreveu: “a filosofia inteira não tem outra meta: dar um redingote ao que é”.<sup>144</sup>

**3ª tradução:** desfaz a dramaturgia, isto é, devolve as palavras para o caos das visões, torna-as informes outra vez. “A ética, claro, está fora das grades da linguagem”, escreveu Liddell.<sup>145</sup> Pode corresponder a uma encenação, a algum *rito*.

Ainda seria necessário, no entanto, encontrar um modo propriamente performativo para realizar essas traduções, dando os termos práticos à negociação necessária entre texto e tradutor a cada rodada.

## 6

### O programa performativo de tradução

No ensaio “Llaga de nueve agujeros”, ao apresentar o fracasso da palavra, Angélica Liddell também escreve: “talvez o corpo tenha que se converter em objeto de todas as nossas perguntas.”<sup>146</sup> Onde está o corpo na tradução? Para além do corpo humano do tradutor que realiza a tradução, em geral sentado diante de um computador, às vezes em outras posições, seria o caso de perguntar: onde está o corpo prometido de *Esta breve tragedia de la carne*, o corpo prometido pelo texto informe, o corpo do conflito, o corpo que provoca a ação de “esmagar” e de “afligir” quem com ele se relaciona? Ele estaria, de acordo com o pensamento até aqui desenvolvido, nas visões de Dickinson e de Liddell, mas então, não se tratando de um corpo humano, o que ele é?

<sup>143</sup> Palavra que aqui pode ser tomada tanto no sentido teatral quanto no literário.

<sup>144</sup> BATAILLE, Georges. *Documents*. 2018. p. 147.

<sup>145</sup> LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. 2014. p. 62.

<sup>146</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 27.

Essas questões podem ser úteis se sempre se imagina que é um corpo aquilo que realiza uma performance. Assim, configurar o corpo enquanto corpo mesmo pode ser uma maneira de se aproximar da realização das performances e das traduções. E além do mais, considerando que esse corpo, no caso de *Esta breve tragedia de la carne*, seja composto de visões, configurá-lo é também dar uma imagem para ele e desse modo poder introduzi-lo no jogo de relações caótico que constitui a performance do texto – o conflito que nunca termina, diferenciando-se. Então o corpo, nesse caso, pode ser compreendido nos termos que Gilles Deleuze recupera da leitura de Baruch Espinoza, por sua vez reapresentados aqui por Eleonora Fabião, no artigo “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”:

Um corpo é um grupo *infinito* de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas que definem as particularidades de cada corpo. [...] O corpo não está sendo compreendido em termos de forma, mas de forças interativas, como uma complexa *relação* entre diversas velocidades, como uma elaborada interação entre partículas *infinitas*.<sup>147</sup>

O corpo da performance também é uma relação, portanto, como a própria performance e aquilo que se quer traduzir. Qual é a visão que ele oferece?

Há um ponto comum à maioria das visões de *Esta breve tragedia de la carne*. Pode-se pensar, até, que o que as provoca é uma mesma força, a “energia originária” de que fala o texto “ESTAR MÁS CERCA DE SABER MENOS” quando cita o poema de Emily Dickinson: “O Amor – vem antes da Vida –”. A visão do amor, portanto, pode ser algo parecido à imagem do amante. E de fato, em todos os fragmentos do original essa imagem aparece, ainda que sempre transfigurando-se.<sup>148</sup> No poema “Minha vida foi – Fuzil Carregado”, há o “dono”, que é “Ele” e “Meu Mestre” também, que então reaparece no excerto de carta que vem a seguir. Depois, no texto de apresentação, é a própria Dickinson que se torna objeto de amor; a amante, a amada. E ao mesmo tempo aquela que ama Shakespeare e que pede que o interpretem. E depois há Romeu, e depois o amor projeta-se, no coro da cantata de Bach, a Jesus. Romeu ainda reaparece, e a própria Julieta, e ambos os amantes transfiguram-se no Elephant Man e na Mrs.

<sup>147</sup> Grifos meus. FABIÃO, Eleonora. Op. cit. p. 238.

<sup>148</sup> À exceção, talvez, da seção 1 – o provérbio latino.

Kendal, personagens de David Lynch, e por fim o amor se traduz – revela-se, desvela-se – na circunferência, tarefa assumida por Dickinson. No poema que dá título à obra, “Of all the Souls that stand create”, também o mesmo movimento: ao final, desvela-se um átomo. *Esta breve tragedia de la carne* apresenta o amante nas imagens de Emily Dickinson, mas no espanhol de Angélica Liddell, que acrescenta com sua tradução outras imagens, e entre elas a da própria Emily Dickinson, e também dela própria, Angélica, em diálogo com Romeu.

O fundamental é que a presença do amante provoca as visões do texto *porque* é ela que põe em conflito corpo e palavra; porque é, melhor dizendo, uma ausência que luta para se concretizar nesse texto (como a fome dos brasileiros quando a pronunciamos, aqui inclusive), mas que tragicamente só se concretiza no infinito, isto é, quando só restar o amor, que “’Pós a Morte – não se encerra –”. Liddell diz, em uma entrevista: “Somos a presença de uma ausência e estamos feitos da mesma matéria dos cadáveres”.<sup>149</sup>

Dessa maneira, é do amante o corpo que será o “objeto de todas as nossas perguntas” na performance. Escrever as performances será escrever esse corpo e o amor desse corpo.

Posto o corpo da performance, passa-se ao seu movimento. Em outro artigo de Eleonora Fabião, “Programa performativo: o corpo-em-experiência”, ao comentar performances do norte-americano William Pope.L e tentando observar nelas um *modus operandi* comum, encontra na noção de “programa”, como a elaboram os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari a partir de Antonin Artaud no famoso ensaio “28 de novembro de 1947 – como criar para si um Corpo sem Órgãos”, uma maneira não só de compreender a composição das performances de Pope.L, mas de compor e realizar performances em geral. Desde logo, ela afirma: “Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos.”<sup>150</sup>

Mais do que discutir a interpretação de Fabião para o ensaio de Deleuze e Guattari, que de resto provavelmente fugiria ao escopo deste trabalho porque sua agenda é aproximar a discussão filosófica do ensaio a questões então atuais da arte da performance, importa examinar o procedimento prático específico a que ela

<sup>149</sup> Angelica Liddell. (YouTube) min. 2:00.

<sup>150</sup> FABIÃO, Eleonora. “Programa performativo: o corpo-em-experiência”. 2013. p. 4.

chega para compor performances e como ele pode ser usado para performances de tradução. Trata-se do “programa performativo”, que dá título ao seu artigo. Cita-se outra vez, por facilidade, o excerto que apareceu na Apresentação deste trabalho:

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. [...] Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado – sem adjetivos e com verbos no infinitivo – mais fluida será a experimentação.<sup>151</sup>

Neste trabalho, tomo o programa performativo para realizar a tradução de *Esta breve tragédia de la carne*. Para cada uma das três traduções descritas acima elaborou-se um previamente programa, ou seja, depois de composto o texto de Angélica Liddell, no capítulo I, foram escritos programas performativos a serem realizados pelo tradutor ou, em um caso, por leitores. Cada tradução, então, é a realização do respectivo programa. As traduções e seus programas, que já foram apresentadas no capítulo II, agora serão comentadas. As três seções seguintes discutem, cada uma, o processo de composição de um programa para uma das traduções.

## 7

### Uma aranha/ Um escarro

A certa altura de “Programa performativo: o corpo-em-experiência”, Eleonora Fabião afirma que a agência performativa é “ato tríptico: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência”, um pouco como Schechner, antes dela, havia determinado as três ações básicas da performance, talvez correspondentes: como se disse, “estar sendo”, “estar fazendo” e “mostrar o que faz”. Em Fabião, as três ações não são apenas ações do performer ou da performance sobre o meio, mas também se projetam sobre o

---

<sup>151</sup> FABIÃO, Eleonora. Op. cit. p. 4

próprio performer e sobre a performance. O performer também se mapeia, se negocia e se reinventa durante a performance.

Ainda que para Fabião essas três ações básicas não necessariamente se realizem em ordem predefinida e nem necessariamente se distingam entre si durante a performance, seria possível compreender as três traduções que compõem este trabalho cada qual correspondente a uma dessas ações básicas. De sorte que a primeira tradução, e o motivo do primeiro programa, seja propor um mapeamento do texto.

Se *Esta breve tragedia de la carne* é um texto informe, isto é, se ele propõe tarefas, que tarefas são essas? São capazes de transformar o leitor – o performer – em uma aranha ou um escarro que se faz esmagar?

Para este primeiro programa, tomei as palavras do verbete “Informe”, de Georges Bataille para tentar mapear as ações iniciais de *Esta breve tragedia de la carne*. A partir das imagens que o verbete oferece, compus dois programas articulados em um mesmo: “Uma aranha” e “Um escarro”.

Um escarro é no que pode resultar, para Bataille, o contato com a palavra informe, enquanto é, ao mesmo tempo, uma das imagens preferidas por Angélica Liddell para descrever as aflições das palavras. Recorde-se o que a artista escreveu no ensaio “Llaga de nueve agujeros”: “...que sensação de escarro amassado [escupitajo amasado], [...] um padecimento crônico originado na palavra.”<sup>152</sup> Desse modo, tornou-se também o nome do programa destinado a deflagrar as ações – as visões que ocorrem – na leitura do texto.

### **Um escarro**

(programa para leitores)

Há aqui um texto.

Temos tempo.

1. ler o texto em espanhol e em voz alta
2. definir uma ação para o texto
3. escrever a ação aqui, em português, no passado e em primeira pessoa

<sup>152</sup> LIDDELL, Angélica. El sacrificio como acto poético. 2014. p. 20

Optou-se por dar este programa para leitores variados e não para o tradutor, para que em um primeiro momento a diversidade possível de visões do texto pudesse se revelar. Além disso, foi uma estratégia para que qualquer subjetividade do tradutor individual de diluísse nas subjetividades múltiplas dos leitores, que seriam, como se comentará na segunda tradução, incorporadas de modo heteróclito no “eu” do tradutor. O texto oferecido a cada leitor – o texto “aqui”, enunciado pelo programa – não é o original inteiro de *Esta breve tragedia de la carne*, mas uma divisão do original, um fragmento, porque se julgou necessário que o programa, por uma questão de precisão, pedisse apenas uma ação. Contudo, essa é também uma maneira de fazer com que mais de um leitor participe e, portanto, que alguma multiplicidade sobrevenha. Por fim, como seria necessário, o programa já provoca a transformação do texto para português. Propõe-se que a ação seja escrita em primeira pessoa – do singular ou do plural – porque é para ela, , em leituras individuais, que se dirigem as tarefas do texto. O passado, pois, corresponde justamente ao tempo em que ocorreu a ação do texto. Se a Terra não para de girar – se o texto não para de ser lido – o passado é o presente do mapa.

Conjugado a “Um escarro”, compôs-se “Uma aranha”, a outra imagem para a ação da palavra informe na formulação de Bataille. O motivo de “Uma aranha”, que explica o seu título, é simples: tecer outra vez o texto – uma unidade de texto – com as ações disparadas no caos; ser a teia textual em que, no passado e em primeira pessoa, as ações se objetificam e se encontram.

### **Uma aranha**

(programa para tradutor)

1. dividir todo o texto de *Esta breve tragedia de la carne*, de Angélica Liddell, em fragmentos
2. dar cada fragmento para um leitor diferente, enunciando, para cada leitor, o programa “Um escarro”
3. colocar os novos fragmentos na ordem dos textos a cuja leitura correspondem em *Esta breve tragedia de la carne*

Para realização do programa conjugado “Uma aranha/ Um escarro”, dividiu-se *Esta breve tragedia de la carne* em quatro fragmentos. Esse número exato, que poderia ter sido sugerido pelo gesto do arqueiro, na encenação de Angélica Liddell em Genebra, ao indicar o número de flechas que acertou o alvo – como se descreveu no capítulo I, seção 11 – é, no entanto, arbitrário, ou melhor, definido pelas circunstâncias pragmáticas da pesquisa; seu tempo de execução. Desse modo, o primeiro fragmento corresponde ao título, ao poema de Emily Dickinson “Mi vida ha sido – un Fusil Cargado –” e ao excerto da “Carta al Maestro”; o segundo fragmento corresponde ao texto “ESTAR MÁS CERCA DE SABER MENOS”; o terceiro fragmento corresponde à repetição do título e às seções 1, 2, 3 e 4; e o quarto e último fragmento corresponde às seções 5, 6 e 7.

As quatro leitoras convidadas para realizarem “Um escarro” foram, pela ordem dos fragmentos, a performer Juuar, a poeta Laura Liuzzi, a professora e tradutora Ângela Leite Lopes e a diretora e atriz – e tradutora de *Cachorro morto em lavanderia: os fortes* (Cobogó, 2015) – Beatriz Sayad. Com exceção desta última, não se trata de um leitorado especializado na obra de Angélica Liddell. O que se procurou foram leitoras brasileiras com disposição para entrar em contato com Liddell e *Esta breve tragedia de la carne* (para o tipo de “sujeira” que Romeu propõe em certo momento do texto).

O procedimento de realização do programa consistiu em um encontro individual entre o tradutor e a leitora – por chamada de vídeo ou *in loco*, conforme as possibilidades em cada caso – no qual o tradutor, após oferecer à leitora o fragmento de *Esta breve tragedia de la carne*, o título e a situação inicial de “Um escarro” – “Há aqui um texto./ Temos tempo.” –, dava por escrito, em papel ou pela caixa de conversa da chamada, as três proposições do programa. Cada uma delas, no entanto, só era oferecida após a leitora ter realizado a proposição anterior – uma por vez. Puderam realizar as proposições no tempo que julgassem mais adequado, entremeando-as com outras ações ou não. Era necessário, no entanto, que avisassem ao tradutor quando terminassem cada proposição, para que este enunciasse a seguinte ou desse por findo o programa.

Os fragmentos produzidos por cada uma das quatro leitoras foram então reordenados, conforme “Uma aranha”, em um texto único (na página 74 deste trabalho). Cabe notar, como de resto talvez fosse esperado, a variedade de registros que o pequeno texto apresenta. A proposição inespecífica “definir uma

ação para o texto”, ao provocar ela mesma uma ação na leitora, deixa capturar em posições diversas, reveladas por cada leitora, o sentido da ação de *Esta breve tragedia de la carne*. Para se ater apenas à dimensão mais básica dessa variedade, veja-se que a leitora performer, Juuar, escreveu uma ação física – cobrir os olhos com a mão – e foi a única que, quando recebeu a segunda proposição do programa, realizou fisicamente a ação, isto é, compreendeu que era preciso realizar a ação para “defini-la”. Por outro lado, a leitora poeta, Laura, pôs-se na posição de espectadora da ação, a ponto de nem mesmo conseguir escrevê-la em primeira pessoa – a não ser que se considerasse que há uma primeira pessoa oculta nos verbos infinitivos do fragmento que escreveu. O fracasso da plena realização das proposições é também, no entanto, uma das possibilidades de resultado de qualquer programa. O risco da performance não é só o seu risco para o performer ou para o espectador, o participante, mas também o risco para si mesma, ou seja, o risco de que ela, a performance, não aconteça. Por sua vez, a leitora professora e tradutora, Ângela, por sua vez, foi a única que adotou registro metalinguístico ao escrever a ação que definiu. Ela comenta a ação ao invés de simplesmente enunciá-la, e a ação torna-se, por acidente, descrever a ação definida. Por fim, a leitora diretora, Beatriz, escreve uma ação que é também a modelação de um corpo. Sua primeira pessoa é aquela que projeta uma ação em outro corpo.

Não seria necessário que o resultado do programa, esta primeira tradução, compusesse uma única ação, ou um movimento coordenado ao aglutinar os fragmentos de “Um escarro”. Justo ao contrário, liberar as ações no caos é liberar a falta de sentido que o texto informe provoca. A primeira tradução é um texto que, como escreveu Bataille, “não tem seus direitos em sentido algum”, e a falta de “redingotes” ou “grades” é uma das características mais comuns da performance, como escreve Eleonora Fabião: “O que prática da performance sugere é: suspender a priori composicionais, ontológicos, institucionais, mercadológicos; inventar, a cada vez, o programa de ação mais condizente com as questões em pauta.”<sup>153</sup>

Por outro lado, essa primeira tradução, se se quiser, também pode oferecer uma coreografia. Em linhas gerais, por exemplo: alguém cobre os olhos e faz desaparecer o texto, para revelá-lo; esse mesmo corpo, ao espirrar e disparar,

---

<sup>153</sup> FABIÃO, Eleonora. Op. cit. p. 10

projeta no ar e no caos as palavras que compõem a revelação, ao mesmo tempo que há um outro corpo, que o vê disparar; caoticamente, no terceiro fragmento, as palavras tem uma existência separada do corpo que as enuncia, tem concretude; por último, surge das palavras, ensaboadas, o corpo do amante, a ausência que as palavras carregavam e que, ao presentificar-se, dá um sentido ao texto – a esse texto em que as palavras poderiam continuar a agir indefinidamente.

O enunciado de “Uma aranha/ Um escarro” não conta, contudo, com a imagem do amante, isto é, o corpo do enunciado não é aquele corpo que se discerniu na seção anterior deste trabalho. Isso ocorre, mais uma vez, pelas próprias circunstâncias de composição do programa, que foi escrito antes que a pesquisa identificasse em *Esta breve tragedia de la carne* esse “ponto comum” à maior parte das visões. Antes, aflito apenas com o caos das visões, a elaboração do programa seguiu mais de perto a formulação de Bataille, na tentativa ainda, posto o texto informe, de investigar as suas ações, isto é, mapear as suas visões.<sup>154</sup> Mesmo assim, uma ou outra palavra diferente poderia fazer “Uma aranha/ Um escarro” entrar no léxico que veio a se desenvolver na pesquisa, não obstante a simplicidade do próprio programa e sem perder aquela concisão e aquela polidez conceitual que a ele são necessárias. Mas onde nele se lê “fragmento” talvez se pudesse reescrever “visão” e a segunda proposição de “Um escarro” talvez pudesse ser enunciada como “2. revelar uma ação para o texto” ou “2. conceber uma ação...”. Entretanto, optou-se por manter as formulações iniciais do programa, para que o seu enunciado fosse o mesmo para todas as leitoras e para que a presente análise preservasse rigor metodológico. É em termos do amante, porém, que se enunciam o segundo e o terceiro programas: “Matar de amor” e “O Funeral no Cérebro”.

---

<sup>154</sup> Com a diferença de que as duas imagens, aranha e escarro, que no verbete de Bataille aparecem no mesmo nível, são discriminadas neste procedimento de tradução. É porque, embora ambas sejam igualmente efeito do “informe”, a sua semelhança está apenas na sua qualidade desprezível. Na tradução, portanto, que explora essas imagens, ambas produzem um texto informe, mas de modos diferentes.

## Matar de amor

A segunda tradução tem o objetivo de fazer relações entre as ações do texto e, assim, compor uma dramaturgia. Essa é mesmo uma definição possível para “dramaturgia”, de acordo com o diretor Eugenio Barba e o historiador do teatro Nicola Savarese, que no verbete “Dramaturgia” do seu *Dicionário de Antropologia Teatral* definem dramaturgia a partir da etimologia grega da palavra, “drama-ergon”, que traduzem como “o trabalho das ações”. Pode-se ler o trabalho das ações como a capacidade de as ações criarem relações entre si, em movimento, e Barba e Savarese estão especialmente interessados em entender o uso do conceito para além do texto escrito. Pensam nos modos de dramaturgia presentes em um espetáculo, a partir de sua linguagem não-verbal.<sup>155</sup>

Fazer relações entre as ações do texto é, como se viu, uma tentativa de organizar o caos das visões – uma tentativa de desocultar o modo de conflito que é o código próprio ao conjunto de performances que se chama *Esta breve tragédia de la carne*. Enunciar pontualmente um modo de conflito é uma negociação entre as diversas performances do texto. Essas performances incluem os modos de apresentar Angélica Liddell através de *Esta breve tragédia de la carne* no capítulo I, incluindo a descrição da encenação de Liddell em Genebra que encerra aquele capítulo, e incluem também os sentidos que, capturados, se sedimentam na primeira tradução, ainda que se considere o original – publicado em livro – seja a fonte privilegiada de palavras e visões e se dê a essa performance específica que é o original um peso maior – pesando as palavras, como sugeri a primeira tradução – do que as demais. Desse modo, mesmo que o conjunto das três traduções se constitua como negociação – entre texto e tradutor e entre as diversas performances do texto –, é nesta segunda que a negociação é mais profusa ou ocorre com mais intensidade, assim como é na primeira tradução que o mapeamento é mais forte.

Negociação: como organizar o caos conforme o modo de conflito de *Esta breve tragédia de la carne*? Retome-se a discussão apresentada na seção “O

---

<sup>155</sup> BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicolas. “Dramaturgia. O trabalho das ações”. 2012. p. 66-8.

programa performativo de tradução” deste capítulo, que discerniu nesta obra de Angélica Liddell o corpo de um amante.

O texto de Liddell diz: “faço Emily desaparecer para revelá-la”. Toma-se esta frase como cerne do modo de composição de *Esta breve tragedia de la carne* – como modo de composição do caos das visões – e, ao mesmo tempo, como modo de tradução de Emily Dickinson por Angélica Liddell. Nesta obra, o modo de composição e um modo de tradução coincidem, e portanto redoar o modo de conflito, redoar a performance do texto, é redoar o seu modo de tradução. Ao final das três traduções, seria necessário que Emily se revelasse, suas visões, mas que seu corpo desaparecesse. Como esta segunda tradução faz o movimento inverso do movimento final – e ao invés de deflagrar ações, dá sentidos –, entende-se que aqui deve-se procurar um desaparecido, um corpo desaparecido que não está presente em *Esta breve tragedia de la carne*, ao contrário de fazê-lo desaparecer. Invertendo a frase de Angélica Liddell, a segunda tradução deve fazer aparecer esse corpo, para ocultá-lo (ou, mesmo, para matá-lo, se for usada a oposição *revelar x morrer* que a tradução de Augusto de Campos deu ao poema “A word is dead/ when it is said”, citado no primeiro capítulo); fazer aparecer um corpo, para matá-lo. Ou enfim, lavar o vidro das brumas, nas palavras traduzidas de Dickinson no poema que dá nome à obra de Liddell.

Ocorre que o corpo desaparecido de Emily Dickinson é também o corpo do amante em *Esta breve tragedia de carne*, porque Angélica Liddell, na sua tradução, inclui Emily Dickinson – e note-se, uma figura da poeta mitificada pelos seus próprios poemas, mais que sua figura humana – entre as visões do amante. Dito de outro modo, e num sentido muito direto, Emily Dickinson também é a “energia originária” de *Esta breve tragedia de la carne*. Desde logo, como se viu no pensamento de Viveiros de Castro lido por Faleiros, também há no modo de conflito desta obra de Angélica Liddell um fator sempre expansivo da “energia originária”. Nos poemas e nas cartas de Emily Dickinson que aqui aparecem, o amante se apresenta como “owner”, como “He, como “Master”, como “you”, como “Shakespeare”. Na obra de Angélica Liddell, ele já é – traduzindo-se e transfigurando-se – “el dueño”, “Él”, “Tu”, “Maestro”, “Shakespeare”, “Romeo”, “Jesus”, “John Merrick” e como Emily Dickinson desaparecida. Nesta segunda tradução, por sua vez, ele deverá aparecer como “o dono”, como “Ele”, como “Tu”, como “Mestre” ou “Senhor”, como “Shakespeare”, como “Romeu”, como

“John Merrick” e como, fazendo-as aparecer no texto, Emily Dickinson e Angélica Liddell. Fazendo-as aparecer, isto é, esta tradução deve mostrar Dickinson e Liddell como agenciadoras do texto – amantes.

Como se disse, o fundamental é que a presença do amante provoca as visões do texto *porque* é ela que põe em conflito corpo e palavra; e, como se viu no primeiro capítulo, é este o conflito que mais amplamente pode estruturar toda obra de Angélica Liddell, como uma “energia originária” – como o amor. O amante em *Esta breve tragedia de la carne* é, melhor dizendo, uma ausência que luta para se concretizar nesse texto, mas que tragicamente só se concretiza no infinito, isto é, quando só restar o amor, que “’Pós a Morte – não se encerra –”. Este seria um modo de responder à tragédia do título. Mais uma vez, Liddell disse: “Somos a presença de uma ausência e estamos feitos da mesma matéria dos cadáveres”.<sup>156</sup>

Em suma, se é necessário encontrar um desaparecido, um corpo desaparecido, é esse o corpo que se deve encontrar: o corpo de um espírito transfigurante – o amante. E procura-se o desaparecido, sempre e apenas, com palavras – com os corpos das palavras. Seria possível, para a segunda tradução e para elaborar o programa performativo que a orienta, pensar neste mandato: Falar do amante para encontrar o seu corpo.

Portanto esse corpo, como se vem dizendo, não corresponde nem ao original, nem ao texto, mas à performance – ao modo de conflito – que os relaciona e os identifica. E relacionará também a tradução ao original e ao texto, conjunto de performances. O espaço que esse corpo ocupa é o espaço dessa relação. Nesta segunda tradução, em que é preciso escrever esse corpo – o corpo do amante –, o que se escreve é também o espaço da relação entre cada performance do texto, incluindo a própria tradução, e seu conjunto; é assim que se compreende aqui “fazer relação” entre as ações. Escreve-se o espaço entre elas, a distância entre elas ou, o que talvez seja o mesmo, escreve-se *nesse* espaço.

E se o escreve em português. Esse espaço, portanto, é o espaço entre as línguas também. Não exatamente o espaço entre o espanhol e o português, mas o espaço entre o português da tradução, e uma língua compósita (antes que “pura”, no sentido benjaminiano) que inclui o espanhol do original (que, a propósito,

---

<sup>156</sup> Angelica Liddell. (YouTube) min. 2:00.

também tem frases em latim, alemão e inglês) e as línguas praticadas nas outras performances que compõem o texto como conjunto (inclusive, por exemplo, o português da tradução de Augusto de Campos dos poemas de Emily Dickinson). Desse modo, procurou-se tomar cada questão de tradução, cada dificuldade de tradução, também como o espaço da performatividade desse corpo. O espaço da performance da relação é o espaço da tradução. Assim é possível aproximar mais especificamente o conflito entre corpo e palavra e o conflito de tradução para o português brasileiro. Ou melhor se diria: é no conflito de tradução que aparece o conflito entre corpo e palavra em *Esta breve tragédia de la carne*.

Esse conflito – que engendra o amante – permanecerá infinito, será uma performance infinita, mas pode descobrir um ponto objetivo – uma revelação – realizando-se a tradução. “O Sobrenatural não é senão o Natural desvelado,” dizem Liddell e Dickinson. O sobrenatural também é o amor do corpo – a sua performance, a sua ação incalculável que “Pós a morte – não se encerra”.

Nesta segunda tradução, contudo, não é o caso de sofrer o amor das palavras em *Esta breve tragédia de la carne* – deixar que elas façam o que querem e o que devem fazer; ao contrário, deve-se amar esse corpo e interpretá-lo até a morte, até a morte, porque encontrar o corpo, quando se assume que – retomando a definição aqui apresentada – o corpo “não está sendo compreendido em termos de forma, mas de forças interativas, como uma complexa *relação* entre diversas velocidades, como uma elaborada interação entre partículas *infinitas*”,<sup>157</sup> encontrar um corpo só pode ser, nas palavras de Emily Dickinson e Angélica Liddell, encontrar um cadáver. Michel Foucault, em um trecho do ensaio “O corpo utópico” que, a propósito, também é citado no livro *Algo infiel*, escreveu:

Espelho e cadáver é que asseguram um espaço para a experiência profundamente e originariamente utópica do corpo; espelho e cadáver é que silenciam e serenizam, encerrando em uma clausura [...] esta grande cólera utópica que corrói e volatiliza nosso corpo a todo instante.<sup>158</sup>

<sup>157</sup> FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. 2008. p. 4.

<sup>158</sup> FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. 2013. p. 15.

Para interpretar o texto até a morte da performance – do modo de conflito – que o origina e o define, e assim fazer aparecer o amante, já sem vida, já sem ações, compôs-se o programa performativo “Matar de amor”.

## **Matar de amor**

(programa de ensaios para tradutor)

Tempo de vida:

6 ensaios de 3 horas

Calendário de ensaios:

### 1. preparação de corpo

*ler* Esta breve tragedia de la carne *em voz alta*

### 2. passagem de texto

*traduzir* Esta breve tragedia de la carne *para português*

*sempre que houver um conflito entre corpo e palavra, descrever o conflito como um conflito do seu mundo interior*

### 3. composição

*interpretar as ações das figuras em* Esta breve tragedia de la carne *até transformá-las em um mesmo corpo finito*

*– a visão do primeiro cadáver*

### 4. repetição

*voltar a qualquer ponto dos ensaios*

No enunciado do programa, combinam-se algumas palavras de Emily Dickinson e Angélica Liddell ao léxico teatral, para retomar a declaração da artista espanhola sobre seu processo de ensaios. Como tanto no seu caso quanto aqui é necessário dar uma dramaturgia ao caos, formula-se o programa também ele como um processo de ensaios. “A palavra não nasce para ser representada, mas para ser transformada,” como escreveu Liddell. O programa divide-se, assim,

em “preparação de corpo”, “passagem de texto”, “composição” e “repetição”. Desta vez, ele foi inteiramente realizado pelo tradutor, mas já com a suposição de que o tradutor não seja um sujeito social qualquer, mas a identidade que se formou pela relação entre ele e todas as performances com as quais teve contato, aqui expostas. Melhor dizendo, ele quer ser, nesta segunda tradução, a relação entre as suas palavras e as palavras de *Esta breve tragedia de la carne* (e inclusive as palavras das leitoras anteriores). Foi nesse sentido que se escolheram as palavras do programa e as palavras que compõem a tradução.

O tempo de realização do programa quis originariamente ser o de sete ensaios, sete turnos de ensaios, para corresponder, ainda que numa mera redefinição de símbolos, às sete seções do original de *Esta breve tragedia de la carne*. No entanto, reduzido mais uma vez às circunstâncias pragmáticas da pesquisa, o tempo de realização precisou ser apenas o de seis turnos. De qualquer forma, é este o tempo de vida do amante, antes de, superinterpretado, se tornar cadáver.

A segunda proposição do programa, “passagem de texto”, quis exprimir a necessidade, acima discutida, de que o espaço do conflito de tradução seja o espaço do corpo do amante. Cada dificuldade de tradução abre espaço para que se descreva o corpo do amante. Todavia, como era necessário que, a exemplo de Angélica Liddell traduzindo Emily Dickinson, o tradutor se apontasse também como amante, a descrição das dificuldades de tradução – do conflito entre corpo e palavra – é escrita em primeira pessoa. O tradutor, quando sua identidade se torna sua relação com o texto, se assume como mais um amante.

A proposição seguinte é compor um movimento coordenado, o sentido de um movimento, para todas aparições mais ou menos isoladas do amante, incluindo o tradutor, que com a proposição anterior iam ganhando sentido pontual. Foi este o trabalho de interpretação propriamente dito, levado à cabo por amor à performance de *Esta breve tragedia de la carne*. Ao fim dos ensaios, a interpretação resultante deverá corresponder ao cadáver procurado. Note-se que esse movimento, ao aglutinar todas as diferentes figurações do amante em *Esta breve tragedia de la carne*, também faz com que se dissipe do texto a figura do tradutor apenas deflagrada.

Por último, a quarta proposição é uma tentativa de incorporar ao movimento desta tradução a forma última do amante na obra de Angélica Liddell, que é o infinito. Assim, toma-se a circunferência que encerra, com palavras de

Dickinson, o original de *Esta breve tragedia de la carne*, como imagem mais diretamente ligada ao infinito. Ao mesmo tempo, é o que permite, na tradução a reelaboração constante do sentido que constrói a sua unidade.

## 9

### O Funeral no Cérebro

O que resta fazer com um cadáver? A terceira tradução deste trabalho deve redoar o texto informe. O programa da terceira tradução foi escrito sobre o cadáver deixado pela segunda tradução. O cadáver do amante, esse cadáver, é um corpo de contornos definidos, feito de sentidos. Agora, ele deve desaparecer para que suas ações se revelem novamente, de acordo com o modo de composição e tradução proposto por Angélica Liddell para Emily Dickinson em *Esta breve tragedia de la carne*. Toda a descrição e toda interpretação presentes na segunda tradução deve desaparecer para que as ações do texto, elas mesmas, reinstalem o caos das visões. Para retomar mais uma vez o “ato tríptico” da performance segundo Fabião, a esta tradução corresponderia mais à reinvenção do que ao mapeamento e à negociação, ainda que esta ainda se faça.

O texto já está em português e a maior parte do movimento entre línguas já foi realizado na segunda tradução. A negociação que resta, nesta terceira, consiste em pôr um termo aos conflitos entre corpo e palavra – aos conflitos de tradução descritos na tradução anterior. O tradutor procura uma solução para esses conflitos, no entanto, como se fosse o próprio amante que ele também já se tornou. E é o amante, desde sempre, e como já se discutiu aqui, a origem e a energia de todos esses conflitos. As soluções, desse modo, são traduções imperfeitas, porque o conflito do amor “nunca se encerra”. Portanto são imperfeitas também no sentido de que, mesmo que nesta terceira tradução se resolvam pontualmente, estarão sempre por se fazer. Ao mesmo tempo, é por esse mesmo motivo que o texto traduzido – e aqui apresentado como terceira tradução – poderá guardar em si próprio as ações do amante ou, ainda, a potência para que as visões ocorram. Assim pode-se redoar a performance de *Esta breve tragedia de la carne*.

Procurando mais uma vez nas palavras de Emily Dickinson e de Angélica Liddell os termos para enunciar o programa performativo desta tradução, compôs-se “O Funeral no Cérebro”.

### **O Funeral no Cérebro**

(programa para tradutor no cair de uma tarde)

1. rezar pelo morto

*ler* Esta breve tragedia de la carne *em silêncio três vezes*

2. queimar o cadáver

*traduzir* Esta breve tragedia de la carne *como se a tivesse escrito*

3. entrar no fogo

*sempre que houver um conflito entre corpo e palavra, desaparecer no texto*

Este programa busca a estrutura de uma encenação, para seguir, mais uma vez, o processo de criação de Liddell: do caos das palavras à dramaturgia durante os ensaios, e da dramaturgia ao caos outra vez – ou ao acontecimento incompreensível, ou à angústia – durante a encenação. Ou, de forma mais exata para a fase atual da obra de Angélica Liddell, durante o rito. Assim, se era preciso encontrar uma maneira de o cadáver desaparecer – e, se poderia pensar, preservando sua memória – recorreu-se à imagem do funeral, presente naquele poema de Dickinson citado por Liddell em “ESTAR MÁS CERCA DE SABER MENOS” – ou já “ESTAR MAIS PRÓXIMA DE SABER MENOS” – e cuja última estrofe foi reproduzida na Apresentação a este trabalho. Perceba-se também a quantidade de visões que a encenação da artista em Genebra aproveita do poema, que é citado agora do início ao fim, na tradução arrebatadora de Augusto de Campos:

Senti um Féretro em meu Cérebro,  
E Carpideiras indo e vindo –  
A pisar – a pisar – até eu sonhar  
Meus sentidos fugindo –

E quando tudo se sentou,  
 O Tambor de um Ofício –  
 Bateu – bateu – até eu sentir  
 Inerte o meu Juízo

E eu os ouvi – erguida a Tampa –  
 Rangerem por minha Alma com  
 Todo o Chumbo dos pés, de novo,  
 E o Espaço – dobrou,

Como se os Céus fossem um Sino,  
 E o Ser apenas um Ouvido,  
 E eu e o Silêncio a estranha Raça  
 Só, naufragada, aqui –

Partiu-se a Tábua em minha Mente  
 E eu fui cair de Chão em Chão –  
 E em cada Chão havia um Mundo  
 E Terminei sabendo – então –<sup>159</sup>

Durante o funeral os sentidos do cadáver vão fugindo até que ele, ao se encontrar com um conhecimento inominável, retorne ao silêncio. O rito que o programa promete gostaria de ser um pouco análogo ao poema. Começa em “1. rezar pelo morto”, retomada do original em espanhol e das questões de tradução ali presentes. Depois, “2. queimar o cadáver” é traduzir desfazendo-se de toda interpretação e toda descrição, mas guardando nas escolhas de tradução o sentido que a interpretação oferecia às palavras que restarem. Essa forma de guardar os sentidos é uma tentativa de simular a autoria do texto, isto é, traduzi-lo de posse do modo de conflito que a autora escreveu. Então, “3. entrar no fogo” é reconhecer-se como o próprio amante. O tradutor escolhe a tradução que prefere porque é o amante que sabe o conflito. Torna-se, enfim, a sua própria sombra incandescente.

---

<sup>159</sup> “I felt a Funeral, in my Brain,/ And Mourners to and fro/ Kept treading – treading – till it seemed/ That Sense was breaking through –// And when they all were seated,/ A Service, like a Drum –/ Kept beating – beating – till I thought/ My mind was going numb –// And then I heard them lift a Box/ And creak across my Soul/ With those same Boots of Lead, again,/ Then Space – began to toll,// As all the Heavens were a Bell,/ And Being, but an Ear,/ And I, and Silence, some strange Race,/ Wrecked, solitary, here –// And then a Plank in Reason, broke,/ And I dropped down, and down –/ And hit a World, at every plunge,/ And Finished knowing – then –” (J280, Fr340, CM Fs16 Fl2) Tradução de Augusto de Campos. DICKINSON, Emily. *Emily Dickinson: Não sou ninguém*. 2008. pp. 52-3.

Seria possível explicar o conjunto das traduções a partir do estatuto do “eu” que aparece em cada uma delas. Melhor dizendo, o avanço da tradução dependeu de como se transfigurava a primeira pessoa do discurso em cada parte. Se as palavras fazem o que querem e o que devem fazer, também elegem seus enunciadores. Quando se diz “eu” quem é que diz? O “eu” da primeira tradução é a pessoa de cada leitora e, assim, o coletivo de pessoas individuais. O “eu” da segunda tradução é o de um tradutor que se impessoaliza na relação que estabeleceu com as diversas performances que compõem o texto que traduz. Quando diz “eu” no entanto não deixa de ser a figura do tradutor – ainda que a figura do tradutor enquanto uma das figurações do amante. Já o “eu” que aparece na terceira tradução, esse “eu” que diz que “ao trabalhar pensando em Emily precisamente quero estar mais próxima de saber menos” é o “eu” que já se incorporou ao texto, é o corpo do texto, desaparecido. O tradutor, ao entrar no fogo, se invisibiliza sem no entanto deixar de estar presente. O que importa é que o modo de conflito se reproduza: infinitamente quando se performa e se traduz *Esta breve tragédia da carne* o amor cresce. Isto é o teatro. A tragédia é que ele só cresça através da morte, sem nunca se realizar à perfeição. Angélica Liddell escreveu: “Somos animais que queremos dizer EU. [...] Com o sacrifício queremos dizer EU.”<sup>160</sup> A tradução se aproxima do sacrifício porque revela, através da morte do tradutor, a continuidade do texto.

O teatro que se encena nesta tradução em três atos é sempre o de um amor não correspondido: primeiro as leitoras sofrem o amor do corpo do amante, feito de palavras que fazem o que querem e que definem ações das leitoras; depois um leitor – o tradutor – ama tanto o corpo do amante que o assassina; por fim, o espírito do corpo morto manifesta o seu amor através do tradutor e fá-lo também morrer. Todos morrem, e da breve tragédia da carne restam apenas as suas ações, porque a vida sempre continua, mas só assim. Porque texto está sempre de partida.

O amor cresce sem cessar para outro corpo, e o incorpora sempre que diz “eu”. Consegue ouvir? Eu. O amante, afinal, é a própria visão do infinito: o amor destinado a viajar pelo espaço cósmico, só e para sempre. Ainda que ele que se revele num instante, em tradução, leitura ou encenação, nunca se oferece por completo (da mesma maneira que o texto nunca pode ser explicado por completo).

---

<sup>160</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 99.

Esta é a angústia da tradução. “Não se pode dar uma resposta finita para uma pergunta infinita,” como escreve Liddell sobre o sem sentido que o sacrifício revela.<sup>161</sup>

Essa angústia é também quase a de Walter Benjamin n’“A tarefa do tradutor”. O infinito habita o espaço da intraduzibilidade – mas com a diferença, para esta outra metafísica da tradução, de que a ideia infinita, que nele é a “língua pura” que está situada no fim de todas as traduções, seja em *Esta breve tragédia da carne* uma ação infinita, um verbo, não um substantivo. Como Haroldo de Campos, que pensa a “língua pura” benjaminiana mais como o “intracódigo” que é “reexportável de língua a língua”, o amor desta obra é uma relação de movimento entre línguas, como um beijo que no entanto nunca terminasse, porque em influxos violentos de uns corpos em outros o amor “não se encerra”.

Na *Trilogia do infinito*, o melhor exemplo da aproximação entre o conflito de tradução para o português e conflito entre corpo e palavra – o conflito do infinito – seria o trecho “La acción de ver con tus propios ojos” em *¿Qué haré yo con esta espada?* (obra que intensifica a performance do amante, em comparação com *Esta breve tragédia da carne*). Veja-se um trecho, que extrai de uma autópsia um espírito:

Una vez terminada la revisión,  
se vuelven a colocar los órganos dentro del cuerpo,  
con sumo cuidado, con sumo cuidado,  
a fin de preservarlo para sus funerales,  
el cuerpo que posteriormente se cierra,  
cosiéndolo,  
manteniendo como un bordado rudimentario y misterico  
la señal de la Y,  
la Y,  
Y  
esa conjunción antigua destinada a unir las palabras,  
las palabras que el cadáver ya no podrá nunca más unir,  
y que tal vez por proceder la Y  
de un jeroglífico con forma de espiral,  
Y  
denota la idea de repetición hasta el infinito,  
hasta el más allá.<sup>162</sup>

<sup>161</sup> LIDDELL, Angélica. Op. cit. p. 115.

<sup>162</sup> LIDDELL, Angélica. *Trilogía del infinito*. 2019. pp. 120-1. Tradução minha.

## Pós-escrito

### Sei lá, não sei

Não sei se toda beleza de que lhes falo  
sai tão somente do meu coração.  
Em Mangueira a poesia  
num sobe e desce constante  
anda descalça ensinando  
um modo novo da gente viver  
– de sonhar, de pensar e sofrer.  
**Hermínio Bello de Carvalho e  
Paulinho da Viola**

Num trecho famoso de *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade disse há noventa anos que “o Brasil é uma República Federativa cheia de árvores e de gente dizendo adeus./ Depois todos morrem.”<sup>163</sup> A inteligência ainda irônica de hoje costuma replicar: tudo continua igual, mas temos menos árvores. Na persistência deprimida de réplicas impotentes cultivamos o teatro da desgraça onde aos corpos intervenientes resta cair das janelas. “A desgraça é tudo que há de hipócrita e mudo,” declarou Bataille.<sup>164</sup> Não é possível esperar a morte. Também não é fácil lançar-se para a vida pela janela. Angélica Liddell ensina a sustentar a angústia que sentimos parados no parapeito. Aí o mistério se manifesta. “Só podemos atender ao mundo oracular,” também escreveu Oswald no *Manifesto Antropófago*, esse mesmo em que ele diz que “a alegria é a prova dos nove”.<sup>165</sup> Como mostra o trabalho de Álvaro Faleiros e, antes dele, de forma decisiva, de Haroldo de Campos, a imaginação conceitual do poeta modernista ainda é capaz de revirar a tragédia que nos deixamos interpretar. Também o teatro da tradução. Teremos, talvez, neste mesmo país, meios mais fortes que a autolesão, ou mesmo que o suicídio, para manifestar nossa angústia. Há mais de um século, por exemplo, sambamos. Uma última vez – de pé sobre o parapeito é sempre uma

<sup>163</sup> ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 2007. p. 64.

<sup>164</sup> BATAILLE, Georges. *Documents*. 2018. p. 110.

<sup>165</sup> ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. pp. 43-60.

última vez – poderemos recordar a nossa angústia no samba: o clichê que não se deixa traduzir e que agoniza, mas não morre, como cantou o sambista mangueirense Nelson Sargento. O Bach a que recorremos no fim de cada dia. Deixando a angústia se manifestar, vamos aprendendo um modo novo da gente viver. Também, por que não, um modo novo de pensar. Movimento concertante, mais que desconcertante. É o exercício deste trabalho, enquanto mira do parapeito as visões da breve tragédia da própria carne. Enfim, foram essas as palavras que ele quis deixar.

Corre o perigo do delírio, como todo angustiado, como Abraão, talvez, ao ouvir a voz de Deus. No entanto, espera ter contribuído com discussões – com impasses – em curso: um pó que seja, mas um pó revirado. São tentativas. Se o primeiro capítulo quis pensar por meio dos usos das palavras de Angélica Liddell – a poesia descalça – e evitou maior elaboração conceitual, o terceiro capítulo é um esforço conceitual ainda inacabado para qualificar de modo competente as ações que essas mesmas palavras provocam, em tradução. Nesse âmbito, a tentativa de usar o programa performativo para a tradução literária ainda deve, sem dúvida, ser aprimorada. Em especial, a relação entre o gesto de tradução e o texto escrito que ele produz, já que o texto não é só isso que se vê. É sempre um pouco mais. E é preciso descobrir modos novos de escrevê-lo.

## Referências/ Originais

### Bibliografia

ALTINO, Lucas; SOARES, Rafael. Área de atuação da milícia já supera a do tráfico na capital, mostra o ‘Mapa dos Grupos Armados do Rio de Janeiro’. **Extra**, Rio de Janeiro, 19 out. 2020. Casos de polícia. Disponível em: <<https://extra.globo.com/casos-de-policia/area-de-atuacao-da-milicia-ja-supera-do-trafico-na-capital-mostra-mapa-dos-grupos-armados-do-rio-de-janeiro-24699788.html>>. Acesso em: 9 mar. 2022.

ALVARADO, Esther. ‘Siempre he deseado o necesitado creer en Dios’. **El Mundo**, 9 jun. 2015. Cultura. Disponível em: <<https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/09/5575f61146163f073c8b45a5.html>>. Acesso em: 9 mar. 2022.

ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. 9ª ed. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Manifesto Antropófago e outros textos**. org. Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ARMENTEROS, Jesús Eguía. “Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia”. In: **Teatro**: Revista de Estudios Culturales, v. 21 (La teoría de motivos y estrategias para el estudio de las artes escénicas). jan. 2007. pp. 173-200.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3ª ed. trad. Teixeira Coelho. rev. de trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. “Dramaturgia. O trabalho das ações.” In: **A arte secreta do ator**. Um dicionário de antropologia teatral. trad. Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012. pp. 66-68.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

\_\_\_\_\_. **Documents**: Georges Bataille. trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis [Desterro]: Cultura e Barbárie, 2018.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. trad. Suzana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. pp. 101-119.

BIRKENHAUER, Theresia. “O tempo do texto no teatro”. trad. Stephan Baumgärtel. In: **Revista Cena**. n. 11. 2012. pp. 1-15.

BORGES, Jorge Luis. “As versões homéricas”. In: **Discussão**. trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 103-110.

BRITTO, Paulo Henriques. “Uma forma humilde”. **Folha de S.Paulo**. 11 mar. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1103200017.htm>>. Acesso em: 24 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. “Augusto de Campos como tradutor”. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/ 7 Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In: SOUZA, Marcelo Paiva de, et al. **Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução**. Vitória: PPGL/MEL/ Flor&Cultura, 2006.

\_\_\_\_\_. “A tradução para o português do metro de balada inglês”. In: **Fragmentos**. n. 34 jan-jun. 2008. pp. 25-33.

\_\_\_\_\_. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAMPOS, Augusto de. “Introdução à primeira edição” In: DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson: Não sou ninguém**. Poemas. trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

\_\_\_\_\_. “Nota à segunda edição” In: DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson: Não sou ninguém**. Poemas. trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. “Transluciferação mefistofáustica”. In: **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. “Da tradução como criação e como crítica.” (1962) In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Mé dici (orgs.). **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015a. pp. 1-18.

\_\_\_\_\_. “Tradução, ideologia e história” (1983) In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Mé dici (orgs.). **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015b. pp. 37-46.

\_\_\_\_\_. “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora.” (1985) In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Mé dici (orgs.). **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015c. pp. 77-104.

\_\_\_\_\_. “Tradução/Transcrição/Transculturização” In: In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Mé dici (orgs.). **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 201d. pp. 155-6.

\_\_\_\_\_. “Tradição, transcrição, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico.” (1997) In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (orgs.). **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015e. pp. 77-104. pp. 197-206.

\_\_\_\_\_. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2017. pp. 231-256.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. “Tradução como prática e crítica de uma razão relacional”. In: **Cadernos de Tradução [UFSC]** v. X. p. 235-250. 2014.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Xamanismo e tradução”. In: **Cultura com aspás**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CARSON, Anne. **Autobiografia do vermelho**. trad. João Concha e Ricardo Marques. não (edições): Lisboa, 2017.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson: Não sou ninguém**. Poemas. trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Volume I. trad. Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

\_\_\_\_\_. Houghton Library – (178b,c) His feet are shod with Gauze -, J916, Fr979; Love – is anterior to Life -, J917, Fr980. **Emily Dickinson Archive**. Disponível em: <[https://www.edickinson.org/editions/1/image\\_sets/12176400](https://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/12176400)>. Acesso em: 21 jan. 2022

\_\_\_\_\_. Amherst - Amherst Manuscript # 304 - Of all the souls that stand create - asc:11377 - p. 1. **Emily Dickinson Archive**. Disponível em: <[https://www.edickinson.org/editions/2/image\\_sets/12170625](https://www.edickinson.org/editions/2/image_sets/12170625)>. Acesso em: 13 mar. 2022.

EGEA, Ana Vidal. **El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)**. 2010. 621 f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola) – Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=22624>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.” In: **Sala Preta**, 8. 2008. pp. 235-246.

\_\_\_\_\_. “Corpo cênico, estado cênico.” In: **Revista Contrapontos** v. 10, n. 3. set-dez 2010. pp. 321-326.

\_\_\_\_\_. “Programa performativo: O corpo-em-experiência”. In: **Revista do LUME**. n. 4. 2013. pp. 1-11

FALEIROS, Álvaro. **Traduções canibais**: uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. trad. Lígia Borges. rev. de trad. Cícero Oliveira. In: **Sala Preta**, 8, 2008. pp. 197-210.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel**: corpo performance tradução. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. trad. Salma Tannus Muchail. n-1 edições: São Paulo, 2013.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1975. pp. 63-72.

LEITE, Janaina. “Feminino abjeto: caderno de processo”. In: **Revista Aspás**, v. 8. n. 1. 2018. pp. 210-240. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v8i1p210-240.

LEITE, Janaina. **Conversas com meu pai + Stabat Mater, uma trajetória de Janaina Leite**. Belo Horizonte: Javali, 2020.

LIDDELL, Angélica. **Cão morto em tinturaria: os fortes e outras peças**. trad. Joana Frazão e Raquel Marques. Lisboa: Cotovia, 2010.

\_\_\_\_\_. Lesiones incompatibles con la vida (2002). **TransFusión**, 26 fev. 2013. Disponível em: <<http://estrangulaelvacio.blogspot.com.br/2013/02/lesiones-incompatibles-con-la-vida.html>>. Acesso em: 7 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **El sacrificio como acto poético**. pref. Christilla Vasserot. Madri: Editorial Continta Me Tienes, 2014.

\_\_\_\_\_. **El centro del mundo**. Segovia: La uÑa RoTa, 2014.

\_\_\_\_\_. **Cachorro morto na lavanderia: os fortes**. trad. Beatriz Sayad. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

\_\_\_\_\_. **Ciclo de las resurrecciones**. Segovia: La uÑa RoTa, 2015.

\_\_\_\_\_. **¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)**. Segovia: La uÑa RoTa, 2016.

\_\_\_\_\_. **La casa de la fuerza**. Segovia: La uÑa RoTa, 2019.

\_\_\_\_\_. **Trilogía del infinito**. Segovia: La uÑa RoTa, 2019.

\_\_\_\_\_. Perro muerto en tintorería: los fuertes (2007). **Archivo Artea**, s.l.: 2021. Disponível em: <<http://archivoartea.uclm.es/textos/perro-muerto-en-tintoreria-los-fuertes/>>. Acesso em: 24 set. 2021.

MARTINDALE, Charles. **Redeeming The Text**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MARTINS, Helena. “Tradução e perspectivismo.” In: **Revista Letras**, v. 85. 2012. pp. 135-149.

\_\_\_\_\_. “Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson”. In: **Remate de males**. v. 38 n. 2. 2018.

NODARI, Alexandre. “Tradizer” In: FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel: corpo performance tradução**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017. pp. 13-16.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POOLE, Adrian. “Introdução” In: SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. trad. José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

QUILIS, Antonio. **Métrica española**. 3ª ed. Madri: Ediciones Alcalá, s/d.

REJAS, Javier López. Angélica Liddell: “AL escenario se entra con la cabeza cortada”. **El Español**, 25 out. 2021. El Cultural. Disponível em: <[https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20211025/angelica-liddell-escenario-entra-cabeza-cortada/622189026\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20211025/angelica-liddell-escenario-entra-cabeza-cortada/622189026_0.html)>. Acesso em: 9 mar. 2022.

RISÉRIO, Antonio. **Textos e tribos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROJO, Sara. “O corpo na performance de Angélica Liddell”. In: **cartografias.mitsp** (Revista de Artes Cênicas), n. 1. 2014. pp. 76-81.

ROSA, João Guimarães. “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano” In: **Estas estórias**. São Paulo: Global, 2020. pp. 79-110.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. trad. José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

VELASCO, María. **La literatura posdramática: Angélica Liddell (La casa de la fuerza y la trilogía El centro del mundo)**. 2016. 421 f. Tese (Doutorado em Ciências da informação) – Universidad Complutense de Madrid, 2015. Disponível em: <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/41753/1/T38566.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Anpocs, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”. In: **Tipití: Journal of the Society for the Anthropolgy of Lowland South America** v. 2, n. 1 [Artigo 1]. 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” In: **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu, 2020. pp. 157-228.

## Videografia

“¿QUÉ haré yo con esta espada?”, dialogue artistes-spectateurs. **Festival d’Avignon**, 9 jul. 2016. Disponível em: <<https://festival-avignon.com/en/audiovisual/%C2%BFque-hare-yo-con-esta-espada-dialogue-artistes-spectateurs-55175>>. Acesso em: 9 mar. 2022

**ANGÉLICA [una tragedia]**. Direção: Manuel Fernández-Valdés. Produção: Manuel Fernández-Valdés e Ester Rodríguez Sánchez. Espanha: ORDENPROPIA, 2016. MP4.

ANGÉLICA Liddell pour “¿Qué haré yo con esta espada?”. **Festival d’Avignon**, 9 jul. 2016. Disponível em: <<https://festival-avignon.com/en/audiovisual/angelica-liddell-pour-%C2%BFque-hare-yo-con-esta-espada-55176>>. Acesso em: 9 mar. 2022.

FUCKINGFrankenstein. Angelica Liddell. **YouTube**, 3 jul. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H5LJIjDTsxc&t=18s>>. Acesso em: 13 mar. 2022.

GUILHERME Gontijo Flores. “Tradução-exu: Aula 1”. **YouTube**, 12 ago. 2020. 1 vídeo (4h19m40s). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=RcQevwElw40&list=PLuueHTVHXLY\\_GiOjPV86UhRKAxkD-BIJS&index=2&t=1300s](https://www.youtube.com/watch?v=RcQevwElw40&list=PLuueHTVHXLY_GiOjPV86UhRKAxkD-BIJS&index=2&t=1300s)>. Acesso em: 24 mai. 2021.

LABORAL Centro de Arte y Creación Industrial. Entrevista con Angélica Liddell. Emily. **YouTube**, s/d. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sUBX8orMvvg>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

SESC SÃO CAETANO. “Para uma aprendizagem do assombro” com Janaina Leite | Sub\_Verte. **YouTube**, s/d. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XPPB3OrU3z0>>. Acesso em: 8 mar. 2022.

## Programas de espetáculo

ANGÉLICA Liddell / Atra Bilis – Esta breve tragedia de la carne (Trilogía del infinito). **Teatros del Canal**, 2018. Programa do espetáculo. Disponível em: <<https://www.teatroscanal.com/espectaculo/angelica-liddell-atra-bilis-esta-breve-tragedia-de-la-carne/>>. Acesso em: 13 mar. 2022.

ANGÉLICA Liddell / Atra Bilis – Génesis 6, 6-7 (Trilogía del infinito). **Teatros del Canal**, 2018. Programa do espetáculo. Disponível em: <<https://www.teatroscanal.com/espectaculo/angelica-liddell-atra-bilis-genesis-6-6-7/>>. Acesso em: 6 mar. 2022.

## Podcast

LA HORA EXTRA: Afectos y desafectos en el Macba y olor a sangre en los ojos de Angélica. Entrevistada: Angélica Liddell. Entrevistadora: Marta García. [S.l.]: **Cadena Ser**, 25 jul. 21. Podcast. Disponível em: <[https://cadenaser.com/podcast/la\\_hora\\_extra/](https://cadenaser.com/podcast/la_hora_extra/)>. Acesso em: 20 out. 21.

## Apêndice

### Encenações de Angélica Liddell no Brasil

1. por Angélica Liddell e a Atra Bilis Teatro:

<i>data da temporada</i>	<i>obra (ano da obra)</i>	<i>cidade</i>	<i>teatro (festival)</i>
5, 6 e 7 de set. de 2008	<b>El año de Ricardo (2005)</b>	Brasília, DF	Sala Martins Pena do Teatro Nacional (9º Cena Contemporânea)
1 e 2 de out. de 2012	<b>Yo no soy bonita (2005)</b>	Salvador, BA	Forte do Barbalho (5º Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia – FIAC)
5 e 6 de out. de 2012	<b>Yo no soy bonita (2005)</b>	Rio de Janeiro, RJ	Espaço Cultural Sérgio Porto (2º TEMPO Festival)
13, 15 e 16 de mar. de 2014	<b>Yo no soy bonita (2005)</b>	São Paulo, SP	Teatro Cacilda Becker (1ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp)
12 e 13 de set. de 2016	<b>Trilogía del infinito II: ¿Qué haré yo con esta espada? (2016)</b>	Santos, SP	Sesc Santos (4º MIRADA)
17 e 18 de set. de 2016	<b>Trilogía del infinito II: ¿Qué haré yo con esta espada? (2016)</b>	São Paulo, SP	Sesc Pinheiros (Extensão MIRADA)
16 e 17 de set. de 2017	<b>Trilogía del infinito III: Génesis 6, 6-7 (2017)</b>	Porto Alegre, RS	Teatro do SESI (24º Porto Alegre em Cena)
20 e 21 de set. de 2017	<b>Trilogía del infinito III: Génesis 6, 6-7 (2017)</b>	São Paulo, SP	Sesc Pinheiros

2. por artistas brasileiros:

<i>data de estreia</i>	<i>obra (ano da obra)</i>	<i>direção (companhia)</i>	<i>cidade de estreia (itinerância)</i>	<i>teatro de estreia (itinerância)</i>
2005	A falsa suicida (1998)	Fábio Salvatti	Curitiba, PR	Teatro Paiol – Coletiva de Teatro
9 de abr. de 2009	Há um crocodilo dentro de mim <sup>166</sup>	Silvana Garcia (lasnoias & cia.)	São Paulo (depois Rio de Janeiro, Curitiba, Piracicaba, Campinas, Sto. André, Santos e Jaú)	Sesc Consolação (depois TUSP, Teatro Glauce Rocha [RJ], Teatro Universitário de Curitiba, Sesc Piracicaba, Teatro Útero de Vênus [Campinas], Teatro Conchita de Moraes [Sto. André], Teatro Municipal Elza Munerato [Jaú], Sesc Santos e Oi Futuro Ipanema)
16 de ago. de 2012	O casal Palavrakis (2000) – traduzido por Hugo Villavicenzio	Reginaldo Nascimento (Teatro Kaus Cia. Experimental)	São Paulo (depois S. José dos Campos, S. Carlos e Ribeirão Preto)	Sesc Consolação (depois Viga Espaço Cênico, Sesc S. José dos Campos, Studio Heleny Guariba [S. Paulo], Sesc S. Carlos e Sesc Ribeirão Preto)
dez. 2013	O casal Palavrakis (2000) – traduzido por Alberto Augusto Miranda	Maurício Casiraghi (ATO Cia. Cênica)	Porto Alegre	??? (depois Sala Alvaro Moreyra – 23º Porto Alegre em Cena)
17 de out. de 2015	Hysterica Passio (2002) – traduzido por Aimar Labaki	Reginaldo Nascimento (Teatro Kaus Cia. Cênica)	São Paulo (depois Jundiaí, Brasília, Ceilândia, Gama <sup>167</sup> e Bauru)	Espaço Parlapatões (depois Teatro Zanoni Ferrite, Teatro Martins Penna, Teatro Alfredo Mesquita, Teatro Cacilda Becker, CCSP, SP Escola de

<sup>166</sup> Obra composta a partir de textos de Angélica Liddell, do argentino Rodrigo García – a cuja obra a de Liddell já foi muitas vezes comparada – e do português Abel Neves. São usados fragmentos de *Yo no soy bonita* (2005) e de *Lesiones incompatibles com la vida* (2003). Desse último texto vem o título da peça brasileira.

<sup>167</sup> As apresentações em Brasília, Ceilândia e Gama fizeram parte do 17º Cena Contemporânea, em 2016.

				Teatro, Sesc Jundiá, Teatro Plínio Marcos [Brasília], Sesc Newton Rossi [Ceilândia], Sesc Paulo Gracindo [Gama], Sesc Bauru e Oficina Cultura Oswald de Andrade [S. Paulo]
23 de ago. de 2015	Cachorro morto em lavanderia: os Fortes (2007) – traduzido por Beatriz Sayad <sup>168</sup>	Beatriz Sayad (Dani Barros e Grupo Cena)	Brasília (depois Santos (apenas fragmentos))	??? – 16º Cena Contemporânea (depois Centro Español y Repatriación de Santos – 4º MIRADA)

<sup>168</sup> Leitura encenada do texto publicado pela editora Cobogó (2015). Optou-se por incluir excepcionalmente essa leitura aqui por marcar o lançamento do único livro de Angélica Liddell publicado no Brasil.



