

Língua comum indecifrada: Grace Passô, Adília Lopes

Helena Martins^a

Resumo

Este artigo põe em zona de vizinhança alguns inventos de Grace Passô e de Adília Lopes. Toma essa (inusitada) aproximação como ocasião favorável para refletir sobre o comum – tema que anima este volume e que ganha contornos singulares na atenção criadora que as artistas brasileira e portuguesa lhe dispensam. Propõe-se que, nos dois casos, estão em jogo gestos de tradução do comum – sob a hipótese de que as duas autoras remoçam, cada uma à sua maneira, a ideia antiga de que a escrita artística contrai com a própria língua uma relação de tradução, voltada para liberar o outro rarefeito no mesmo. A compreensão de tradução que informa mais imediatamente o artigo é aquela que transborda dos escritos ensaísticos e da prática tradutória e poética de Anne Carson, notadamente suas reflexões em torno da tradução como catástrofe. Mostra-se como, ao traduzirem o comum, Grace Passô e Adília Lopes “catastrofizam-no”, atingindo modos arraigados com que nos habituamos a opor o dentro e o fora das línguas, das comunidades, dos corpos. Prometem, assim, deslocar a percepção hoje tão criticada quanto ainda insidiosa do comum como um espaço, equipando-nos com saberes experimentais que permitem divisá-lo, ou antes, vivê-lo como tarefa.

Palavras-chave: Grace Passô, Adília Lopes, Imaginários do comum, Tradução.

Recebido em: 05/08/2020

Aceito em: 05/09/2020

^aPontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: lena@puc-rio.br

“Eu não acho nada natural ler, eu não acho natural falar ou usar as palavras” – anotei essa frase de Grace Passô, enquanto a ouvia responder a uma pergunta que, em vídeoentrevista recente, o poeta Ricardo Aleixo lhe havia feito acerca de seus processos de criação (PASSÔ; ALEIXO, 2020, s. p.). As palavras da atriz, diretora e dramaturga brasileira me fizeram lembrar de outras, agora da poetisa portuguesa Adília Lopes, que, também falando sobre seus processos de criação, afirma, em seu muito citado “Como se faz um poema?”:

[A]ssim como digo “Bom dia!” e a expressão “Bom dia!” não é da minha autoria, alguém a inventou muito antes de mim, a minha poesia é como se não fosse minha. Sinto-me despojada, desapossada, despossuída da minha poesia. O que faço é conviver: pôr a minha vida em comum. (LOPES, 2004, p. 30)

Juntas, as palavras dessas duas mulheres talvez façam sobressair uma imagem da criação como o exercício de uma tarefa: haver-se, na vida, com uma língua que é ao mesmo tempo materna e estrangeira. O convívio com as invenções de Adília Lopes e de Grace Passô faz recair a ênfase nesse “haver-se com”. Com elas, não se trata tanto de repetir um diagnóstico tão antigo quanto, por exemplo, Górgias – o de que nunca é minha a minha língua –; não se trata apenas de denunciar, ainda uma vez, que minhas palavras são sempre, em algum sentido, dos outros. Trata-se antes de um haver-se com essa língua que não inventei – mas isso, diga-se, com a liberdade de quem atina o óbvio: nem eu nem ninguém. E então é um pouco como se, por exemplo, sentindo-se, por qualquer razão, paralisada diante de um limite, a pessoa, por sorte, achasse um papiro rasgado, atribuído a uma mulher tão antiga quanto, digamos, Safo, e lesse ali, como uma ilha de tinta rodeada de vazio por todos os lados, a inscrição de uma única palavra: *cruzável*.¹

Se há, portanto, invenção aqui, não é naturalmente invenção de substância nova, com registro e patente, mas invenção ou liberação de movimentos – lances tornados possíveis no jogo sem lastro nem fundo que nos é dado jogar.

Para refletir sobre o tema que anima este volume, proponho aqui considerar em conjunto e em contágio alguns desses movimentos nascidos da atenção criadora que as duas

¹Trago aqui, em tradução indireta minha, um fragmento de Safo vertido do original grego para o inglês por Anne Carson (CARSON, 2014, p. 351). São minhas neste texto todas as traduções sem outra indicação.

artistas dispensam à língua e à vida (em) comum. No exercício a que agora dou início, proponho tomar esses movimentos como *gestos de tradução* – sob a hipótese de que, em suas criações, Grace Passô e Adília Lopes remoçam, cada uma à sua maneira, a ideia antiga de que a escrita artística configura uma espécie singular de tradução no interior de um mesmo idioma – uma ideia condensada, por exemplo, na máxima proustiana de que todos os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira.

É no universo da escritora, tradutora e ensaísta canadense Anne Carson que vou buscar o pensamento da tradução que, retornando também a essa ideia antiga com ênfases particulares, alimenta mais imediatamente o exercício proposto.

A catástrofe do comum, sua tradução

No ensaio “Variations on the right to remain silent”, Carson (2016, s.p.) faz um elogio da tradução que é ao mesmo tempo um elogio do que chama de “benevolência do intraduzível”: na prática da tradução, ela nos diz, temos a chance relativamente rara de viver a interrupção da palavra, sua queda no silêncio. Sublinhe-se, no entanto, que a palavra interrompida não é tomada ali como passaporte para um contato oblíquo (epifânico) com alguma espécie de *região* incognoscível e incomunicável do ser, como tem sido o caso em tantas das nossas páginas dedicadas ao indizível e ao inefável. Liga-se antes a um possível que se libera: “na presença de uma palavra que se interrompe, naquele silêncio, temos a sensação de que algo passou por nós e seguiu em frente, de que alguma possibilidade se liberou”².

A sensação de possibilidade liberta pela palavra interrompida na tradução vincula-se ainda nesse ensaio ao gesto da *catástrofe*. Na curiosa vida que Anne Carson dá ali a essa palavra, a catástrofe é uma manifestação de gênio disparada por uma experiência de fúria contra o clichê. Em sinal de que o objeto da investida furiosa é amiúde essa língua que não inventamos – pouco mais que “um gigantesco clichê cacofônico” –, Carson revolve com humor mordaz a fábula adâmica da invenção dos nomes, reconhecendo na mordida de Eva um gesto mítico de fúria catastrófica:

²In the presence of a word that stops itself, in that silence, one has the feeling that something has passed us and kept going, that some possibility has got free. (CARSON, 2016, s.p.)

Eva altera a história humana cravando uma marca livre no pomo de Adão. Por que faz isso? Dizer que fora seduzida pela serpente ou que ansiava pelo conhecimento absoluto ou que buscava a imortalidade são gestos analíticos posteriores. Ou, por outro lado, talvez estivesse apenas catastrofizando. Adão tinha acabado de realizar o ato primordial da nomeação, tinha dado o primeiro passo para impor na demência escancarada, sem sentido, sem significado e sem direção do real um conjunto de clichês que ninguém jamais desalojaria, nem pretenderia desalojar – eles são a nossa história humana, nosso edifício de pensamento, nossa resposta ao Caos. O instinto de Eva foi partir essa resposta ao meio com os dentes.³

³ *Eve changes human history by putting a free mark on Adam's apple. Why does she do this? To say she was seduced by the snake or longing for absolute knowledge or in search of immortality are posterior analytics. Adam had just performed the primordial act of naming, had taken the first step towards imposing on the wide-open pointless meaningless directionless dementia of the real a set of clichés that no one would ever dislodge, or want to dislodge – they are our human history, our edifice of thought, our answer to chaos. Eve's instinct was to bite this answer in half.* (CARSON, 2006, s. p.).

O gesto da catástrofe – inscrição de marcas livres num gigantesco clichê cacofônico – é também um gesto de tradução: eis a noção que atravessa o ensaio de Anne Carson e em cuja atmosfera gostaria de envolver o exercício que proponho aqui.

Carson traz a expressão “marcas livres” de um depoimento de Francis Bacon sobre os procedimentos de sua própria pintura. Ao lado da cena de Francis Bacon diante da tela, figuram no ensaio, entre outras, as cenas de Joana D’Arc diante de seus inquisidores e de Hölderlin diante da *Antígona* de Sófocles. Em todos esses casos, Carson reconhece gestos de tradução catastrófica, movidos pela fúria contra o clichê. Afasta-se, assim, é claro, do senso comum insidioso que faz pensar a tradução como operação inócua de traslado de sentidos entre idiomas. Tomados como tradutórios, os gestos de Bacon, Joana D’Arc e Hölderlin se desviam decididamente dessa visão, digamos, desencarnada e algorítmica da tradução, uma visão que, embora já tenha sido amplamente desconstruída pelo menos desde Benjamin, é ainda bastante disseminada, mais ainda nesses nossos tempos de *Google Tradutor*, máquina estatística e, portanto, vocacionada por excelência à manutenção do clichê, quaisquer que sejam as brechas que ainda possa deixar.

Empregando a palavra “tradução” de um modo suficientemente amplo para acomodar o leque heterogêneo de circunstâncias descritas acima, Anne Carson situa o gesto tradutório e catastrófico num plano que, como a dentada de Eva, nada tem de desencarnado: é, ao contrário, gesto de intensa e violenta concretude, fisicalidade.

Ela observa, por exemplo, que é porque desejava traduzir “a sensação e não o sensacionalismo, pintar o grito e não o

⁴ ... to convey the sensation, not the sensational, to paint the scream, not the horror. (CARSON, 2016, s. p.)

⁵ ... to plunge his arms into Velazquez's image of this profoundly disquieted man and to pull out a scream that is already going on there deep inside. (CARSON, 2016, s. p.)

⁶ ... to convey the jar on the nerves without translating it into theological cliché. (CARSON, 2016, s. p.)

⁷ ... she threw white paint on it wherever she could. (CARSON, 2016, s. p.)

⁸ Carson traz a expressão “estremecimento dos nervos” de Virginia Woolf: “Joana desprezava aquela linha de inquérito e obstruiu-a enquanto pôde. Parecia-lhe que as vozes não tinham história. Eram um fato vivenciado – tão grande e real que se tinha solidificado nela como uma espécie de abstração sensível – aquilo que Virginia Woolf uma vez descrevera como ‘o próprio estremecimento nos nervos antes de se tornar alguma coisa’.” (*Joan despised the line of inquiry and blocked it as long as she could. It seems that for her, the voices had no story. They were an experienced fact so large and real it had solidified in her as a sort of sensed abstraction – what Virginia Woolf once called “that very jar on the nerves before it has been made anything”.*) (CARSON, 2016, s.p.)

horror”⁴, que Francis Bacon, na famosa série inspirada no *Retrato do Papa Inocêncio X*, “enfia o braço na imagem que Velásquez fez desse homem tão perturbado e arranca dali um grito que já estava acontecendo bem no fundo”⁵. Carson especula, além disso, que foi por querer transmitir um “estremecimento dos nervos sem traduzi-lo num clichê teológico”⁶ que Joana D’Arc, diante das intermináveis perguntas de seus inquisidores acerca das vozes que ouvia e que a guiavam, repelia todo esforço narrativo e borrava as frases que ia dizendo, como se nelas “jogasse tinta branca”⁷: suas palavras precipitavam-se no silêncio, interrompiam-se, recusavam-se a ceder ao idioma dos inquisidores – pois como comunicar naquele idioma um estremecimento dos nervos?⁸ E, quando, por fim, vai ao caso mais convencionalmente reconhecível como uma circunstância de tradução – o famoso caso das traduções que Hölderlin fez de Sófocles (para escárnio imediato e aclamação posterior) –, Carson chama a atenção para os modos como o poeta, nutrido daquela experiência tradutória, retorna aos próprios escritos, perscruta poemas que antes julgara prontos, em busca das “partes ‘não suficientemente vivas’, traduzindo-as para uma outra língua, também alemã, que jazia silenciosa dentro da própria língua” – um processo no qual, “arrancando a tampa das palavras e enfiando os braços lá dentro, encontrou sua loucura vindo na outra direção”⁹.

Sobre o gigantesco clichê cacofônico que contrai a história das artes visuais e verbais e que preside também a história de corpos atirados às fogueiras, incidem gestos de fúria tradutória: para liberar o grito silencioso, a voz inarticulada, o outro rarefeito no mesmo, para traduzir, enfim, não uma informação, mas um estremecimento dos nervos, trata-se de enfiar braços, arrancar tampas, borrar frases.

O pensamento da tradução como catástrofe que Anne Carson desenha nesse ensaio específico ganha corpo na sua própria atividade como tradutora, a qual, longe de ser um ofício esporádico e paralelo, é uma prática regular e sabidamente constitutiva de sua poética.¹⁰ Quando se lança, por exemplo, na mesma aventura de Hölderlin e se põe a traduzir a *Antígona* de Sófocles, escreve um prefácio (provocativamente intitulado “a tarefa da tradutora de antígona”), que, sob a forma de uma carta-poema dirigida à própria Antígona, encerra-se assim:

⁹ ...he would scrutinize
finished poems for the
"not living enough"
parts then translate
these into some other
language, also German,
that lay silent inside
his own. As if he were
moving along a line,
ripping the lids off words
and plunging his arms
in, he met his madness
coming the other way.
(CARSON, 2016, s.p.)

"... / cara Antígona, / para mim é esta a tarefa da tradutora / impedir que jamais perca seus gritos"¹¹.

Uma tradução que, operando a catástrofe da língua comum, toma por tarefa preservar e tornar de algum modo sensíveis vozes inarticuladas que jazem ali, rarefeitas – eis a imagem que teremos no horizonte, agora que passamos a considerar alguns movimentos tradutórios de Grace Passô e Adília Lopes.

¹⁰ Cf. MARTINS, 2018.

O que arde sem se ver

Assim começa *Vaga carne*, de Grace Passô – espetáculo teatral que estreou em 2016, livro publicado em 2018 e filme lançado em 2019. Uma voz no breu diz:

¹¹ ... dear Antigone,
/ I take it as the task
of the translator / to
forbid that you should
ever lose your screams
(CARSON, 2015, p. 6).

Vozes existem.

Vorazes.

Pelas matérias.

E vez ou outra, quando percebes que o vidro trincou, sem aparente motivo.

Ou mesmo a rã que saltou, um dia, em altura incomum.

Ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper, sem interromper... Vá olhar!

Não é de tudo certo, mas é possível que não seja um acontecimento físico da matéria, mas, sim, ela, a matéria, invadida por vozes.

Que existem. Vorazes. Pelas matérias.

(PASSÔ, 2018, p. 16)

Atentemos, por ora, a este microdrama: um vidro trinca sem aparente motivo. Uma força imperceptível já agia entre nós, mas dela só temos notícia pelo sobressalto de um efeito: trinca-se uma superfície antes lisa, homogênea. Em *Vaga carne*, a força que faz trincar a matéria é uma voz: invasiva.

Insistindo em sua existência autônoma, isto é, negando ser atributo de qualquer corpo específico, a voz se apresenta: é uma voz *não humana* que se dispõe a "proferir sons em [n]ossas línguas limitadas", embora pudesse também se comunicar "em Código Morse, em sons inaudíveis, em ondas magnéticas" (PASSÔ, 2018, p. 17). Em *Vaga carne* acompanharemos a aventura dessa voz quando invade o corpo de uma mulher

negra. Apresentando-se de início como puro fluxo, sem começo nem fim, a voz relata já ter invadido outras matérias, experimentado outros ademanos existenciais. Invadira patos (“têm humor”, mas não humildade), cães (“superiores”, medem distâncias com seus latidos), cavalos (“são espaços lindos, lindos”), cremes (“deslizantes”, fazem ruídos destinados apenas aos ouvidos dos cães), café (“é um *rock*”), mostarda (“estranha”, mas “respeitosa”), estátuas (“por dentro não fedem nem cheiram”), estalactites (“aquilo não é para fracos”) (PASSÔ, 2018, p. 16-17). A certa altura a voz insiste: “há outras formas de vida e isso é necessário ser dito” (PASSÔ, 2018, p. 23).

Voltaremos mais adiante a essa estranha cena de tradução entre o idioma (qual?) de uma voz atemporal que carrega a memória de múltiplas formas de vida e o idioma do corpo particular que ela agora invade, o corpo de uma mulher negra. Neste momento, no entanto, fiquemos ainda com a cena do vidro que trinca. Junto às outras que a acompanham – rã que salta de altura incomum, torneira que não cessa de gotejar –, a cena é descrita como exemplo de ocasião em que alguém é surpreendido por uma “expressão que parece maior que a imagem do que vê” (PASSÔ, 2018, p. 16). Uma imagem captura a atenção por exceder, de alguma forma, a medida acostuada de sua expressão.

Num estande de vendas qualquer, uma caixa com uma boneca grávida, lado a lado com seu bebê recém-nascido. Ou, num certo altar católico, Cristo crucificado, morrendo na cruz, bem ao lado de uma Pietà – Maria, mãe de Cristo, com o corpo já morto do filho nos braços. Alguém se dá conta de que deveria causar confusão a simultaneidade daquilo que não pode ser simultâneo – estar para nascer e já ter nascido, estar para morrer e já ter morrido. Deveria causar confusão, mas não causa – consumidores e fiéis desfilam diante dessas imagens sem sinal de surpresa. Para quem se dá conta, no entanto, nos dois casos, a expressão parece maior que a imagem do que vê, alguma coisa se dá a notar – é como se a imagem nos olhasse. Esses exemplos eu tiro de *Poemas novos*¹², de Adília Lopes, mais especificamente do escrito intitulado “Paradoxo”, no qual lemos ainda:

¹² As citações deste e de todos os demais livros de Adília Lopes neste artigo tomam por base o volume *Dobra – Poesia reunida 1983-2014* (LOPES, 2014).

O presente, o meu presente, é paradoxal e já não se dá por isso. Essa não é a era da suspeita. É a era da indiferença ao paradoxo. Não sei se isto é bom ou mau. Sei que, para mim, é estranho e excitante. Mas faz medo.

É como se os paradoxos da Mecânica Quântica andassem à solta pelo supermercado. E andam. Sem alarmar ninguém. (LOPES, 2014, p. 558)

A experiência linear e sucessiva do tempo – o tempo *comum*, segundo o qual acertamos os nossos relógios – convive, sem alarme, com simultaneidades paradoxais. Num certo presente que, diga-se, faz conviver os adventos de Cristo e da Mecânica Quântica, o sobressalto está na ausência de sobressalto. Mas algo se imiscui entre “o presente”, indiferente ao paradoxo, e “o meu presente”, atento ao paradoxo bem ali onde não se dá por ele. E mais: os paradoxos, tomados de costume como criaturas do pensamento, agora *andam* à solta, circulam entre nós no cotidiano, estão conosco enquanto vamos as compras – invisíveis, mas autônomos, concretos, moventes. São talvez um pouco como vozes que existem por si mesmas sem precisarem de uma sede humana qualquer de onde projetar-se. São talvez um pouco como um fogo que arde sem se ver.

Marcas livres

Um certo poema de Adília Lopes, publicado em *Um jogo muito perigoso*, começa assim: “Com fogo não se brinca / porque o fogo queima / com o fogo que arde sem se ver / ainda se deve brincar menos / ...” (LOPES, 2014, p. 32). Entrevejo aqui, como nas passagens citadas de *Vaga carne* e de “Paradoxo”, gestos de tradução da língua comum que são, ao mesmo tempo, gestos de catástrofe, no sentido de Anne Carson. “Com fogo não se brinca” é um clichê – um clichê que é aqui arrancado de seu sono idiomático pela conversão em truísmo literal (ou talvez em lição viva na carne da infância): por que não se brinca com fogo? porque o fogo queima. O verso de Camões, por sua vez, já tantas vezes citado, amortecido, consumido como produto, é posto de novo à solta em pleno supermercado: é como se o verso ele mesmo ardesse sem se ver. E na língua mais comum – língua já nascida, língua quase morta – arde sem se ver, talvez, uma língua por nascer.

Com Grace Passô, poderíamos também dizer que é como se a língua comum, e a vida comum que nela se celebra e se repete, *trincasse* sem razão aparente. Ou talvez como se a água represada pela válvula da língua comum, por algum defeito insondável, começasse a gotejar. Mas se podemos reconhecer em Adília e em Grace esses gestos de tradução-catástrofe da língua comum, são, sob muitos aspectos, distintos os seus procedimentos, como são, naturalmente, as mídias em atuam.

Consideremos, por exemplo, o que acontece aqui: “[o]u quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper, sem interromper...” (PASSÔ, 2018, p. 16). A frase começa a gotejar. Nesse segmento inicial de *Vaga carne*, experimentamos talvez uma espécie invulgar de paradoxo, diferente daquele que arde no “Paradoxo” de Adília. Pois é no ritmo sincopado de uma torneira que pinga que a atriz, em cena, vocaliza repetidamente a locução “sem interromper”. O movimento e o ritmo da fala se interrompem justamente pela repetição ritmada de “sem interromper” – é logo essa a locução que interrompe o curso contínuo da fala; é logo com ela que se dá início a um movimento ininterrupto. Põem-se, assim, em relação paradoxal o sentido da locução, o fluxo sintático e o ritmo vocal – a fala trinca.

Grace Passô é frequentemente louvada pelo uso prodigioso que faz da voz, pelos modos assombrosos como modula ritmos, velocidades, volumes e timbres vocais. E a repetição vocalmente modulada, que, nesse caso, incide sobre a locução “sem interromper”, é, com efeito, um dos procedimentos de catástrofe da língua comum que comparece nos seus inventos. A repetição exaustiva de uma palavra é, para a atriz, algo que tem força para abalar-lhe os limites, abalar, mais especificamente, os “limites que você criou junto a ela na sua vida” – a repetição, ela nos diz, “leva a voos gigantescos”, pois vai “agregando uma poeira do tempo” à expressão repetida, suscitando experiências inusitadas (PASSÔ; ALEIXO, 2020, s. p.). Assim é que, por exemplo, uma única palavra – “macaca” – é entoada e modulada pela atriz ao longo de quinze minutos ininterruptos, em *performance* de 2017, realizada em Belo Horizonte a convite dos curadores do evento Polifônica Negra. O procedimento, que está em outras criações de Grace Passô, volta ainda em outros momentos de *Vaga carne*, destacando-se um em que a plateia é convidada a

dizer palavras, que vão sendo então, de improviso, apropriadas e sucessivamente repetidas, em mais alguns dos redemoinhos vocais com que a atriz revolve a vida da língua comum (PASSÔ, 2018, p. 22).

Como entender um procedimento assim como um gesto de tradução do comum? Poderíamos pensar as repetições vocais de Grace Passô como uma forma singular de inscrever marcas livres no fluxo cacofônico da língua, uma forma especialmente atenta à dimensão sonora dos nossos clichês: “é quase como se eu colocasse uma lupa nessa musicalidade que há na fala”, ela nos diz (PASSÔ; ALEIXO, 2020, s. p.). Pôr uma lupa: tornar visível o que já está lá, mas não se vê bem (ainda). A lente aqui não é, no entanto, aquela que um sujeito qualquer toma nas mãos, para examinar um objeto qualquer, um objeto do qual se distingue clara e hierarquicamente. Não: Grace Passô *performa* com a própria voz essa lente de aumento. As marcas livres com que perturba o fluxo sonoro habituado fazem sobressair na língua comum uma música que já está lá. A catástrofe da língua comum é também a tradução dessa música subjacente, debilitada pelas circunstâncias. Com esses procedimentos vertiginosos de repetição e entoação, marcas livres que são verdadeiras esculturas vocais, Grace Passô arranca da língua comum algo que jaz ali, à espera.

Escrever é, também para Adília Lopes, performance, ato: ela escreve para *pôr em comum* sua vida, como vimos no início deste artigo. Lidos em conjunto, quatro momentos meta-poéticos de *Café e caracol* tornam possível e talvez fértil pensar que ela atende a esse imperativo – pôr em comum a sua vida – com atos de tradução catastrófica (LOPES, 2014, p. 658, 662):

Escrevo
como quem desenha
à vista
sem inventar

Escrevo
como quem puxa ou empurra
uma pedra

Não escrevo para me dizer. Escrevo para fazer inscrições,
desenhos.

Uma palavra
uma pedra

Não escrevo para me dizer – ajo: puxo ou empurro pedras, desenho, faço inscrições. Nessa escrita que é mais ato que expressão, sobressai também aquele alcance ampliado da fisicalidade com que Anne Carson descreve as criações de Francis Bacon, Joana D’Arc e Hölderlin – para os quais se tratava, lembremos, de enfiar braços, borrar frases, estremecer nervos, arrancar a tampa das palavras. Aqui: “Uma palavra / uma pedra”. Este último dos poemas citados acima, remete, no original, a uma nota de rodapé: “*A word, a stone* – Ferdinand Schmatz, conversa” (LOPES, 2014, p. 662). Enlaçam-se assim *em ato* a experiência física com as pedras e a experiência escritural: ao escrever, Adília puxa ou empurra as palavras-pedra de Schmatz. Traduzindo-as para o português, arrasta-as, em conversa, para o interior de *Café e caracol*.¹³

¹³ Em *Café e caracol*, este poema vem junto a outros dois, sob o título “3 POEMAS”: está depois de “Os ricos são pirosos.” e antes de “Grata / pela gata”. Este último é também instância de palavras-pedra alheias arrastadas, como Adília esclarece em nota de rodapé: “Grato pelo gato”, António Zilhão, postal.” (LOPES, 2014, p. 662-663).

Uma conversa com a famosa pedra no caminho de Drummond é também reconhecível ou inventável aqui: não apenas as palavras do poeta mineiro poderiam bem ser outras das pedras que Adília arrastou para esse seu escrito, como também podem evocar sensivelmente ali a cena do encontro com a pedra. O encontro que é um *acontecimento* inesquecível para retinas fatigadas. Algo que se vê e não se inventa – o acontecimento que atinge e surpreende o cansaço das retinas – é, mais uma vez, algo que já estava lá, como uma pedra. Escrever sem inventar seria então tornar sensíveis forças atuantes, mas ainda insensíveis: traduzi-las. Traduzir não é, no entanto, se dizer ou dizer, de fora, o mundo; não é pôr em palavras alguma coisa que se lhe suponha exterior. É agir: fazer inscrições, desenhos – marcas livres capazes de, por exemplo, catastrofizar o hábito das retinas.

Em um de seus sentidos habituais, a palavra “catástrofe” remete a um acontecimento trágico de grandes proporções, vivido em simultâneo por populações inteiras. Ao reconhecermos catástrofe numa pintura de Bacon, numa frase de Joana D’Arc ou num verso de Hölderlin – numa escultura vocal de Grace Passô ou num desenho de Adília Lopes –, estamos arrastando essa palavra-pedra de grandes proporções para o universo relativamente mais discreto da arte e das vidas marginais: um universo no qual as vivências e acontecimentos mais retumbantes são de outra ordem, podendo ser, e amiúde sendo, largamente ignorados no curso da vida (em) comum.

Se tomada no sentido mais usual, a catástrofe possivelmente pareceria alheia, por exemplo, à escrita de Adília Lopes, alguém que retorna com frequência ao motivo contracatastrófico da *arrumação*. Ela já escrevia, por exemplo, em *Mulher-a-dias* (LOPES, 2014, p. 445): “É preciso desentropiar a casa / todos os dias / para adiar o Kaos / ...”. E, mais recentemente, em *Café e caracol* (LOPES, 2014, p. 662): “Escrever é arrumar o mundo, desenpropiar.” Combater a entropia – “A segunda lei da Termodinâmica / a lei leiteia / a seta do tempo / a serpente do Paraíso / ...” (LOPES, 2014, p. 376) – eis, com efeito, um vetor anunciado mais de uma vez em versos de Adília.

No interesse adiliano pela arrumação e pelo combate à entropia podem-se, no entanto, reconhecer matizes particulares que acomodam a catástrofe no sentido carsoniano que estamos explorando aqui. Em *César a César*, num poema intitulado, “ANTI-NAZI” (LOPES, 2014, p. 503), lemos:

A limpeza
pode ser
pior
que a porcaria

A ordem
pode ser
a maior
desordem¹⁴

¹⁴ Sobre o jogo entre ordem e desordem nesse poema, ver Silva, 2007, p. 61.

O grau de desordem num sistema fechado e sua tendência para uma desordem cada vez maior são forças inexoráveis, diz um certo verbete sobre a entropia (“Entropia”, *apud* ALÿS, 2010, s.p.). O mesmo verbete reconhece, porém, em sintonia com Adília, que a ordem pode ser desordem: lemos ali, por exemplo, que uma praga pode atingir uma horta de tomates muito bem ordenada, transformando-a em espaço de desordem; mas que há uma maior estabilidade quando é maior variedade de plantas na horta, de tal modo que, ao contrário do que se poderia esperar, “menos ordem implica maior estabilidade; mais ordem implica maior instabilidade” (“Entropia”, *apud* Alÿs, 2010, s.p.). Sob esse ponto de vista, o imperativo adiliano de desentropiar o mundo se alcança garantindo-se alguma desordem na ordem, cuidando-se para que a identidade não sufoque a diferença, para que na horta possa brotar uma maior variedade plantas.

Língua comum indecifrada

As marcas livres que Adília Lopes e Grace Passô cravam na língua e na vida comum podem ser tomadas como modos de desentropiar o mundo, modos de promover alteridade e diversidade. Mas em que sentido?

Sobre isso, Grace Passô adverte: “estou querendo dizer uma coisa bem objetiva: ir além da ideia de ouvir o outro [...] ou pelo menos reconstruir a ideia da escuta como algo ativo”, de tal modo que se possa evitar o efeito anódino senão paralisante das fórmulas da alteridade, hoje tão disseminadas e prontas para consumo – de tal modo que se possa evitar a circunstância em que, por exemplo, “um país continua se achando bem intencionado e não deixando realmente que as estruturas se movam” (PASSÔ; ALEIXO, 2020, s. p.). Creio que uma escuta ativa é, entre outras coisas, uma escuta que, menos que porta de entrada para ideias e pensamentos a serem devidamente compreendidos, sopesados, louvados, deplorados, recebidos com empatia, ultraje etc. – tudo isso sem que de fato se perturbe a *sede* supostamente estável desses (importantes) acontecimentos mentais e sentimentais –, é uma escuta que, de alguma maneira, se abre à possibilidade de catástrofe mesma dessa sede.

Algum tipo de abertura assim pode acontecer, por exemplo, num teatro ou num cinema em que esteja em curso uma sessão de *Vaga carne*. No breu, a plateia escuta uma voz que se afirma capaz de penetrar corpos, matérias – não ouvidos:

Eu penetro a matéria, saio dela, eu proclamo matéria, eu sou livre, eu posso. Posso encerrar tudo isto aqui e partir. Partir pra outra cerimônia, eu posso. Em outro lugar. Posso. Posso entrar na fonte de energia, por que não? Eu posso, eu posso ...

Posso entrar, inclusive ...

Dentro desta paisagem.
(PASSÔ, 2018, p. 18)

Nesse momento, uma luz corta o breu e se vê o corpo de uma mulher inerte – é esse corpo a paisagem que a voz invade.

É essa paisagem escura, feita de carne, sangue, osso, que a voz percorrerá e da qual dirá: “é uma vegetação, ou... uma... máquina, tudo move, move, move, percebem?” (PASSÔ, 2018, p. 18). Nada aqui nos dá o conforto das narrativas de

alteridade a que estamos mais habituados – nas quais um certo *um* (digamos, um homem) encontra um certo *outro* (digamos, uma onça) numa certa paisagem (digamos, uma floresta). Aqui não: uma paisagem-corpo em que tudo (se) move sem cessar é ela mesma invadida por um outro, um outro que não tem identidade específica, que é uma voz intemporal, sem começo nem fim. Não se trata aqui, portanto, do encontro com um *outro* “lá fora”, um outro que, presume-se, cabe ouvir para saber o que tem a manifestar. A escrita de Gracê Passô, como a de Adília Lopes, promete, antes, perturbar sensivelmente os modos com que nos habituamos a pensar o dentro e o fora do corpo, da língua, da comunidade. O dentro e o fora reciprocam, na carne.

A certa altura de sua viagem por esse corpo, a voz encontra uma bala alojada e diz que, dentro daquele corpo, parece tão estrangeira quanto ela. Tão estrangeira quanto a bala, a voz, no entanto, difere desta pela loquacidade: fala sem parar. “Entrei um dia numa arma apontada para uma mulher, quando o projétil explodiu e o corpo dela caiu, eu fugi. Era você a mulher?” – pergunta a voz (PASSÔ, 2018, p. 20). “Vamos tentar dialogar. Vamos. De diferente para diferente.” – urge a voz (PASSÔ, 2018, p. 18). Para encetar o diálogo, ela precisa, já sabemos, traduzir: “[v]im aqui proferir sons de vossas línguas limitadas” (PASSÔ, 2018, p. 17). Temos, então, em *Vaga carne*, a imagem contundente de uma operação de tradução que é também uma operação de catástrofe no corpo invadido, uma catástrofe comparável àquela provocada pelo disparo de um projétil.

No encontro desse corpo com essa voz, dá-se, ainda, uma catástrofe corporal por que passam muitos corpos femininos: a voz copula com a carne, o corpo é modificado pelo advento de um feto. A voz intemporal então se afligirá com a perspectiva de, por isso, ter de ancorar-se a um corpo específico: aflige-se com a perspectiva de ter de viver *no tempo*, agora marcado, por exemplo, pela preocupação com o futuro de sua “pirralhinha”, a quem caberá ensinar as coisas. Mas ensinar o quê? “[Q]ue isto é um homem? Que isto é uma mulher? É assim? [...] Que isto é uma rua? Chove e é fim de tarde?” (PASSÔ, 2018, p. 48-49). Ensinar-lhe talvez que “nada tem o direito de invadir o seu corpo e que se alguma coisa invadir o seu corpo que lhe peça licença, que lhe peça licença, que lhe peça licença!” (PASSÔ,

2018, p. 49). Ao final da peça, ouviremos a voz dizer (PASSÔ, 2018, p. 50):

Entrei um dia num sonho de uma raposa, no sonho ela copulava com uma manada de elefantes, mas já não consigo lembrar... como eram os elefantes?

Ai, que saudade do pato.

Para o feto. Minha querida, me dê a mão.

A máquina desta mulher está desviando o percurso correto do sangue. Sua consistência está invadindo tudo e eu ainda não consigo sair daqui.

Para o público. Agora vocês esquecerão essas minhas palavras?

E essa,

e essa,

e também essa,

e essa,

e essa ...

Onde estão as palavras? Onde? Onde?

Talvez ...

Breu.

A consistência de uma máquina invade tudo, faz esquecer outras consistências, outras formas de vida, determina as cópulas possíveis e as impossíveis. A máquina desvia o percurso correto do sangue, interrompe as palavras.

O motivo da palavra interrompida comparece em vários outros momentos da peça; são várias as ocasiões em que a voz “esquece” a palavra para algo, como se diz algo na língua em que fala. A voz experimenta essa circunstância tão típica da atividade da tradução: como se diz? Na sequência da passagem citada acima, ainda no breu a voz grita:

Espera!

A mulher é vista.

Eu já sei quem ela é! Eu já sei!

Ela é uma mulher, ela é negra...

Breu.

Espera!

A mulher é vista.

Eu já sei! Ela está aqui, hoje, diante de vocês, e ela gostaria de dizer que ...

Breu.

(PASSÔ, 2018, p. 52)

No filme, a frase “ela gostaria de dizer que...” é seguida de um jorro de palavras sem som, que a atriz articula modulando veemências no rosto, em convite frustrado à leitura labial, que tampouco nos dá palavras reconhecíveis. A visita de uma voz intemporal a um corpo preso a uma dada situação desperta nele uma língua interrompida – a mulher parece sair de sua condição de “microfone” das palavras com que o “bicho feroz” (na peça equacionado ao olhar dos outros) ocupou a sua vaga carne (PASSÔ, 2018, p. 22). A mulher finalmente fala. Mas em que língua? Não é uma língua que os ouvidos já saibam escutar, bastando querer. É uma língua de palavras interrompidas – uma língua que dá notícia de uma possibilidade que se liberta. Se essa língua não se deixa escutar é porque, para escutá-la, é preciso mais do que a disposição de escutar o outro. Para escutar, é preciso catastrofizar o corpo, mudar fatalmente a sua paisagem. Acordar para uma língua que já está lá.

A musa de Adília adverte: “[...] cantaste sem saber/ que cantar custa uma língua / agora vou-te cortar a língua / para aprenderes a cantar”¹⁵. A cena da mulher negra vocalizando palavras sem som pode talvez coalescer com a imagem desta outra mulher, poetisa que agora canta com a língua cortada. Em Adília, a catástrofe da língua pode ser também catástrofe do corpo:

A recortar com a tesoura de bordar
cisnes e bailarinas em papel de lustro violeta
cortei de propósito
a cabeça do meu dedo mendo e esquerdo
que mandei depois pelo correio
dentro de um envelope lacrado
a uma rapariga com olheiras que já foi violada
(para escrever violeta e tesoura de bordar
foi preciso mutilar-me)
(LOPES, 2014, p. 66)

¹⁵ Poema publicado em *A pão e água de colônia*: “A minha Musa antes de ser / a minha Musa avisou-me / cantaste sem saber / que cantar custa uma língua / agora vou-te cortar a língua / para aprenderes a cantar / a minha Musa é cruel / mas eu não conheço outra”. (LOPES, 2014, p. 62).

Entrelaçam-se de novo as cenas da escrita e da mutilação; mais uma vez, é preciso mutilar o corpo para escrever. Embaralham-se as superfícies cortadas – papel de lustro, envelope lacrado, os corpos de duas mulheres. Nos cortes desses versos, comunicam-se (põem-se em comum) o corte mais prosaico e o mais violento. Os versos eles mesmos cortam – são inscrições, marcas livres capazes de perfurar o sono da língua (e da vida) comum com a insônia de uma rapariga com olheiras que já foi violada.

“O Brasil se funda verdadeiramente pelo estupro”, diz Grace Passô (PASSÔ; ALEIXO, 2020, s. p.): a rapariga violada está também na fundação bárbara e trágica de uma nação. Sua palavra interrompida não é apenas a da vítima de uma violência e de uma crueldade tão medonhas quanto naturalizadas – sua palavra interrompida pode atrair pelo que tem de intraduzível, pelo que não cede ao nosso gigantesco clichê cacofônico, pela sensação que pode suscitar, quando pressentida, de que algo passou por nós e seguiu em frente, de que uma possibilidade se liberou. A interrupção da palavra não (apenas) silencia um discurso que já se sabe escutar: estremece nervos.

Desde Portugal e desde o Brasil, Adília e Grace entregam-se à tarefa de haver-se com uma língua comum que é ao mesmo tempo materna e estrangeira – escrevem no idioma que ainda lhes cabe traduzir. Um outro invento de Grace Passô, com o qual gostaria de concluir este breve excurso, nos dá uma imagem para essa circunstância paradoxal.

No prefácio de seu *Congresso Internacional do Medo*,¹⁶ Grace diz ter escrito o texto “paulatinamente, dentro da sala de ensaio, texto escrito por dez dedos, vinte pernas, vinte braços, muitos ventres, ancas, pensamentos, gritos e sussurros” (PASSÔ, 2012, p. 8). Lemos ali também que a peça é uma ode à linguagem – ode escrita, portanto, por um coletivo de ancas, ventres, braços, também de pensamentos, gritos, sussurros. O título vem do poema homônimo de Drummond, publicado em 1940, um poema que, lembremos, se inicia anunciando uma circunstância momentânea, “Provisoriamente não cantaremos o amor /...”, e se conclui com a imagem de um mundo-medo, condição onipresente e estranhamente inexorável, que nos ultrapassa e a nós sobrevive: “... / Cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte, / depois morreremos de medo /

¹⁶ Peça da companhia de teatro *Espanca!* que estreou em 2008 e teve contraparte publicada em livro em 2012, com a assinatura de Grace Passô.

e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas” (DRUMMOND, 1978, p. 108-109). Liberar o provisório sob o inexorável – eis um motor da tradução como catástrofe que reconheço nos movimentos que Grace Passô inventa sob o contágio do poema de Drummond.

“Não te passou pela cabeça o enorme abismo que há entre a última palavra do palestrante e a primeira do tradutor?” (PASSÔ, 2012, p. 8). É sob a atmosfera dessa pergunta, também anunciada no prefácio, que se desdobra esse estranho congresso, no qual cinco convidados deverão debater, mediados por uma tradutora poliglota falante de português. E em que línguas falam os convidados? O Sr. Doutor José, habitante de uma ilha sem localização fixa que perambula pelos dois hemisférios da Terra, é “falante de uma língua ainda indecifrada, uma espécie de português às avessas”; o Sr. Tugavo Tabpista, estudioso de peixes, é natural de Nnhanpenha, terra um dia colonizada pela Espanha e “hoje falante de uma língua que se assemelha ao espanhol”; a Sra. Reluma Divarg, estudiosa do medo nos contos de fadas infantis, é habitante da República da Mínia, “país falante de uma língua que soa como a harmonia de uma música”; finalmente, Trumak e Payá, dois únicos sobreviventes do povo Ayritã, “que nos primeiros registros somavam 150 mil habitantes em terras brasileiras”, são falantes do português” (PASSÔ, 2012, p. 14-18).

Uma espécie de português às avessas; uma língua que soa como espanhol; uma língua que soa como a harmonia de uma música; o próprio português: eis as línguas com que terá de lidar a tradutora poliglota. A mais estranha é, sem dúvida, a língua da mulher – pois, como traduzir uma língua que soa como a harmonia de uma música? Os demais conferencistas aproximam-se, ao hesitarem entre o português e o espanhol e ao evocarem cenas de colonização que nos são bastante conhecidas, ainda que com deslocamentos cômicos. Nessa ode à linguagem escrita em parte por ventres e ancas é mais uma vez de uma mulher a língua musical, sem palavras, que cabe com mais esforço traduzir.

Muitos acontecimentos dessa peça poderiam ser frutiferamente trazidos para o exercício aqui proposto. Concluo este texto chamando atenção para um deles: atentemos ao habitante dessa ilha sem localização fixa, falante de uma língua ainda indecifrada. Perguntas que Grace Passô provoca

aqui, com humor, atravessaram de certa forma este texto: como pode uma língua indecifrada ser traduzida? Como pode haver no avesso do português uma língua ainda indecifrada? Como pode chamar-se *Sr. Doutor José* o falante de uma língua indecifrada? No nome mais comum, o índice de uma língua e de uma vida indecifradas.

Língua comum indecifrada: uma língua que cabe talvez traduzir sem tentar decifrar. Traduzir essa língua comum é, ao mesmo tempo, catastrofizá-la e fazê-la. Nas marcas livres de Adília Lopes, Grace Passô e Anne Carson – nessa pequena, provisória e inusitada comunidade que inventei nestas páginas –, o comum é menos espaço que tarefa. Ouvimos a urgência da voz que diz: há outras formas de vida e isso precisa ser dito. Talvez pudéssemos traduzir assim esta frase: há outras formas de vida, e isso precisa ser feito.

REFERÊNCIAS

ALÿS, Francis. *In a given situation* / Em uma dada situação. Vários tradutores. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. 12^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio. 1978.

CARSON, Anne. Variations on the Right to Remain Silent. In: _____. *Float*. London: Jonathan Cape, s.p., 2016.

_____. *If not, Winter: Fragments of Sapho*. London: Virago, 2014.

CARSON, Anne; SOPHOKLES. *Antigonick*. Nova York: New Directions, 2015.

LOPES, Adília. *Dobra - Poesia reunida 1983-2014*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. Como se faz um poema? *Relâmpago*. n. 14, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, p. 29-30, abr. 2004.

MARTINS, Helena. Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson. *Remate de Males*, 38 (2), p. 703-25, 2018.

PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Javali, 2018.

_____. *Congresso Internacional do Medo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PASSÔ, Grace; ALEIXO, Ricardo. JANELAS ABERTAS #9. Curadoria e organização de ALCURE, Adriana S. e FABIÃO, Elenora B. Série de encontros para entrevistas mútuas no canal do YouTube do Núcleo Experimental de Performance. Disponível em: <https://youtu.be/rcFDfSpX6Ks>. Acesso em: 24 jun. 2020.

SILVA, Sofia de Sousa. *Reparar Brechas. A relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

Abstract**Undeciphered common language: Grace Passô, Adília Lopes**

This article compares a number of Grace Passô's and Adília Lopes' inventions. It envisages this (unusual) approach as a favorable occasion to reflect on the common – the theme around which this volume revolves and which gains unique contours in the creative attention that these two artists, one Brazilian and one Portuguese, give it. The case is made that the works of both authors involve gestures of translation of the common, under the general hypothesis that in different ways Passô and Lopes revive the old idea that artistic writing involves a sort of translation within one's own language, aimed at liberating the Other rarefied in the Same. The view of translation that most explicitly informs the article is to be found in Anne Carson's essays, translations and poetic writings, notably her reflections on translation as catastrophe. It shows how, when translating the common, Passô and Lopes "catastrophize" it, shaking up ingrained ways with which we usually oppose the inside and the outside of languages, communities and bodies. While doing so, they promise to displace the widely criticized yet still insidious perception of the common as space, equipping us with experimental skills that allow us to conceive it – or rather to experience it – as a task.

Keywords: Grace Passô, Adília Lopes, Imaginaries of the common, Translation.