



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA**

ELIZABETH BARRANQUEIROS LOUBACH DA SILVA

**DE SÓFOCLES A CURESES: O GRITO SEM SEPULTURA DE
ANTÍGONA**

**SEROPÉDICA - RJ
2026**





ELIZABETH BARRANQUEIROS LOUBACH DA SILVA

**DE SÓFOCLES A CURESES: O GRITO SEM SEPULTURA DE
ANTÍGONA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Letras, Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Fernanda Gárbero de Aragão

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586s Silva, Elizabeth Barranqueiros Loubach da, 2000-
De Sófocles a Cureses: o grito sem sepultura de
Antígona / Elizabeth Barranqueiros Loubach da Silva. -
Seropédica, 2026.
195 f.

Orientadora: Maria Fernanda Gárbero de Aragão.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, LETRAS: ESTUDOS DE LINGUAGEM E
LITERATURA/PPGLET - SEROPÉDICA, 2026.

1. Tradução teatral. 2. Teatro argentino do século
XX. 3. Estudos de recepção dos clássicos. 4. David
Cureses. 5. Sófocles. I. Aragão, Maria Fernanda
Gárbero de, 1981-, orient. II Universidade Federal
Rural do Rio de Janeiro. LETRAS: ESTUDOS DE LINGUAGEM
E LITERATURA/PPGLET - SEROPÉDICA III. Título.

É permitida a cópia parcial ou total desta Dissertação, desde que seja citada a fonte.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Código de Financiamento 001 - 132619/2024-5.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
ESTUDOS DE LINGUAGEM E LITERATURA**

ELIZABETH BARRANQUEIROS LOUBACH DA SILVA

**DE SÓFOCLES A CURESES:
O GRITO SEM SEPULTURA DE ANTÍGONA**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos de Linguagem e Literatura, Área de concentração em Estudos de Literatura.

Dissertação aprovada em 14 de agosto de 2026.

BANCA EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente



MARIA FERNANDA GÁRBERO DE ARAGÃO

Data: 28/09/2026 18:33:34-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Maria Fernanda Gárbero de Aragão
Orientador(a) – UFRRJ

Documento assinado digitalmente



XIMENA ANTONIA DIAZ MERINO

Data: 29/09/2026 14:35:41-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ximena Antonia Diaz Merino
Membro interno – UFRRJ

Tereza Virginia Ribeiro Barbosa
Membro externo – UFMG



Documento assinado digitalmente

TEREZA VIRGINIA RIBEIRO BARBOSA

Data: 29/09/2026 10:23:19-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dedico esta dissertação ao meu amado irmão, Gabriel, que partiu, mas jamais deixou de estar presente em minha vida.

Sua ausência é uma saudade que nunca se desfaz, mas seu amor continua a me envolver de tantas formas que, por vezes, quase posso ouvir sua voz, sentir o seu abraço e o seu cheiro, porque você permanece vivo em meu coração.

Este trabalho é também seu, meu irmão, porque em cada página há um pouco da sua presença, do seu incentivo e do amor imenso que sempre nos uniu. Com você eu aprendi que nasci para amar.

AGRADECIMENTOS

Ao meu irmão Gabriel, por sempre ter me incentivado a viver os meus sonhos, por ter vibrado com cada pequena conquista minha e por ter enchido a minha vida de felicidades e sorrisos. Obrigada, meu maravilhoso irmão, por fazer parte da minha vida e por permitir que eu faça parte da sua. Sem você esta dissertação não existiria, pois não há pesquisa sem amor e você foi quem me ensinou a amar. Deixo escrito que este presente trabalho é por e para você, Gabriel, que sempre esteve e está presente em todos os momentos da minha vida, você é a minha força e inspiração (no sentido literal de soprar o ar em meus pulmões). Eu te amo e tenho certeza de que nos reencontraremos para viver a eternidade juntos. (*in memoriam*)

À minha mãe, por ter me dado o melhor presente do universo – meu irmão – e ter-me mostrado o que é uma família. Se foi com o Gabriel que aprendi a amar, foi com a minha mamãe que aprendi de onde nasce o amor: do cuidado, da entrega e da permanência. Obrigada por ter ficado ao meu lado, me encorajado, por ter sido o meu apoio e o meu porto seguro. Eu te amo, mamãe, saiba que nossos anos nessa Terra ao lado da pessoa que mais amamos não foram longos, mas a eternidade ao lado dele será a nossa recompensa por tanta dor e saudade.

Ao Pudim, gato que pertence ao meu irmão e pelo qual sou apaixonada, meu sobrinho. Obrigada por estar presente na minha vida, por me acariciar e por ter deitado ao meu lado enquanto eu escrevia essa dissertação. Você é um membro da nossa família e também ficará conosco na eternidade, eu te amo.

À minha orientadora – amiga – Fernanda Gárbero por ter desempenhado seu papel de orientadora com dedicação e maestria. Obrigada por ser tão generosa comigo, incentivar, fazer parte dessa dissertação e ter compartilhado essa obra de Cureses comigo, essa tradução é nossa.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro essencial para a realização desta pesquisa.

Às professoras Tereza Virgínia e Ximena Merino, participantes da banca de qualificação e de defesa, que com tanto carinho me mostraram que eu estava no caminho certo. Suas sugestões, ideias e apontamentos foram essenciais para a construção desse trabalho final. Obrigada por cada palavra e cada troca.

A todos que diretamente ou indiretamente contribuíram para essa dissertação virar

realidade.

À instituição de ensino UFRRJ, essencial para o meu processo de formação profissional e pessoal desde a graduação.

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

*Moverei montanhas
Pra te alcançar
E o mar do tempo
Pra não te deixar
[...]*
(Canção Lembre de mim)

RESUMO

Barranqueiros, Elizabeth. **DE SÓFOCLES A CURESES: O GRITO SEM SEPULTURA DE ANTÍGONA**. 2026. 195 p. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos de Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2026.

Sabe-se que o direito ao sepultamento de entes familiares é algo que está presente nas sociedades humanas desde tempos imemoriais. Por seu caráter universal, este tema convoca a compaixão e, por que não, a empatia dentre aqueles que partilham a experiência de enterrar seus mortos. É pensando neste cenário de luto e de traduzibilidades do Outro, que emerge esta pesquisa, cujo objetivo é realizar a tradução comentada do espanhol para o português da peça teatral *La Cabeza en la Jaula* (1963 [1987]), de David Cureses. A escolha da peça decorre de sua relação com a tragédia grega *Antígona*, encenada por Sófocles em 442 AEC, possibilitando o encontro de dois eixos que formam parte deste estudo: a tradução teatral e os estudos de recepção dos clássicos. Na peça de Cureses, é reinterpretado o conflito entre Antígona e Creonte, trazendo à tona debates contemporâneos que dialogam com o público através de um grupo de personagens femininas e homens do exército espanhol no contexto do Vice-Reino de Nova Granada, no século XIX, especificamente no território da atual Colômbia (1819), reatualizando o confronto do corpo insepulto, bem como os embates entre as esferas públicas e privadas. Para a realização desta tradução, com vistas à tradução teatral, destacamos os aportes teóricos de Antoine Berman (2007), Henri Meschonnic (2010), Tadeuz Kowzan (1978), Susan Bassnett (2003), Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Barbara Delli Castelli (2020). Por se tratar de um texto que traz em sua planta baixa o texto clássico, os estudos de recepção, a partir dos aportes de Charles Martindale (2013), Lorna Hardwick (2003) e Anastasia Bakogianni (2024), são de grande importância para pensarmos nas relações que se estabelecem entre o panorama de Cureses e o cenário sofocliano. Interessa-nos, também, propor algumas questões presentes em nossa experiência tradutória, tais como a reflexão do papel do tradutor como mediador cultural e o lugar do tradutor teatral como criador de uma voz que, em busca do “palco de chegada”, precisa trazer consigo a voz do Outro, em sua língua, isto é: a outra língua, a língua de chegada e a língua do público.

Palavras-chave: Tradução teatral; teatro argentino do século XX; David Cureses; estudos de recepção dos clássicos; Sófocles.

ABSTRACT

Barranqueiros, Elizabeth. **FROM SOPHOCLES TO CURESES: THE UNBURIED CRY OF ANTIGONE.** 2026. 195 p. Dissertation (Master's Degree in Literature Studies). Postgraduate Program in Literature, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2026.

It is well known that the right to bury one's loved ones is something that has existed in human societies since time immemorial. Due to its universal nature, this theme evokes compassion and, indeed, empathy among those who share the experience of burying their dead. It is with this scenario of mourning and the translatability of the Other in mind that this research emerges, whose objective is to produce an annotated translation from Spanish into Portuguese of the play *La Cabeza en la Jaula* (1963 [1987]), by David Cureses. The choice of the play stems from its connection to the Greek tragedy *Antigone*, staged by Sophocles in 442 BCE, enabling the convergence of two axes that form part of this study: theatrical translation and reception studies of the classics. In Cureses' play, the conflict between Antigone and Creon is reinterpreted, bringing to the fore contemporary debates that engage the audience through a group of female characters and men from the Spanish army in the context of the Viceroyalty of New Granada, in the 19th century, specifically in the territory of present-day Colombia (1819), re-enacting the confrontation over the unburied body, as well as the clashes between the public and private spheres. In order to produce this translation, with a view to theatrical adaptation, we highlight the theoretical contributions of Antoine Berman (2007), Henri Meschonnic (2010), Tadeusz Kowzan (1978), Susan Bassnett (2003), Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, and Barbara Delli Castelli (2020). Since this is a text that is rooted in the classical text, reception studies drawing on the contributions of Charles Martindale (2013), Lorna Hardwick (2003), and Anastasia Bakogianni (2024) are of great importance for considering the relationships established between the world of Cureses and the Sophoclean setting. We are also interested in raising some questions arising from our own translation experience, such as the reflection on the role of the translator as a cultural mediator and the place of the theater translator as a creator of a voice that, in search of the "target stage," must bring with it the voice of the Other, in its own language that is, the other language, the target language, and the language of the audience.

Keywords: Theatrical translation; 20th-century Argentine theater; David Cureses; classical reception studies; Sophocles.

SUMÁRIO	10
ENTRANDO EM CENA	11
PARTE I	21
1. OS BASTIDORES DA TRAMA: DE ATENAS A BUENOS AIRES	22
1.1 Atenas: porto de partida	27
1.2 Buenos Aires: porto de chegada	31
2. O PERCURSO DO DRAMA: DE TEBAS A GUADUAS	39
2.1 Leis universais <i>versus</i> leis relativas	42
3. <i>LA CABEZA EN LA JAULA</i> EM TRADUÇÃO	57
PARTE II	71
<i>A CABEÇA NA JAULA: A TRADUÇÃO</i>	72
CAI O PANO	189
REFERÊNCIAS	193
APÊNDICE - DIREITOS DE TRADUÇÃO	196

ENTRANDO EM CENA

O teatro começa quando alguém decide olhar.
(Jean-Pierre Sarrazac)

Ao longo da história, o dilema constante entre o público e o privado ganhou contornos distintos, seja vestindo corpos trágicos gregos ou corpos da teledramaturgia; gênero tão caro à nossa cultura brasileira. O confronto entre Antígona e Creonte parece não ter fim sempre que essas esferas entram em cena, iluminando conflitos inegociáveis, como é a questão do corpo insepulto de Polinices. Esse conflito¹ atravessa épocas, geografias e sistemas políticos, mobilizando noções de justiça, obediência, memória e poder. Quando uma ordem estatal nega o sepultamento, isso, anuncia, no campo simbólico, o silenciamento do afeto e o castigo dirigido ao gesto de cuidado com os mortos. O que está em jogo, além da “infração normativa”, é a própria ideia de dignidade da vida e da morte. É dentro deste cenário de negação do direito de sepultar os mortos que moram Antígona; Policarpa, Isabel, Dona Andrea, Mariana, Magdalena e Rosário, personagens das peças *Antígona* (aprox. 442 AEC, Sófocles) e *La Cabeza en la Jaula* (1963, David Cureses), respectivamente.

Na tragédia *Antígona*, encenada por Sófocles no século V AEC, a personagem homônima confronta o decreto de Creonte, rei de Tebas, que proíbe o sepultamento de seu irmão Polinices. Recusar-se a obedecer ao poder e insistir no cumprimento de ritos fúnebres é, para Antígona, mais do que um gesto de piedade; é um imperativo ético, anterior a qualquer lei escrita. Esse gesto de desobediência marca uma das mais intensas cenas que formam parte do arquivo dramatúrgico ocidental: a de uma jovem que, em nome de um dever próprio e, por isso, familiar, se lança contra a autoridade instituída, ciente de sua própria condenação. Com efeito, sua imagem atravessa os séculos como um símbolo de resistência e insubmissão, tornando-se exemplar por dois aspectos fundamentais: de um lado, algo que podemos chamar de desumanização² – mas considerando que isso também forma parte do que é humano, pois

¹ De acordo com Gibbons e Segal, (2003, p. 5) "she [Antigone] opposes to Kreon's authority the traditional authority of the old aristocratic families to honor and bury their dead. The care for the dead was especially the prerogative of women, and it was increasingly restricted in Athens in the sixth and fifth centuries as the democracy sought to limit the power of the aristocratic clans, but it was nevertheless widely respected. The Athenian institution of the public, city funeral for warriors who died in battle, established around the middle of the century, sharpened the conflict between the family's mourning and the public ceremony, and this conflict is doubtless in the play's background."

² O termo é usado aqui no sentido que Hannah Arendt constrói em *Origens do Totalitarismo* (1951): a desumanização começa com o apagamento da singularidade, quando o outro deixa de ser reconhecido como alguém e passa a ocupar o lugar do descartável. A essa dimensão política, esta dissertação articula outra, mais

há uma imaginação do outro como objeto – que nos marca desde o processo de colonização, reduzindo-nos à condição de coisa e apagando nossa voz; de outro, a politização, ou melhor, a expressão de uma política plasmada em rixas partidárias que, em vez de nos unir em torno de causas comuns, nos divide, transformando-nos em instrumentos de disputas passionais e efêmeras³. Relido ao longo do tempo no teatro, por nomes como o de Bertolt Brecht, que reescreve *Antígona* em 1948, à sombra da Segunda Guerra Mundial, o mito grego é projetado sobre os escombros do nazismo e os impasses da resistência. Sua recepção, inspirada na tradução de Hölderlin, desloca a ação para um cenário contemporâneo, instaurando um campo de tensão entre o trágico clássico e os dispositivos do teatro épico, onde Antígona emerge como figura que confronta não apenas o Estado, mas também a memória manipulada e o discurso oficial.

Jean Anouilh, por sua vez, revisita o mito em 1942, durante a ocupação nazista na França, e repensa uma Antígona que, embora profundamente marcada por dilemas existenciais e psicológicos, encarna a recusa em se submeter a um poder arbitrário. A encenação, ao atualizar o conflito, transforma a tragédia em espelho das tensões morais do tempo presente, abrindo brechas para a reflexão sobre a cumplicidade, a resistência e o sacrifício. Já Griselda Gambaro, em *Antígona Furiosa* (1986), recupera a figura trágica em pleno contexto pós-ditadura argentina. Na peça, Antígona carrega os traços da denúncia e do desespero coletivo diante da violência estatal. Sua fala, furiosa e fragmentada, evoca as *Madres de Plaza de Mayo*, a memória interditada e os corpos desaparecidos. Trata-se de uma recepção em que o mito é reativado como dispositivo de enfrentamento simbólico.

Judith Butler, por sua vez, atualiza a presença de Antígona a partir das margens do parentesco e das normas sociais. Em *A Reivindicação de Antígona* (2024), a autora mobiliza o mito para pensar o lugar de quem sofre lutos não reconhecidos e vive formas de existência fora dos enquadramentos sociais legítimos. Sua leitura desloca a tragédia para um campo ético-político, em que Antígona se torna emblema de uma vida precária que exige reconhecimento. Quando lembrada em comparação com movimentos históricos, como o das Madres de Plaza de Mayo⁴, na Argentina, essa relação se dá pela forma como se desafia o

íntima: a incapacidade de amar sem depender, que não é fraqueza de um sujeito, mas o sintoma de quem aprendeu que o amor e a posse são a mesma coisa.

³ Agradeço à professora Tereza Virgínia que no exame de qualificação me guiou frente a uma ideia política de Antígona.

⁴ Movimento ativo desde 1977, composto por mães de desaparecidos durante o período da última ditadura militar

poder masculino, estatal e patriarcal com um ato simples e potente: o direito de enterrar os seus mortos, expondo os excessos de um Estado autoritário.

Assim como outros que se dispuseram à releitura desta tragédia, temos *La Cabeza en la Jaula*, do dramaturgo argentino David Cureses, ambientada na Colômbia do século XIX. A peça recupera o nome e a memória de Policarpa Salavarrieta, figura histórica da luta anticolonial, sequestrada e executada pelas forças realistas⁵. A partir de sua presença simbólica, Cureses constrói uma narrativa coletiva de resistência feminina, na qual seis mulheres se erguem contra o poder imperial espanhol para reivindicar o direito ao sepultamento dos restos mortais do revolucionário José Antonio Galán. Como em *Antígona*, o rito fúnebre torna-se um campo de batalha. O corpo morto – esquartejado, disperso, exibido como punição exemplar – é disputado pelas forças do Estado e pelas vozes da memória.

Com isso, partimos da leitura crítica entre o confronto das leis universais e relativas como eixos centrais do conflito trágico, articulando questões que atravessam os campos da literatura, da tradução teatral e da recepção de clássicos no teatro. Buscamos, sobretudo, explorar os paralelos entre as figuras de Antígona, de Sófocles, e das seis mulheres representadas por Cureses, discutindo o modo como em ambas as peças se afirma, por meio de atos de desobediência, um comportamento que desafia o poder instituído. Em paralelo à análise dramatúrgica, a pesquisa discutirá os desafios da tradução e o papel do tradutor, sobretudo o do tradutor teatral, como figura responsável pela travessia de textos e vozes para novos horizontes linguísticos, históricos e afetivos, ampliando suas possibilidades de recepção e diálogo.

No entanto, antes de entrar na parte teórica que ergue meu texto, peço licença para falar da planta baixa em que este projeto foi desenhado. E mais: sobre as rasuras, ruínas e reconstruções por que ele (e eu) passamos.

O olhar para a tradução como mediação entre tempos e afetos, forma o *corpus* desta pesquisa, guiada pela minha paixão pelas tragédias gregas, cultivada desde a graduação, quando me dediquei à leitura de *Medeia*, de Eurípides. O resultado foi uma monografia que explorou o corpo bárbaro da personagem Medeia e sua recepção em *A Fronteira*, de David Cureses, a partir da figura do Outro, encarnada em Bárbara. Esse afeto construído ao longo da

argentina (1976 – 1983).

⁵ O termo “realistas” se refere a militares e civis que apoiavam, tanto na Espanha como na hispanoamérica, os interesses da coroa espanhola. Por isso, também, optamos por manter o termo do texto de partida na tradução.

minha formação acadêmica culminou em um projeto de mestrado que visava uma espécie de comparação entre a *Medeia* de Eurípides e a de Sêneca, destacando, por um lado, uma Medeia movida por sua sobriedade e, por outro, uma Medeia tomada por forças exteriores, mais próxima da imagem de uma bruxa.

No entanto, me vi vivendo uma “verdadeira” tragédia – uma que jamais imaginei. De repente, estava no lugar de Antígona, sentindo que os deuses e os homens estavam a brincar comigo. Presenciei a partida do meu irmão, com apenas dezesseis anos, que não se foi como Polinices, mas partiu de forma trágica, súbita e num piscar de olhos. Meu irmão foi, e continua sendo, uma figura heroica e íntegra, mas teve o seu nome envolvido em mentiras e acusações ilegítimas, tudo por causa da ganância humana. Porém, ele teve ao seu lado uma irmã e uma mãe, presentes o tempo inteiro e que, mesmo após tamanha dor, continuam a lutar por sua memória. Mesmo um menino, foi um grande homem, com um coração generoso, verdadeiro e digno, valores estes que foram restabelecidos judicialmente, marcando um processo doloroso, que eu e minha mãe não abrimos mão.

Todas as acusações, insinuações e narrativas falsas sobre a partida do meu irmão foram definitivamente descartadas. As justiças humana, médica e divina confirmaram que se tratou de um ataque súbito do miocárdio. Gabriel estava saudável, pleno, inteiro e feliz. Não havia sinais, alertas ou indícios prévios, sua partida não teve origem em fragilidade emocional, em sofrimento interno ou em qualquer estado psíquico ou físico. Foi um acontecimento abrupto e imprevisível. Diante dessa fatalidade, não consegui continuar com *Medeia* – ainda a amo –, sua forma de ruptura me toca fundo demais neste momento tão delicado e triste.

Em uma conversa com a minha orientadora, Maria Fernanda Gárbero, recebi uma luz do que fazer. Ela, com sua gentileza, me apresentou mais uma recepção de Cureses – *La Cabeza en la Jaula* – e sugeriu que eu realizasse uma tradução como um gesto de homenagem à memória e à vida do meu irmão. Confesso que me senti aliviada, não feliz, mas de volta aos trilhos acadêmicos. E vi nascer, nesse gesto, um motivo para continuar este mestrado: homenagear a pessoa que mais amo nesta e em todas as vidas, meu irmão Gabriel.

Com esta nova jornada e percebendo os ecos da tragédia sofocliana na dramaturgia de Cureses, tornou-se inevitável a vontade de aprofundar esse vínculo e torná-lo visível, tanto por meio da tradução da peça, quanto pela análise de suas camadas simbólicas e pelo elo

sentimental entre mim e ambas as peças, um laço de dor e de dever que reverbera por séculos de distância. Confesso – mais uma vez – que não imaginei que a cada dia construindo esse texto eu me aproximaria mais de Antígona e das seis mulheres de Cureses, ao mesmo tempo que estamos tão longe. Meu irmão não partiu para a guerra e nunca foi considerado um traidor da pátria, mas há algo que nos interliga: o luto. Surge, assim, uma pesquisa que carrega um tom íntimo, mas que se ergue, sobretudo, como um gesto de justiça.

Foi assim, então, que partimos da hipótese de que o conflito trágico acompanha a humanidade em diferentes âmbitos, lugares e épocas; ao propor um gesto de sepultamento interditado, Antígona e as mulheres da casa Galán não apenas reivindicam o direito à memória de seus mortos, como também colocam em xeque a legitimidade de um poder que se afirma por meio da negação. O corpo morto, ao ser proibido de descansar, torna-se símbolo da desumanização. Sua exposição pública é uma linguagem de violência, e sua recuperação, um ato de resistência ética e política. Antígona e as seis mulheres não se limitam à resistência passiva ou à submissão silenciosa diante da autoridade. Elas se inscrevem no campo da ação afirmativa, encarnando uma forma de poder que não se baseia na dominação, mas no amor, na palavra e no gesto.

Se, por um lado, enfrentam sistemas que tentam silenciá-las – o poder de um tirano tebano no caso de Antígona, e o império colonial espanhol no caso de Policarpa e as outras cinco mulheres –, por outro, suas vozes emergem como portadoras de uma força que afirma, sem hesitação, o direito do insepulto à memória e à dignidade. E é assim que tento olhar para mim e para a minha mãe que, como elas, carregadas de dor, tivemos e tiveram a força necessária para afirmarem nossos direitos e os direitos de nossos entes queridos. Elas não apenas recusam o poder instituído: elas criam outro. Ao enterrar o irmão proibido ou recolher os restos de um corpo esquartejado, tornam-se autoras de um novo discurso, fundado não na desobediência, mas na coragem de desafiar o intolerável. Sob essa ótica, não são apenas vítimas ou mártires; são sujeitos que afirmam, em meio ao colapso da ordem, a possibilidade de outro mundo: um mundo onde a justiça não se curva à violência e à ignorância.

Essa leitura crítica das personagens orienta também a metodologia adotada, que consiste em uma revisitação bibliográfica, combinando a tradução teatral com a discussão do papel do tradutor como mediador cultural. A tradução teatral apresenta desafios específicos que a distinguem de outras modalidades tradutórias. Diferentemente de outros gêneros

literários ou técnicos, a peça teatral está intrinsecamente ligada à performance e ao contexto de encenação, o que demanda do tradutor uma sensibilidade não apenas linguística, mas também cênica e cultural. Como observa Delli Casteli, “na tipologia dos textos a serem traduzidos, o texto teatral é um dos mais problemáticos” (2020, p. 311)⁶, pois envolve diretamente a esfera do contexto, mobilizando diversas tipologias tradutórias e nos conduzindo a refletir tanto sobre a noção de tradução literária quanto sobre a performatividade inerente ao texto teatral. O tradutor, nesse caso, atua como um mediador entre o texto de partida e sua futura concretização em cena, tendo que considerar não apenas a ressonância semântica, mas também a oralidade, a ação dramatúrgica e os efeitos cênicos pretendidos. Assim, traduzir teatro é, antes de tudo, pensar a tradução para o palco, ou seja, pensar que haverá um público, uma vez que:

diferentemente dos outros gêneros textuais, o papel do público no teatro ganha uma estatura de composição bem diversa daquela do leitor individual. Dessa maneira, a função performativa do texto e a sua recepção por parte do público devem ser considerados pelo tradutor como aspectos fundamentais à finalidade de seu trabalho. (Delli Casteli, 2020, p. 316-317)

A tradução da peça se pauta também pelas propostas de Antoine Berman e Henri Meschonnic, que entendem a tradução como um gesto ético e estético, que vai além da equivalência linguística, buscando preservar o ritmo, a historicidade e a alteridade do texto de partida. Como Berman afirma, “Traduzir não é buscar equivalências. Ademais, querer substituí-las significa ignorar que existe em nós uma consciência-de-provérbio que perceberá imediatamente no novo provérbio, o irmão de um provérbio local.” (Berman, 2007, p.60).⁷ Essa abordagem se articula com os estudos de Tadeusz Kowzan, que reconhece o teatro como um sistema plurissignificativo, e com as contribuições de Susan Bassnett, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Barbara Delli Castelli, que pensam a tradução teatral como criação de uma nova voz cênica capaz de dialogar com a cultura de chegada. Nessa perspectiva, o ato tradutório deixa de ser uma simples operação linguística para se tornar uma forma de autoria compartilhada.

⁶Tradução de Maria Fernanda Gárbero. A referência completa se encontra na bibliografia do trabalho.

⁷Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerine. A referência completa se encontra na bibliografia do trabalho.

O tradutor é visto como um libertador, alguém que liberta o texto dos signos fixos da sua forma original, acabando com a subordinação ao texto de partida, mas procurando visivelmente fazer a ponte entre o autor e o texto original e os possíveis leitores da língua de chegada. Esta perspectiva assim revista enfatiza a criatividade da tradução, reconhecendo-lhe uma relação mais harmoniosa do que a de modelos anteriores que descreviam o tradutor através de imagens violentas de "apropriação", "penetração" ou "posse". (Bassnett, 2002, p. 10)⁸

A peça de David Cureses, por sua vez, é um diálogo com a tragédia sofocliana, o que torna fundamental o apoio dos estudos de recepção dos clássicos, especialmente nas formulações de Charles Martindale, Lorna Hardwick e Anastasia Bakogianni, que refletem sobre os modos como os textos clássicos são relidos, reapropriados e ressignificados em contextos posteriores. Os textos de Sófocles e Cureses se unem e formam novos significados, uma vez que “a recepção é o nosso diálogo com o passado clássico, independentemente da forma que tenha; é como uma conversa de via dupla em vez de um monólogo” (Bakogianni, 2016, p. 116). Também serão mobilizados os estudos de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, Katherine Rosenfield e Trajano Vieira. Traduzir teatro, nesse sentido, ao não se limitar ao plano do texto escrito, é também traduzir corpos, silêncios e conflitos que operam na cena. A tradução aqui proposta busca, portanto, preservar a dimensão performativa da peça e refletir sobre o lugar do tradutor como aquele que, ao mediar culturas, carrega em sua escrita a voz do Outro e a projeta para um novo público.

Desse modo, a relevância desta pesquisa reside na articulação entre tradução, literatura e memória, ao propor a aproximação entre uma tragédia grega clássica e uma peça latino-americana, em certa medida, contemporânea. Ao traduzir *La Cabeza en la Jaula* para o português brasileiro, este trabalho contribui para a circulação de uma obra ainda inédita no Brasil, uma vez que não há a tradução dessa obra e nem estudos cadastrados na plataforma CAPES sobre ela, ampliando o repertório dramático disponível em língua portuguesa e fortalecendo o diálogo intercultural entre os países da América Latina⁹.

Além disso, ao trazer para o centro da análise figuras femininas que, em contextos distintos, afirmam o direito ao sepultamento como gesto de resistência, esta pesquisa nos

⁸Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. A referência completa se encontra na bibliografia do trabalho.

⁹ O conceito de América Latina adotado nesta pesquisa é o proposto por José María Torres Caicedo no século XIX, informação encontrada no livro *La Literatura latinoamericana* como proceso (1985, p. 15). Onde englobamos na literatura latino-americana os países falantes do espanhol na América do Sul e o Brasil. Aproveito para agradecer à professora Ximena Merino pela contribuição dos estudos decoloniais, epistemológicos e toda a ajuda com o Espanhol da peça.

possibilita pensar, criticamente, na questão da transgressão das leis universais e relativas, bem como nos limites entre obediência, dever ético e ação política diante da violência institucionalizada. O sepultamento, tradicionalmente associado a práticas religiosas e familiares, adquire, nesse sentido, um valor profundamente político. Sua negação funciona como estratégia de apagamento e controle social, enquanto sua reivindicação se torna um ato de enfrentamento direto às estruturas de poder. Essas mulheres além de enterrar corpos, desenterram histórias silenciadas, contestam ordens opressoras e rompem com a lógica necropolítica (Mbembe, 2018) que busca regular quem pode ser lembrado, chorado ou honrado. Ou melhor: quem deve morrer e quem pode viver.

Assim, o direito do insepulto emerge como direito de existir, sobretudo após a morte; como uma forma de inscrever-se na memória coletiva não como vítima passiva, mas como sujeito ativo. Ao mesmo tempo, em vista do recorte literário aqui proposto, este trabalho contribui para os estudos da tradução teatral ao problematizar as implicações estéticas e ideológicas de transpor um texto teatral entre línguas e culturas; bem como buscar lançar luz sobre uma peça pouco estudada, reafirmando o poder catártico do teatro como espaço de memória, crítica e reelaboração simbólica da história. Além disso, é parte de uma história: a minha história, a qual procuro, por meio desta pesquisa, trabalhar dentro de mim o meu próprio luto, não o ressignificando, mas o traduzindo de alguma forma.

É importante lembrar que a tragédia grega, tradicionalmente, envolvia o público em dilemas éticos intensos, com intuito de provocar a catarse, isto é: um “ato derradeiro de ‘purificação’ ou de ‘descarga emocional’ ” (Aristóteles, *Poética*. 1449b24)¹⁰, admito que ainda não sei se tenho uma ideia prática sobre o efeito catártico do teatro, uma vez que o traduzi. Porém, reconheço que o estudo da tragédia e a tradução foram e são fundamentais para o meu processo de enfrentamento do luto, e, talvez isso, também recupere a noção de catarse da qual Aristóteles tanto falou. Não sou a mesma que começou este trabalho, não pelo tempo decorrido e as mudanças certas, e sim porque, de alguma forma, expurguei algo que não entendo bem o que era.

Em virtude disso, o presente trabalho está organizado em duas partes, além desta introdução, intitulada *Entrando em cena* para fazer referência ao palco teatral e sinalizando o início desse estudo. A primeira, divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, *Os*

¹⁰Tradução de Paulo Pinheiro. A referência completa se encontra na bibliografia do trabalho.

bastidores da trama: de Atenas a Buenos Aires, propomos uma análise dos contextos histórico-culturais de Sófocles e David Cureses. Ao examinar os aspectos biográficos e os ambientes sociopolíticos que deram contorno à produção de suas obras, pretendemos compreender de que modo a tragédia grega atravessa séculos e fronteiras para se reinscrever em outras realidades. Nesse sentido, discutiremos os vínculos entre a Antígona clássica e sua releitura contemporânea, evidenciando como os elementos do mito sofoclíano – como o conflito entre o indivíduo e o Estado, ou entre o sagrado e o legal – são retomados, transformados e, localmente, ressignificados por Cureses no contexto latino-americano.

No segundo capítulo, *O percurso do drama: de Tebas a Guaduas*, analisaremos a temática do luto, da desobediência civil e da fidelidade às leis não escritas, traçando paralelos entre a Antígona de Sófocles e a figura histórica de Policarpa Salavarrieta, heroína colombiana cuja memória é dramatizada por Cureses. Através da aproximação entre essas duas mulheres insurgentes, exploraremos os modos pelos quais ambas desafiam as normas instituídas para afirmar uma ética afetiva, familiar e universal que se sobrepõe às imposições do poder oficial. Neste capítulo, serão investigadas as implicações éticas e políticas do gesto de sepultar ou de exigir o direito ao sepultamento como forma de resistência simbólica e reivindicação de humanidade.

No terceiro capítulo, *La Cabeza en la Jaula em tradução*, discutiremos os principais desafios enfrentados no processo da tradução, como a proximidade das línguas em questão, a manutenção da performatividade e a reconstrução do tom político das falas. Na segunda parte intitulada *A Cabeça na Jaula: a tradução*, apresentaremos a tradução integral da peça de David Cureses para o português. Por fim, nas considerações finais, nomeadas de *Cai o pano*, serão retomadas as contribuições do trabalho e apontados possíveis desdobramentos para futuras pesquisas na área de tradução, literatura comparada e estudos clássicos em contextos latino-americanos.

Ao cruzar Tebas e Guaduas, este trabalho procura lançar luz sobre as continuidades entre o passado mítico e o presente histórico, entre a ética da desobediência e a política do cuidado, por meio da potência simbólica que o teatro traz consigo. A Antígona de Sófocles e as mulheres de Cureses, separadas por séculos e oceanos, compartilham uma coragem sumamente parecida (ou mesmo quase igual) diante da tirania: sepultar os mortos e manter viva a memória dos que foram punidos para serem exemplo a outros considerados inimigos.

Ambas, com seus corpos expostos e suas palavras desafiadoras, revelam que há leis que os homens podem escrever, mas há outras, mais antigas, que o coração se recusa a esquecer. – ele as decora.¹¹

¹¹ De acordo com o Dicionário Oxford Languages, o verbo decorar tem sua origem etimológica no latim. Significando: de cor- < prep. latim de + subst. latim cor, cordis “coração, sede da afetividade e também da inteligência e da memória”+ -ar.

PARTE I

1. OS BASTIDORES DA TRAMA: DE ATENAS A BUENOS AIRES

Cada época relê os mitos que necessita para pensar a si mesma.
(George Steiner)

A tradição teatral ocidental deve à Sófocles não apenas algumas de suas tragédias mais emblemáticas, mas também uma concepção de personagem e conflito que ultrapassou os limites da época clássica. Embora a distância temporal nos impossibilite de datas precisas, é sabido que Sófocles nasceu aproximadamente em 495 AEC, em Atenas, e morreu em 406 AEC, tendo vivido o auge e a decadência da democracia ateniense¹². Jovem demais para lutar na batalha de Maratona, participou das comemorações da vitória. Na idade adulta, ocupou cargos políticos importantes e participou de expedições militares ao lado de Péricles e Nícias.

Em sua velhice, testemunhou a decadência da democracia, tema presente em sua última peça, *Édipo em Colono*. Sófocles destacou-se nos concursos trágicos, vencendo 24 vezes e jamais ficando abaixo do terceiro lugar, acumulando honrarias até após sua morte. Das suas peças, sete chegaram até nós: *Ajax*, *As Traquínias*, *Antígona*, *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*. (Rosenfield, 2002, p. 7-8). Ao compor peças como *Antígona* e *Édipo Rei*, o tragediógrafo delineou figuras humanas em tensão com as leis naturais da humanidade e sociais, construindo enredos onde o destino, a escolha e o embate ético são motores narrativos. Sua escrita, marcada pela complexidade psicológica e pelo uso refinado do coro, oferece até hoje material fértil para novas leituras, adaptações e traduções.

Entender a obra de Sófocles, no entanto, significa mais do que revisitar seu contexto histórico na Atenas do século V AEC; implica reconhecer a vitalidade de seus temas e formas na tradição moderna e contemporânea. A força dramática de *Antígona*, por exemplo, reside na atemporalidade de seus dilemas: o direito ao luto, o embate entre a lei do Estado e a lei da consciência e a resistência diante da tirania. A recepção de um texto clássico nunca é apenas a recuperação de um passado fixo, mas sempre a criação de novos significados (Martindale, 1993)¹³. É essa potência recriadora que motiva, ainda hoje, reescritas e recriações em diferentes realidades culturais.

¹² Os dados históricos apresentados neste parágrafo foram coletados no livro *Sófocles e Antígona*, de Kathrin Rosenfield, páginas 7-12. Cujas referências completas encontram-se na parte bibliográfica desta dissertação.

¹³ A referência bibliográfica completa se encontra na bibliografia desta dissertação. O texto foi lido em sua língua de partida, por isso, decidimos mencioná-lo sem trazer citações diretas.

É nesse percurso de recriação e recepção que se inscreve David Cureses, dramaturgo argentino que, séculos depois e em outro continente, retoma os mitos trágicos sob a perspectiva dos contextos coloniais latino-americanos. Sua obra *La Cabeza en la Jaula* propõe uma Antígona insurgente enraizada na história da resistência na Colômbia, mesclando as estruturas trágicas da antiguidade aos ecos políticos da modernidade. Não se trata de uma simples transposição, Cureses reinventa, desloca e ressignifica, lançando mão de práticas de adaptação que tensionam fronteiras entre tempos, espaços e identidades. Ao trabalhar com mitos gregos – como já havia feito anteriormente em *La Frontera*, recepção de *Medeia*, Cureses repensa Antígona para além de qualquer equivalência literal, e sim a partir de um atravessamento cultural, no qual a alteridade dos antigos encontra ressonância nas lutas contemporâneas. Em suas mãos, a recepção dos clássicos torna-se operação de memória e denúncia, conectando os bastidores da tragédia clássica aos palcos da história latino-americana.

Com efeito, a potência simbólica de *Antígona* motivou diversas recepções no teatro moderno, como em *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro, que transita pelos horrores da ditadura argentina, ou na reescrita brechtiana, que inscreve a tragédia em uma crítica ao nazi-fascismo. Nesse panorama de recriações, David Cureses se destaca ao ancorar a tragédia no contexto latino-americano da resistência colonial.

Assim, ao analisar a relação entre Sófocles e Cureses, entre Atenas e Buenos Aires, entre tragédia grega e drama latino-americano, observa-se que, embora separados por milênios e contextos sociopolíticos radicalmente distintos, ambos nos possibilitam uma compreensão do teatro como espaço de tensão entre indivíduo e sociedade. Em Sófocles, essa tensão assume forma na rigidez dos valores gregos tradicionais, nos quais o heroísmo trágico emerge relido precisamente pela incapacidade de negociação entre leis conflitantes – naturais, familiares e estatais. Em Cureses, o embate desloca-se para o terreno das heranças coloniais, onde a violência histórica e a exclusão de vozes indígenas e femininas tornam-se o novo campo de batalha da narrativa dramática. O trabalho de recepção literária, especialmente no âmbito teatral, não pode ser reduzido à ideia de transposição linguística; é, antes, uma prática interpretativa, um ato de leitura crítica e de ressignificação cultural. Assim, quando Cureses retoma a Antígona sofocliana para compor sua peça, ele reescreve o mito e "traz" a tragédia para outro horizonte de expectativas, remodelando suas forças simbólicas para dialogar com a

história colombiana, em especial, com as figuras de resistência, como Policarpa Salavarrieta, e com a memória coletiva das lutas de independência e dos processos de opressão e esquecimento. As recepções de tragédias antigas são formas de reescrever tanto a história antiga quanto as ansiedades contemporâneas (Hardwick, 2006)¹⁴, e é precisamente essa dupla inscrição que caracteriza o gesto teatral de Cureses.

Nesse contexto, conforme Giorgio Agamben nos lembra, "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (2009, p. 62)¹⁵. Em *A Cabeça na Jaula*¹⁶, a Antígona grega e a insurgente americana coexistem, atravessadas pelas mesmas questões: o direito ao sepultamento dos corpos marginalizados, a insurgência diante da lei ilegítima e a afirmação da memória como resistência. Em Sófocles, a linguagem trágica encontra seu motor na dicção solene, nos embates dialógicos de caráter filosófico e na presença do coro como mediador entre o herói e a comunidade. Esses elementos formais, ao serem revisitados por Cureses, não são apenas citados ou replicados, e sim desconstruídos e remodelados.

Na peça argentina, a Antígona e o coro tradicional se multiplicam em seis vozes, e a palavra dramática assume uma tessitura híbrida, mesclando registros poéticos, históricos e populares. Trata-se de uma estratégia que rompe com a unidade formal clássica para refletir a multiplicidade de vozes e sujeitos da América Latina. Além disso, ao optar por situar suas recriações no interior de eventos históricos marcados pela violência colonial, Cureses aproxima-se de uma perspectiva de denúncia da memória dita oficial¹⁷, por meio da recuperação simbólica de narrativas subalternizadas. Seu teatro propõe, portanto, mais do que uma nova leitura dos mitos antigos, trata-se de uma reescrita das relações de poder que moldaram, e ainda moldam, as sociedades latino-americanas. Tanto na Atenas clássica quanto nas recriações latino-americanas contemporâneas, o teatro se constitui como arena política. Sobre essa potência da tragédia, o historiador Pierre Grimal argumenta que:

A tragédia grega põe em cena, sob a forma de «drama» (palavra grega drama, que

¹⁴ A referência bibliográfica completa se encontra na bibliografia desta dissertação. O texto foi lido em sua língua de partida, por isso, decidimos mencioná-lo sem trazer citações.

¹⁵ A tradução é de Vinícius Nicastro Honesko. A referência completa se encontra na bibliografia do trabalho.

¹⁶ Por tratar-se de uma dissertação que traduz a peça *La Cabeza en la Jaula*, optamos por desde já usar seu nome traduzido para o português.

¹⁷ A expressão "memória oficial" foi empregada aqui com a ideia de simbolizar a história e a memória narrada a partir do olhar colonizador e europeu, a que nos parece contada pela perspectiva vencedora.

significa «ação», «aquilo que se faz»), acontecimentos retirados da lenda heróica, aquela que os poetas épicos cantaram vários séculos antes; para nós, estes acontecimentos têm um carácter lendário; para os gregos, eram pedaços de história. E esta história estava sempre em relação direta ou indireta com a cidade onde se representava a tragédia, que era um espetáculo com interesse para a coletividade dos cidadãos. A tragédia grega apresenta quase sempre um aspeto político, mesmo quando o seu tema parece dizer respeito a outras cidades.

(Grimal, 2019, p.43)

Dessa maneira, a discussão emerge na compreensão de como cada povo pode entender as leis que regem o seu tempo e espaço, fazendo com que o autor não tenha que explicar em suas obras os códigos civis e morais da época, transformando a obra não só em um texto literário (como hoje a entendemos), mas, sobretudo, um objeto de estudo político e histórico. Por mais que o conhecimento além do texto não seja uma exigência para a leitura das peças e nem dificulte sua compreensão, esses fatores viabilizam uma leitura mais profunda do Outro. Como destaca Rosenfield:

A plateia ateniense de Sófocles compreendia o que estava em jogo porque esses mitos, costumes e leis formavam a trama do seu mundo. Eles sabiam o que nós temos que aprender em livros eruditos. Por exemplo, que a Atenas do século v a.C. tinha uma lei para amparar a filha de um soberano na posição de Antígona. Sófocles não precisava enfatizar esse aspecto, e seu texto não o enfatiza (certamente para evitar um anacronismo: afinal, as leis e os costumes da pólis clássica são bem mais recentes e modernos que os mitos dos tempos dos labdácidas). Por isso, Sófocles apresenta Antígona simplesmente como uma jovem prestes a se casar com Hêmon, filho de Creonte. Mesmo assim, os espectadores sem dúvida imaginavam o estatuto dessa noiva. Ainda mais que uma série de atitudes e posturas no Prólogo colocam Antígona na posição de uma filha *epiklêros*, isto é, que "segue o *klêros* (legado) de seu pai. Sob a lei ateniense, Antígona não seria apenas uma jovem noiva; ela é uma *epiklêros*, termo jurídico que significa algo mais que "herdeira".

(Rosenfield, 2016, p. 23)

Se na pólis ateniense o espaço dramático estava imbricado na vida cívico-religiosa, em Cureses o palco torna-se território de revolução contra as narrativas hegemônicas, isto é: um espaço de restituição de vozes silenciadas. Vozes essas que abraçam um destino desastroso, configurado por uma morte exemplar e sem direito ao sepultamento, o que nos parece um “quiasma de mau gosto”, uma vez que, enquanto lutam pelo direito de enterrar seus mortos, perdem o direito aos próprios sepultamentos. No entanto, esse sacrifício não parece abalar suas convicções, pois mais vale, para elas, assegurar o descanso de seus entes queridos, a despeito da sentença final, pois, ao sepultá-los, também realizam seus próprios

sepultamentos. Esse gesto, por mais duro que seja, carrega uma força que não está na provocação, mas na intimidade do que se escolhe preservar. As personagens estão tentando enfrentar o poder de frente, cuidar daquilo que ainda podem: dar um fim digno a quem amam.

Sepultar alguém, nesse contexto, é uma forma de manter viva a ligação com o outro, de não permitir que tudo se perca, mesmo quando quase tudo já foi levado. É um ato simples, mas carregado de sentido, como quem arruma o quarto de alguém que não volta mais, um jeito de continuar falando com quem já não pode ouvir. É tentar cuidar, mesmo depois do fim, porque há coisas que a ausência não apaga. O direito à sepultura é como escrever uma carta sem resposta, como deixar um cobertor dobrado sobre a cama vazia, um gesto que não resolve, entretanto, consola. É o que nos resta quando tudo mais nos foi tirado: um pequeno espaço onde ainda podemos dizer "você importa", mesmo que o mundo insista em seguir em frente. E talvez seja justamente isso que faz do sepultar um ato de resistência, porque, quando já não há mais nada a fazer, escolher não esquecer é a única maneira de continuar amando.

E, nesse velar, as personagens encontram uma forma de permanecer inteiras, mesmo que insepultas. Desse modo, os bastidores da trama que unem Atenas e Buenos Aires não se limitam à herança literária e se estendem a uma profunda reflexão sobre a política da memória, o papel da recepção na reconfiguração dos mitos e a potência do teatro como espaço de resistência e criação de sentidos.

Um verso em especial da tragédia nos chama atenção: o de número 523, em que *Antígona* afirma sua motivação. Por sua complexidade prefixal advinda da língua grega, este verso “οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν” tem sido traduzido de maneiras variadas, cada uma revelando uma nuance do que significa “ser feita para o amor”. Aqui, cabe destacar que os verbos “ἐχθαίρειν” (cujas traduções mais próximas ao contexto da peça são “odiar”) e “φιλεῖν” (nessa mesma perspectiva, “querer bem, gostar”) aparecem com o prefixo **συν-** (syn-), que significa “com” ou “em conjunto”. Logo, como não há no português a possibilidade tradutória fora das raias do neologismo como “co-odiar” e “co-querer”, a ideia de “compartilhar” é a que mais parece se aproximar do étimo ático.

Isso, contudo, é apagado nas traduções de Jaa Torrano: “Não sou pelo ódio, mas pelo amor” (Sófocles, *Antígona*, v. 523), na qual há um contraste direto, quase ético, entre duas posturas possíveis diante do mundo. Já, Donaldo Schüller opta por uma formulação mais reflexiva: “Não fui gerada para odiar, mas para amar” (Sófocles, *Antígona*, v. 523), evocando

um destino inscrito desde o nascimento, como se Antígona carregasse em si uma missão inevitável, mas também fora da partilha, assim como Trajano Vieira: “Fui feita para o amor, não para a intriga” (Sófocles, *Antígona*, v. 523), que imprime um tom mais íntimo, afastando-se da oposição ao ódio e aproximando a fala de um desejo de permanência amorosa em meio à destruição.

Essas traduções iluminam, cada uma à sua maneira, o gesto de Policarpa em *A Cabeça na Jaula*. Sua fala: “Coisas que devemos amar sem compreendê-las... como se ama a Deus” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 31)¹⁸ não declara um enfrentamento, mas uma entrega. Policarpa não age por oposição, mas por cuidado, ela recusa o ruído, a desordem, e opta por sustentar silenciosamente o que ainda pode ser amado. Nesse sentido, sua postura se aproxima mais da tradução de Vieira, em que o amor não se define contra o ódio, mas como um gesto sereno, quase íntimo, que recusa a intriga e a ruptura. As palavras de Antígona, portanto, não apenas ecoam no texto de Cureses: elas se corporificam nas ações de suas personagens. Policarpa não partilha de um projeto político explícito, mas carrega consigo uma ética do vínculo, uma fidelidade afetiva que se revela no cuidado com o morto, no silêncio do luto, na insistência em preservar algo que o mundo insiste em apagar. A escolha de sepultar não é enfrentamento, mas permanência. E é por isso que, mesmo quando lhes é negado o próprio sepultamento, essas mulheres não hesitam em garantir o descanso de quem amam. Talvez porque, ao fazerem isso, não estejam apenas enterrando corpos, mas protegendo aquilo que ainda pode ser salvo: o afeto, a lembrança e a dignidade. Um amor que não se explica, mas se demonstra em atos.

1.1 Atenas: o porto de partida

A tragédia nasce quando a cidade se interroga publicamente sobre suas próprias leis.
(Jean-Pierre Vernant)¹⁹

Pensar em Atenas é pensar, talvez, num ponto de partida da sociedade como a conhecemos. Cidade e mito, ela foi o laboratório de uma forma de mundo que transformou o

¹⁸ A tradução utilizada nas citações de *A Cabeça na Jaula* é a proposta neste trabalho.

¹⁹ Jean-Pierre Vernant entende a tragédia grega como um espaço público de questionamento da pólis, no qual a cidade passa a interrogar, diante de si mesma, o fundamento de suas próprias leis e valores. Cf. VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999.

conflito em princípio organizador da vida. No coração da pólis, a guerra era o eixo invisível que articulava política, linguagem e corpo. Nascida no seio dessa cidade, a tragédia enquanto gênero textual configura-se como forma estética de uma tensão contínua, na medida em que buscava converter o campo de batalha em espaço de reflexão. O nascimento da democracia é, paradoxalmente, o produto da guerra²⁰: os mesmos homens que votavam na *ekklesia*²¹ empunhavam lanças nas campanhas militares; os mesmos que elegiam estrategos também os seguiam no campo de combate. Essa contiguidade entre política e guerra fez do corpo masculino o paradigma da cidadania. Ser cidadão era poder matar e morrer pela cidade. Assim, o corpo ateniense é, desde o início, corpo político e corpo guerreiro confundidos sob o mesmo ideal de virtude.

A tragédia surge desse mesmo solo, entre o altar e o campo de batalha. É, como observa Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, o espelho da pólis em crise, o lugar onde as tensões que a guerra não pode resolver encontram sua tradução simbólica (2014, p.4)²². Quando Ésquilo põe em cena *As Suplicantes*, ou Sófocles, com *Antígona*, o que se encena é o drama de uma cidade que, ao pensar no direito, descobre também o limite da lei. O imaginário ateniense fez da guerra um princípio pedagógico. Nas narrativas de Homero, a *areté*²³ se prova no campo de batalha; nos discursos de Péricles, o sacrifício pelo bem comum é a substância da democracia. Essa pedagogia do heroísmo, entretanto, contém em seu âmago uma violência fundadora: o silenciamento do corpo feminino, o apagamento do estrangeiro e a exclusão do escravo. A guerra, em Atenas, pode ser vista como uma gramática da hierarquia. E é dessa gramática que a tragédia extrai a sua matéria: “o pensamento social próprio da cidade” (Vernant; Naquet, 2014, p. 3)²⁴.

No teatro de Dioniso, o palco é arena e ritual. Ali, a cidade observa a si mesma e se julga.

²⁰ “o combate é pai de todas as coisas, πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι.” fragmento 53 - COSTA, Alexandre. *Heráclito. Fragmentos Contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

²¹ *Ekklesia* era a assembleia de cidadãos nas cidades-estado (pólis), uma reunião política fundamental onde homens livres e cidadãos votavam leis, decidiam sobre guerra e paz, e elegiam magistrados, sendo o centro da democracia direta ateniense, significando literalmente "assembleia por convocação". Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/ekklesia/#:~:text=mar%C3%A7o%20de%202019-,Resposta:,%2C%20%E2%80%9Cchamar%2C%20clamar%E2%80%9D>.

²² A tradução foi realizada por vários autores. A referência completa se encontra na bibliografia do trabalho.

²³ De acordo com Manieri *areté* (ἀρετή) é um conceito grego que significa excelência, virtude ou o pleno cumprimento da função de algo ou alguém, indo além da simples moralidade para abranger a realização do maior potencial, seja em um guerreiro, um político, um artesão ou um ser humano, buscando honra, coragem, sabedoria e beleza em sua máxima expressão.

²⁴ *idem* 22.

A tragédia grega clássica, esperamos tê-lo demonstrado, não é o vestígio de um ritual arcaico, inspirado em crenças primitivas; não é também um sortilégio dirigido a divindades; é uma obra literária, submetida a certas obrigações e convenções impostas pela tradição e reagrupando em si várias formas de expressão particularmente suscetíveis de atingir o espírito e o coração dos espectadores atenienses.

(Grimal, 2019, p.39)

A leitura das peças trágicas, em diálogo com seus contextos históricos, sugere, nesse sentido, que a violência tende a reaparecer. A guerra, então, não é apenas pano de fundo, mas substância da tragédia. Desse modo, a cena trágica talvez não decorra apenas de um impulso estético do tragediógrafo, mas também de uma necessidade de conter, ou ao menos elaborar, os excessos da pólis. Como observa Albin Lesky (2003, p. 33)²⁵, a tragédia deve interessar e afetar o espectador, abrindo a possibilidade de relação com o seu próprio mundo; nesse horizonte, o gênero trágico se mantém como um campo de reflexão. Nessa perspectiva, pode-se tomar como exemplo a tragédia *Medeia*, de Eurípides, na qual o mito é reconfigurado à luz de um contexto histórico marcado pela Guerra do Peloponeso, que opôs Atenas, Esparta e suas respectivas aliadas. Sem pretender estabelecer uma relação direta, a peça pode ser lida como participante de um imaginário ateniense em que o Outro tende a ser simbolizado como potencialmente ameaçador.

Como lembra Vernant e Naquet, o trágico é o espaço do conflito que não se resolve (2014, p. 4)²⁶. Ele nasce da consciência de que o homem, ao criar a lei, se torna também seu prisioneiro. Na Grécia clássica, podemos dizer que o pensamento trágico não é oposto à razão; é o seu duplo. Ele surge no mesmo instante em que a filosofia desponta, mas não para negá-la e sim para expor o que a razão tenta ocultar: a dimensão obscura, dionisiaca, do humano. É, portanto, uma forma de pensamento encarnado, que não se formula em conceitos, mas em corpos; que não se demonstra, mas se mostra. O palco é o lugar onde o *logos* e o *páthos* se confrontam e dialogam, onde a razão se curva diante da vida que ela não pode controlar.

Friedrich Nietzsche (1872), ao revisitar o nascimento da tragédia, vê nesse embate entre o apolíneo e o dionisiaco o movimento fundador da cultura ocidental. De acordo com o filósofo alemão, o apolíneo organizaria, delimitaria, dando forma, como certa face racional de

²⁵ A tradução é de J. Guinsburg, Geraldo de Souza e Alberto Guzik. A referência completa se encontra na bibliografia do trabalho.

²⁶ *idem* 24.

Atenas, filha da medida e da luz. O dionisiaco, por sua vez, dissolveria, misturando, embriagando, como um impulso que retorna, uma vertigem que ameaça romper as fronteiras do humano. A tragédia, assim, teria surgido da tensão entre esses dois impulsos: forma e desordem, medida e êxtase, palavra e corpo.

Jacqueline de Romilly, helenista francesa, chega a essa mesma zona de tensão pelo caminho da história literária. Para ela, a tragédia não é apenas um gênero: é o lugar onde a linguagem da emoção toca o que normalmente escapa às palavras, onde estas não explicam o sofrimento, mas o encenam, acessando o que nenhum tratado filosófico ou discurso político consegue nomear. A linguagem trágica funcionava porque o público sabia das duas coisas ao mesmo tempo: acreditava na razão, na lei, na ordem, e via essas mesmas coisas ruindo – e se reerguendo, ambivalentemente – diante dos olhos. É por isso que ela escreve que "A tragédia grega apresentava, por meio da linguagem diretamente acessível da emoção, uma reflexão sobre o homem" (Romilly, 1998, p. 7)²⁷, uma reflexão que não passa pelo conceito, mas pela experiência vivida de quem assiste, sente e reconhece.

Quando o coro entoa seus cantos, o que vibra não é apenas o som, mas a memória coletiva da cidade. O coro fala a partir do corpo, de um saber anterior ao pensamento racional. A cada primavera, durante as Dionisiacas, Atenas interrompia a guerra para celebrar o deus do teatro, como por exemplo a Guerra do Peloponeso de 431 AEC a 404 AEC. Homens que haviam empunhado espadas na véspera, sentavam-se lado a lado, diante do palco, para contemplar o destino, a culpa e a desmedida. Era a pólis aprendendo consigo mesma. Por isso, a tragédia é também política, ela ensina a cidade a olhar para as feridas, que de certo modo, ela própria produziu.

O corpo trágico pode ser entendido como aquele que expõe a relação entre poder e vulnerabilidade, entre lei e desejo. O nascimento da tragédia é, portanto, o nascimento de uma consciência, da percepção de que o humano está dividido, de que o poder e o erro coexistem, e de que o destino é a consequência trágica da própria liberdade. Ao colocar o herói em confronto com a lei, Sófocles inaugura uma nova forma de pensar o mundo, uma forma que não busca a vitória, mas o reconhecimento do limite.

A tragédia seria o lugar onde Atenas duvidaria de si. A cidade que celebra a razão seria também a que, por meio da arte, reconheceria o caos que a sustenta. A tragédia é a dobra reflexiva da guerra, o ponto em que o pensamento percebe a sua própria violência e tenta, por

²⁷ Tradução de Ivo Martinazzo. A referência completa se encontra nas referências finais desta pesquisa.

meio do teatro, torná-la suportável. E é justamente por isso que o trágico se tornará, séculos depois, o horizonte de tantas reescrituras e insurgências. Afinal, onde há ferida, há memória; onde há corpo, há pensamento; e onde há silêncio, está o teatro e seu poder simbólico. Se a tragédia nasceu como espelho da pólis, o corpo foi a imagem na qual Atenas aprendeu a se reconhecer.

Quando David Cureses retoma *Antígona* para situá-la na Colômbia, ele não apenas transpõe o conflito trágico para outro território: ele dismantela a estrutura simbólica que sustentava o trágico clássico e a refaz à luz do colonialismo. A *Antígona* de Sófocles, erguida sobre os fundamentos da pólis e da guerra, renasce em *La Cabeza en la Jaula* como um canto de insurreição coletiva, em que o corpo feminino latino-americano encarna a desobediência que Atenas temeu e a colônia tentou extinguir.

1.2 Buenos Aires: o porto de chegada

El teatro no puede ser inocente.
(Griselda Gambaro)

A Cabeça na Jaula, ambientada na Colômbia do século XIX, constitui uma potente recepção contemporânea da tragédia grega *Antígona*, de Sófocles. Ambas as obras se estruturam a partir de um mesmo fio de tensão: o direito ao sepultamento. Nessa tensão, o trágico não emerge de catástrofes externas, mas do conflito íntimo entre o desejo e o dever, entre a pulsão ética das leis universais e a rigidez normativa das leis humanas. Tanto em Sófocles quanto em Cureses, as linguagens do corpo, do silêncio e da ação convertem-se em força dramática reveladora: cada hesitação, cada gesto, cada palavra ou recuo adquire densidade cênica, tornando a cena um espaço de expressão sensível do ser humano. Pensar o trágico na contemporaneidade latino-americana é revisitar a dor como força de criação.

A *Antígona* de Cureses, multiplicada em seis mulheres, reatualiza o mito trágico em um contexto político e histórico marcado pela opressão colonial e a luta pela independência da Colômbia. Ainda que situada na contemporaneidade, a peça preserva a estrutura temática que recortamos da *Antígona* sofocliana: a coragem moral diante de uma lei imposta e o enfrentamento entre a autoridade pública e a consciência individual. No entanto, enquanto na tragédia grega o gesto de *Antígona* nasce de um impulso íntimo e do dever familiar, em Cureses esse gesto adquire uma dimensão coletiva e política. As mulheres da peça agem em

nome da pátria, do povo e do desejo de liberdade. Assim, o ato de enterrar o corpo de José Antônio Galán transcende o âmbito individual, ao simbolizar a resistência de um povo que se recusa a deixar seus mortos sem memória. Essa transformação é evidenciada nas palavras de Policarpa: “José Antônio é de todos” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 38)²⁸. O sepultamento do ente querido não se restringe, portanto, à devoção pessoal. Ele se estende a todos aqueles que, durante o processo de independência da Colômbia, foram privados do direito ao luto e ao reconhecimento, compondo, simbolicamente por meio do ato teatral, um gesto de resistência à violência do apagamento colonial.

MARIANA – Todas essas terras estão cheias de mulheres que sofrem... Todas!... Mulheres como você, como a gente... Mulheres sem medo, com sangue de homens e de feras.

POLICARPA – Por elas você deve fazer isso.

MARIANA – Pense nas virgens sacrificadas pelo apetite violento dos bárbaros ... Você vingará todas elas! (*A partir desse momento, todas as mulheres começam a cercar Magdalena, criando um círculo sufocante e desesperador.*)

ISABEL – Pense nas crianças cravadas com as adagas realistas nas portas de suas casas... você vingará elas...

POLICARPA – Pense em todos os que foram torturados até a morte e morreram como valentes... você vingará eles...

ROSÁRIO (*Como as outras mulheres.*) – Por meu pai e meus dois irmãos mortos na fogueira.
(Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p.81)

O diálogo entre as mulheres reforça esse desejo coletivo e dá continuidade à luta de José Antônio Galán, figura histórica da insurreição comuneira contra o domínio espanhol. Nas falas, o sofrimento feminino é transmutado em energia combativa, em força de resistência. Nesse trecho, o círculo formado pelas mulheres ao redor de Magdalena representa, simultaneamente, um rito e um cerco: a materialização do trágico. O corpo feminino, aqui, é coletivo e político, ele age como depositário da dor e como instrumento de poder. As vozes se entrelaçam num coro moderno, remanescente do coro trágico grego, ora impregnado pela violência histórica da colonização e da guerra.

Cureses, ao reescrever o mito de Antígona, desloca o eixo do conflito do âmbito

²⁸ Voltaremos a mencionar essa fala de Policarpa no capítulo 3 deste trabalho, uma vez que ela nos evoca uma memória da ditadura argentina.

familiar para o comunitário, do individual para o histórico. Em sua dramaturgia, o trágico se constrói por meio da representação de um povo inteiro, que se vê sem saída, submetido à perda e à humilhação. As mulheres, ao assumirem o papel de Antígonas, tornam-se guardiãs da história e mediadoras entre os mortos e os vivos.

A humanização das personagens femininas é outro ponto de diálogo entre os dois dramaturgos. Enquanto a Antígona de Sófocles se tornou arquetípica, historicamente quase intocável, pelo anacronismo adquirido das leituras de sua ação, a Antígona de Cureses é vulnerável, humana, cheia de dúvidas e incertezas. Ela tropeça, hesita, sente medo, mas mantém firme sua decisão, mostrando que a força moral não elimina a fragilidade, mas a atravessa, tornando o gesto mais potente.

MAGDALENA (*Grita para as outras mulheres.*) – Mas vocês não têm sangue nas veias?

[...]

MAGDALENA (*Amarga.*) – E nós aqui, esperando que as notícias cheguem... sem ir atrás delas... esperando que as coisas aconteçam de forma inevitável... Não, não estou morta... preciso saber, preciso correr... gritar, se for necessário...
(Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p.33)

Esse detalhamento psicológico favorece certa proximidade com o espectador contemporâneo, permitindo uma identificação afetiva profunda e um engajamento crítico com os dilemas apresentados. Cureses também dialoga com Sófocles na exploração das estruturas de poder. Enquanto a tragédia grega expõe o conflito entre o indivíduo e o representante da pólis, Cureses evidencia como o poder opera de maneira mais difusa e simbólica na contemporaneidade. A comunidade, a memória histórica, as normas sociais e culturais funcionam como forças reguladoras, capazes de punir ou sancionar, mesmo sem a presença de um governante absoluto. A resistência, portanto, é política, ética e afetiva, mostrando que o trágico contemporâneo continua a confrontar o humano com seus limites, dilemas e responsabilidades. Ao deslocar o foco do poder soberano para os mecanismos simbólicos e comunitários de dominação, Cureses antecipa uma ruptura interpretativa ao denunciar a persistência de formas sutis de colonialismo nas relações humanas.

Em *A Cabeça na Jaula*, o poder não se apresenta como imposição vertical, mas como uma rede de discursos e práticas que moldam as subjetividades e regulam comportamentos que naturalizam a inferiorização e a exclusão de determinados sujeitos

históricos. Nessa perspectiva, o gesto da resistência não consiste apenas em enfrentar um inimigo externo, mas em romper com o enquadramento epistemológico que sustenta o poder. As mulheres de Cureses, ao insurgirem-se contra as normas impostas pela coletividade e reivindicar o direito à memória e ao luto, realizam, simbolicamente, essa ruptura. Seus atos, não apenas políticos no sentido histórico, projetam certa epistemologia: elas reivindicam o direito de enunciar desde um lugar outro, desde a *exterioridade*, recusando-se a reproduzir a lógica de poder que as aprisiona.

Dessa forma, a dramaturgia de Cureses pode ser lida como um convite à revisão das narrativas dominantes e à revalorização dos saberes e afetos que emergem das margens. O trágico, aqui, deixa de ser apenas um destino imposto pela ordem dos deuses ou das leis, torna-se um campo de tensão onde o sujeito contemporâneo luta para reconstituir sua noção de humanidade frente às estruturas invisíveis de dominação e esquecimento.

Na peça, a violência colonial se apresenta como a própria força que estrutura os conflitos vividos pelas seis mulheres, e não como mero elemento circunstancial. É a partir dela que se constroem os dilemas das personagens, marcados pela opressão, pelo silenciamento e pelas consequências deixadas pelo processo colonial sobre o povo retratado na narrativa. Dessa forma, refletir sobre a violência torna-se indispensável para a análise da obra, sobretudo porque ela atravessa tanto as relações coletivas quanto as experiências individuais das personagens. Nesse contexto, o pensamento de Frantz Fanon mostra-se fundamental, especialmente por sua discussão acerca da violência como elemento constitutivo da lógica colonial. Assim, neste momento, recorreremos à sua obra *Os Condenados da Terra* (1968)²⁹, mais especificamente ao prefácio escrito por Jean-Paul Sartre e ao primeiro capítulo, “Da violência”, buscando compreender de que maneira a violência colonial atravessa a peça e determina os conflitos enfrentados pelas personagens.

Como observa-se no prefácio de *Os Condenados da Terra*, de Franz Fanon, 1968, “A violência colonial não tem somente o objetivo de garantir o respeito desses homens subjugados; procura desumanizá-los. Nada deve ser poupado para liquidar às suas tradições, para substituir a língua deles pela nossa, para destruir a sua cultura sem lhes dar a nossa; é preciso embrutecê-los pela fadiga.” (Sartre, 1968, p. 9)³⁰. Tal reflexão evidencia que a

²⁹ A referência completa se encontra nas referências finais desta pesquisa.

³⁰ SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. In: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 3-21

dominação colonial não se limita à exploração material. Ela opera também por meio da destruição simbólica, do apagamento cultural e da desumanização sistemática dos sujeitos colonizados. Essa perspectiva permite compreender de maneira mais profunda as relações construídas em *A Cabeça na Jaula*, nas quais a opressão se manifesta em ritos comunitários, normas de conduta, silenciamentos cotidianos e violências naturalizadas. Tais mecanismos atuam, na peça, como formas contínuas de disciplinamento e esgotamento da existência, produzindo sujeitos cuja experiência de vida é marcada por um profundo cansaço existencial. Ainda assim, é desse mesmo esgotamento que surge uma coragem extrema, capaz de impulsionar as personagens a confrontarem as estruturas que as violentam e a tensionarem os limites impostos à sua própria existência. A fala de Policarpa, transcrita abaixo, ecoa esse encontro entre fadiga e insurgência; é o movimento pelo qual o sujeito, atravessado pela violência colonial, converte a exaustão em forma de luta que preserva e reivindica alteridade:

POLICARPA – Rebelar-te contra aqueles que te deram esse sofrimento de agora... Procura a maneira de cravar-lhes as unhas no coração... Odiá-los... Odiá-los! Como eu os odeio! Com este ódio que nasce do centro da minha alma... Eu os odeio, como mulher, por todas as mulheres, índias ou cristãs, ultrajadas e violadas... Eu os odeio por todos os homens, índios ou cristãos, que deixaram seu sangue banhando a terra dos nossos campos, eu os odeio por todas as crianças degoladas, nas vilas e povoados arrasados, pela fome e miséria na carne do povo... Pela sua soberba, pelo seu despotismo, pela humilhação que nos impõem... Eu os odeio como tiranos! (*Seu monólogo vai crescendo, ela se embriaga com suas palavras.*) – Ah, tiranos da América!... Tiranos do mundo!... Mil vezes malditos!... (*Faz-se um grande silêncio. As mulheres escutam rendidas às palavras apaixonadas de Policarpa; depois de uma leve pausa, Mariana diz, lenta e segura.*)
(Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 74-75)

A tensão entre o Capitão Romero y Almeida e Policarpa revela de forma clara o embate entre a lógica colonial e o impulso de libertação que move o sujeito subalternizado. Quando o Capitão declara: “Tenente Morillo, ainda há muitas coisas que você precisa aprender, e uma delas é essa ... aprender a tratar mulher da América...” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 56), o discurso patriarcal-colonial se faz explícito. A mulher, objeto de dominação, é reduzida a uma imagem exótica e tutelada, símbolo do território conquistado e do corpo colonizado, como fica evidente quando o capitão diz: “Ouvii isso, Tenente Morillo? ... Indomável e feroz... porém, bela. Aí está, uma mulher da América. Todas são parecidas. Muito sangue... Eu diria mais fogo do que sangue!” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 55). Essa fala condensa a pedagogia da violência de que fala o livro *Os Condenados da Terra*: “de nós

fizestes monstros, vosso humanismo nos supõe universais e vossas práticas racistas nos ridicularizam” (Fanon, 1968, p. 4).

Com efeito, a fala do Capitão não é apenas um comentário misógino, e sim um microcosmo da arrogância que naturaliza a desigualdade, imagina e narra o Outro como não-humano. Esse não-humano é precisamente o que Sartre, dentro do prefácio da obra de Fanon, denuncia como o projeto sistemático da colonização. Na fala do Capitão, o ato de “aprender a tratar a mulher da América” representa a naturalização dessa pedagogia da dominação, ao representar uma lição de brutalidade que perpetua o ciclo colonial e legitima a violência como norma civilizatória. É nesse contexto que irrompe a voz de Policarpa, subvertendo o lugar de passividade imposto pela estrutura de poder. Seu grito ecoa a insurgência do sujeito colonizado descrita por Fanon: “o mundo colonial é um mundo maniqueísta” (Fanon, 1968, p. 30), dividido entre opressor e oprimido, entre os que impõem o discurso e os que o recusam pela força. Policarpa ocupa esse espaço liminar, onde o ódio se converte em gesto de recomposição da humanidade ferida. A personagem encarna o “homem novo”, de que nos fala Sartre:

Esperando as vitórias decisivas e muitas vezes sem nada esperar, atormenta seus adversários até ao enfado. Isso é inseparável de perdas tremendas; o exército colonial torna-se feroz; patrulhas, operações de limpeza, reagrupamentos, expedições punitivas; mulheres e crianças são massacradas. Sabe disto esse homem novo; ele começa sua vida de homem pelo fim; considera-se um morto virtual. Será morto, e não somente aceita o risco mas tem a certeza de que será eliminado. Esse morto virtual perdeu a mulher e os filhos e viu tantas agonias que antes quer vencer que sobreviver; outros aproveitaram a vitória, não ele, que está cansado demais. *Contudo, essa fadiga do coração está no princípio de uma coragem inacreditável.* Encontramos nossa humanidade do lado de cá da morte e do desespero, ele a encontra do lado de lá dos suplícios e da morte. Fomos os semeadores de ventos; ele a tempestade. Filho da violência, extrai dela a cada instante a sua humanidade. (Sartre, 1968, p. 15-16. Grifo nosso.)

Policarpa é essa tempestade. Sua fúria é purificadora, ela transforma a dor e o ódio em linguagem insurgente. Ao pronunciar-se contra “os tiranos da América”, sua voz resgata o que fora silenciado pela violência colonial, e o palco torna-se espaço de restituição simbólica, onde o corpo colonizado finalmente responde.

MARIANA (*Ressentida, amargurada, tomada pela lembrança.*) – Siquiesequê... Lembra, Capitão? ...Os realistas deram a ordem de extermínio... Nenhum habitante deveria sobreviver. Só um punhado de mulheres, virgens, se possível, para acalmar o fogo dos seus homens.

(Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 55)

Mariana encena a irrupção da memória como resistência, convocando esse passado que não pode mais permanecer silenciado. A partir da tessitura entre corpo, dor e linguagem, emerge um horizonte ético, epistêmico, que atravessa *A Cabeça na Jaula*, onde a memória deixa de ser mero registro do já vivido e se transforma em pulsação vital, em gesto que cura e subverte. Nessa perspectiva, o corpo surge como território sensível e insurgente, espaço onde se entrelaçam a experiência, a ferida e a palavra. A memória, então, é matéria viva que rearticula o tempo, e desfaz as fronteiras entre o íntimo e o político, entre o pessoal e o coletivo. A memória, compreendida como prática de resistência e de criação, abre caminho para outras formas de conhecimento e de vida, capazes de reconstituir o laço entre saber e experiência, palavra e ferida, lembrança e futuro.

Salientemos, por agora, que, a partir desta perspectiva da memória, o que se procura é a transformação das marcas profundas da colonialidade, que encontramos nos sujeitos e nos seus corpos, nos entrelaçamentos históricos, nos múltiplos processos de fragmentação, diferenciação e exclusão resultantes da implementação da ordem moderno-colonial.

É a este processo de transformação que chamamos de memória do desprendimento, uma experiência de caráter descolonial que convida não só a reconhecer essas marcas, mas também a curá-las a partir da memória. A pedagogia da autoindagação na memória coletiva propõe-se como parte destes grandes desafios, na medida em que sugere pensar a memória como um espaço de imanência, integral e holístico. A autoindagação assenta numa matriz na qual se entrecruzam de forma transversal o mundo do sensível (corpo-sentidos), a produção simbólico-conceitual e, por último, a síntese e a expressão. (Cuevas Marín, 2013, p. 100. Tradução nossa.)³¹.

Essa *memoria del desprendimiento*, como define a historiadora Constanza del Pilar Cuevas Marín, encontra em Cureses sua dramatização estética, uma vez que Policarpa e as outras cinco mulheres transformam as marcas do colonialismo, inscritas em seus corpos, suas línguas e seus silêncios, em potência simbólica e afetiva. O teatro torna-se, então, um espaço ritual de *autoindagação coletiva*, onde o corpo, a palavra e o gesto operam como dimensões de cura e reexistência.

A voz de Policarpa, que brota do sofrimento histórico, se converte em matriz de memória viva, em síntese de dor e expressão, configurando aquilo que Marín chama de “*espaço de imanência, integral e holístico*”. Nessa perspectiva, a cena teatral é também um

³¹ CUEVAS MARÍN, Pilar. Memoria colectiva: hacia un proyecto decolonial. In: WALSH, Catherine (org.). *Lo pedagógico y lo decolonial: entretendiendo caminos*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013. p. 33–103. Tradução de Elizabeth Barranqueiros para esta pesquisa.

ato pedagógico, como temos proposto, pois ela ensina a lembrar como forma de “desprender-se”; a sentir como forma de pensar, e a expressar como forma de existir. Lembrar, aqui, é um gesto de habitar o tempo com o corpo, de se deixar atravessar por aquilo que insiste, que retorna, que dói e que, ao mesmo tempo, funda outro modo de estar no mundo.

Daí a necessidade de visualizar, a partir das práticas atuais da memória coletiva, o sujeito, já não apenas como um sujeito político ‘sem corpo’, mas como aquele que se constrói historicamente a partir da sua corporeidade, sendo esta última um dos cenários mais importantes em que a memória se configura.(Cuevas Marín, 2013, p. 103. Tradução nossa.)

O corpo, portanto, não é o suporte da memória, é o seu próprio território e nele a história se escreve com cicatrizes. Na peça, essa corporificação da memória adquire contornos de vingança, como expressa Rosário: “Toda a minha raça índia me impulsiona... e ela sabe de vinganças.” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 76). O corpo torna-se o arquivo insurgente de uma ancestralidade que empurra, que empurra a lembrar. Não se trata aqui de vingança como violência pura, e sim de uma justiça que encena um acerto ético com os mortos, como uma forma de devolver à carne aquilo que lhe foi arrancado. Esse gesto, ao mesmo tempo ritual e político, se aproxima do que Silviano Santiago define como:

[...] entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (Santiago, 2000, p. 26)

Essa oscilação tensa é onde se funda *A Cabeça na Jaula*, uma dramaturgia que devora a própria ferida para transformá-la em fala. A resistência emerge, assim, como forma de criação: trata-se da invenção de uma nova gramática da existência, capaz de romper com as estruturas que sustentam a violência e o silenciamento. Desse modo, o teatro não se limita a narrar o trauma, ele o encena como forma de reabrir o mundo, devolvendo à carne a potência do dizer e ao dizer a dignidade do corpo que resiste.

2. O PERCURSO DO DRAMA: DE TEBAS A GUADUAS

Los mitos no mueren: cambian de escenario.
(María Zambrano)³²

Separadas por séculos e por geografias marcadamente distintas, as cidades de Tebas (localizada na Grécia Antiga) e de Guaduas (localizada na Colômbia) compartilham, no entanto, um cruzamento com o literário e o simbólico, ora como territórios ficcionais onde se encenam conflitos entre obediência às leis universais e transgressão às leis relativas, entre poder estatal e vozes divergentes, entre o corpo e a norma. Entre as ruínas míticas de Tebas e os caminhos coloniais de Guaduas, sete mulheres emergem como símbolos desafiadores do poder vigente, são elas: Antígona³³, personagem trágica de Sófocles, Policarpa Salavarrieta³⁴ – heroína da independência colombiana –, Dona Andrea (Andrea, cujo significado remete a noção de valentia, que se expressa na envergadura da personagem)³⁵, Isabel³⁶, Mariana³⁷, Magdalena³⁸ e Rosário³⁹, compondo uma espécie de coro. Em ambas as peças, essas mulheres carregam o gesto corajoso de quem desafia o poder em nome da justiça, da liberdade e do direito ao luto. Na tragédia grega, Antígona confronta o rei Creonte ao insistir no sepultamento de seu irmão, contrariando um decreto que transforma a morte em punição exemplar. Em *A Cabeça na Jaula*, a jovem Policarpa Salavarrieta ressurge em cena como corpo histórico e poético que confronta o domínio colonial espanhol junto a outras cinco mulheres.

Nascida por volta de 1795, provavelmente em Guaduas, ao norte da Colômbia,

³² María Zambrano compreende o mito como uma forma de pensamento que não desaparece, mas se transforma historicamente, deslocando-se para novos cenários culturais e simbólicos. Cf. ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1955.

³³ De acordo com o Dicionário Oxford Languages o nome Antígona tem origem grega e significa "contra a linhagem", "nascida contra" ou "no lugar dos pais", combinando anti ("contra") e goné ("origem" ou "geração").

³⁴ Filha de Mariana e Dom Joaquim. De acordo com o Dicionário Oxford Languages o nome Policarpa tem origem grega e vem da palavra grega Polykarpos (Πολύκαρπος), que significa "de muitos frutos" ou "frutífero". Como lembrado pela professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, no exame de qualificação, a palavra é formada pela junção de "polys" (πολύς), que significa "muito", e "karpos" (καρπός), que significa "fruto". Ou seja, Policarpa é o oposto da Antígona de Sófocles.

³⁵ Dona Andrea, mãe de José Antonio Galán; O nome Andrea tem origem no grego antigo Andreas (Ἀνδρέας), derivado de anêr / andrós (ἄνθρωπος / ἄνδρως), que significa "homem, viril". A raiz andr- está ligada a ideias de força, coragem e valentia, motivo pelo qual o nome carrega o sentido de "forte", "corajoso", "valente". (HOUAISS; VILLAR, 2001, verbete 'André')

³⁶ Filha de Mariana e Dom Joaquim.

³⁷ Mãe de Policarpa, Isabel e dois filhos assassinados pelo exército realista. Cunhada de Dona Andrea.

³⁸ Esposa de José Antonio Galán.

³⁹ Indígena que trabalha para a família.

Policarpa – ou La Pola, como ficou conhecida – tornou-se figura central na luta pela independência da Colômbia. Órfã na adolescência, criada pela irmã mais velha, formou-se costureira e passou a atuar como espiã a serviço do Exército Patriota. Sua posição social e seu ofício lhe permitiram circular livremente pelas casas dos dominadores espanhóis, recolhendo informações estratégicas que repassava à resistência. Sua prisão e execução, em novembro de 1817, ao lado de seu noivo e outros patriotas, transformaram-na em mártir. No momento de sua morte, Policarpa dirigiu-se ao povo com palavras de denúncia e coragem, expressando o desejo de uma pátria livre, ainda que com o sacrifício da própria vida: “*¡Aunque mujer y joven, me sobra valor para sufrir la muerte y mil muertes más!*”⁴⁰

Na peça argentina, um coletivo de seis mulheres que compartilham perdas e revoltas. A voz da heroína se multiplica, se potencializando e ressurgindo nas falas de outras mulheres, numa espécie de coro trágico que ecoa o sofrimento e a força diante da repressão. Assim como Antígona desafia a lei dos homens em nome do que ela entende como preceitos sagrados e familiares, o grupo de mulheres confronta o regime colonial exigindo dignidade para o povo e liberdade para a pátria, além do sepultamento dos restos mortais de José Antônio Galán, na peça, primo de Policarpa Salavarrieta.

José Antonio Galán⁴¹ (1749–1782), nascido em Charalá, atual região de Santander, na Colômbia, foi um dos principais líderes populares da Revolução Comuneira, apesar de ocupar, formalmente, uma posição subordinada ao comandante Juan Francisco Berbeo. Em 1781, integrou-se ao movimento Comunero, revolta de grande escala promovida por camponeses, artesãos e setores urbanos contra os abusos da Coroa espanhola, como os altos impostos, o controle sobre a produção local e a centralização do poder político. O movimento teve início na cidade de Socorro e ganhou força ao marchar em direção a cidade de Santa Fé na capital Bogotá, obrigando as autoridades a negociar. No entanto, as chamadas Capitulaciones de Zipaquirá – acordos firmados entre os comuneiros e os representantes da Coroa – foram posteriormente ignoradas pelo governo central, gerando frustração e novas tentativas de mobilização. Galán se recusou a reconhecer os acordos e seguiu liderando a luta, buscando unir novamente plebeus e nobres em favor da causa revolucionária. Sua resistência,

⁴⁰ As informações citadas sobre a heroína Policarpa Salavarrieta encontram-se presentes na revista online Ciência Web. Mais informações no site <https://cienciaweb.ifsc.usp.br/la-pola-heroína-da-independência-da-colômbia/>

⁴¹ As informações citadas sobre José Antonio Galán encontram-se presentes na enciclopédia online Banrepcultural. Mais informações no site https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Jos%C3%A9_Antonio_Gal%C3%A1n

no entanto, foi derrotada por uma campanha de pacificação liderada pelo arcebispo Antonio Caballero y Góngora, que enfraqueceu o movimento através de discursos religiosos e alianças locais. Galán foi preso em outubro de 1781 e, após um julgamento em Santa Fé, foi condenado à morte por traição. A execução, realizada em fevereiro de 1782, foi exemplar: Galán foi morto por fuzilamento, e seu corpo esquartejado e distribuído por várias cidades como aviso à população, assim como acontece com o corpo da personagem dentro da peça de Cureses.⁴² Apesar da derrota, a Revolução Comuneira deixou um legado importante de resistência popular e de questionamento à dominação colonial, e Galán se tornou uma figura emblemática das lutas sociais na história da Colômbia.

A peça *A Cabeça na Jaula*, de David Cureses, retoma dois episódios marcantes da história colombiana – a morte de Policarpa Salavarrieta e a execução de José Antonio Galán – para construir, a partir da teatralização, uma reflexão crítica sobre o poder, a memória e o corpo como território político. Ao evocar essas figuras históricas e reinterpretá-las no presente momento da peça, Cureses atualiza a tragédia como forma estética. Assim as releituras modernas recuperam o tragediógrafo grego e reatualizam o rito fúnebre como ato de resistência contra a tirania. Em *A Cabeça na Jaula* o gesto funerário é retomado como forma de desobediência civil, confrontando os dispositivos do poder que controlam, punem e exibem os corpos.

O título da peça já antecipa essa crítica: a "jaula", símbolo de contenção e espetáculo, converte-se em metáfora do poder, um poder que não apenas mata, mas manipula a morte como linguagem pública. Nesse sentido, Cureses tensiona a tragédia clássica ao reinscrevê-la em um contexto latino-americano, onde a violência política e a memória dos vencidos continuam a ecoar como feridas abertas no tecido social. Vale destacar que o dramaturgo argentino já havia realizado algo semelhante anteriormente, ao recriar a tragédia *Medeia*, de Eurípides, na peça *A Fronteira* – traduzida para o português por Maria Fernanda Gárbero, em seu estágio de pós-doutoramento, sob a supervisão da professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2019. Nessa obra, a questão indígena,

⁴² A execução de José Antonio Galán, em fevereiro de 1782, apresenta um paralelo significativo com a de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, realizada dez anos depois, em abril de 1792. Ambos foram mortos – Galán por fuzilamento e Tiradentes por enforcamento – e tiveram seus corpos esquartejados e expostos em diferentes localidades como forma de exemplaridade e intimidação pública.

especialmente em torno da Campanha do Deserto na Argentina, ressurge como o pano de fundo para a história da personagem Bárbara. Assim, Cureses, pelo menos em duas ocasiões, recorre a contextos históricos coloniais e a mulheres que operam em cena como um “corpo estranho”, e por isso, ameaçador aos projetos de colonização, para traçar sua releitura de mitos gregos.

Neste capítulo, discutiremos os bastidores dessas tramas, entendendo-os como camadas de sentidos que sustentam a construção simbólica de ambas as narrativas. Partindo da análise dos elementos dramáticos e históricos presentes em *Antígona* e *La Cabeza en la Jaula*, buscaremos compreender de que maneira o teatro opera como espaço de disputa, de memória e de insubmissão. A travessia de Tebas a Guaduas não se dá apenas como deslocamento geográfico e temporal, e sim como movimento reflexivo que aponta para a permanência de temas trágicos em diferentes contextos temporais, culturais e políticos.

2.1 Leis universais *versus* leis relativas

Não foi Zeus quem as proclamou
(Sófocles. *Antígona*, v. 450)⁴³

A personagem Antígona encarna uma figura que transita entre dois mundos: o dos homens, regido pelas leis civis e políticas – nesta pesquisa chamado de leis relativas, uma vez que se traça como uma lei transitória, variando em diferentes culturas e épocas –, e o dos deuses, pautado por preceitos morais e míticos – nesta pesquisa chamado de leis universais, pois há direitos que não são relativos como, por exemplo, o sepultamento / cremação. Seu dilema central entre a obediência à lei humana e a fidelidade à uma lei universal constrói a tensão dramática que a transforma em um símbolo ao reivindicar o direito ao sepultamento de seu irmão Polinices. Dessa maneira, Antígona pode despertar em seu espectador / leitor um sentimento de identificação e empatia, explorando um *páthos* que conduz à compaixão pela personagem.

Essa luta pelo rito fúnebre não é apenas um gesto de “sofrer com” ou por amor, mas uma afirmação de valores imutáveis diante da transitoriedade e arbitrariedade do poder. Diferente de outras mulheres trágicas do cânone clássico, como Electra, Hécuba ou Medeia,

⁴³ A tradução utilizada nas citações de *Antígona* nesta pesquisa é a feita por Jaa Torrano. A referência completa se encontra na bibliografia do trabalho.

Antígona não atua movida por vingança. Sua batalha é, ao mesmo tempo, íntima e política, um confronto direto com Creonte, rei de Tebas e símbolo da ordem estatal. Ele até poderia permitir que o sepultamento ocorresse discretamente, fora dos limites da cidade, mas escolhe negá-lo deliberadamente, transformando a recusa em instrumento de punição e controle.

ANTÍGONA

De nossos dois irmãos Creonte não
honra um com funerais e outro não?
A Etéocles, como dizem, com justiça
servindo-se de justo rito, sob a terra
cobriu honrado entre íferos mortos,
ao pobre cadáver de Polinices morto
conta-se que proclamou aos cidadãos
não sepultar nem chorar, mas deixar
sem pranto insepulto às aves o doce
tesouro ao virem o regalo do pasto.
(Sófocles, *Antígona*, vv. 21-30)⁴⁴

Ao fazer isso, Creonte não apenas condena Antígona, como também compromete o futuro de sua própria linhagem, ao impedir o casamento de seu filho Hêmon com a jovem, e acaba provocando uma cadeia de eventos trágicos. Hêmon, incapaz de aceitar a morte de sua prometida, tira a própria vida, com isso, Eurídice, mãe do jovem, também se suicida diante da perda do filho. Assim, Creonte se vê destruído por suas próprias decisões, isolado e sem descendência.

O enredo de Antígona se inscreve como um capítulo posterior à Guerra dos Sete contra Tebas, após o falecimento de Édipo. Na disputa do governo tebano, seus filhos “Etéocles e Polinices conservaram, como herança, o trono de Tebas, decidindo, para evitar a discórdia, exercer o poder alternadamente, cada qual durante um ano” (Grimal, *Mitologia Clássica*, p. 128). Porém, terminado o primeiro ano, Etéocles se recusa a ceder o trono para o irmão que busca ajuda no palácio de Adrasto, casa-se com uma de suas filhas e, posteriormente, se junta a sete chefes combatentes para retomarem Tebas. Grimal conta que assim começa o episódio de nossa Antígona que chega a Tebas a tempo de ver os irmãos se matarem numa luta fratricida (que configura uma espécie de quiasma, no qual um é o

⁴⁴ *idem* 35.

assassino do outro e ao mesmo tempo o próprio assassino), o que fará com que Creonte permita o sepultamento daquele que lutou por Tebas e negue esse direito a Polinices, acusado de traidor da pólis. Sua tentativa de glorificar Etéocles, promovendo-o a herói, revela uma tentativa de restaurar uma imagem pública manchada por uma linhagem incestuosa e amaldiçoada. No entanto, ao exigir obediência, Creonte reforça seu lugar como tirano, corroído pelo próprio poder que o sustenta. Esse autoritarismo ressoa na peça de Cureses, quando as personagens ligadas ao domínio espanhol demonstram fidelidade inquestionável ao poder monárquico, desprezando qualquer forma de autonomia colonial:

CAPITÃO – Os que violam os direitos do rei devem ser castigados...

MARIANA – E como devem ser castigados os que violam os direitos dos americanos?

CAPITÃO – Não existem americanos... Tudo é uma única Espanha.

F. LORENZO – Antes do rei, está Deus...

CAPITÃO – Deus?... Eu vejo o meu rei e a terra que piso... Creio, portanto, no meu rei e na minha pátria.

(Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 54)

A rigidez do Capitão e a sua recusa em reconhecer a existência dos americanos como sujeitos políticos espelha a lógica de Creonte, onde a lei do soberano se sobrepõe a qualquer apelo ético ou religioso. A fidelidade ao rei não é apenas uma escolha política, mas uma forma de fé cega que elimina qualquer possibilidade de contestação.

As vozes que ecoam de Antígona, uma figura jovem, firme e intensa, ainda ressoam no mundo de hoje, onde guerras seguem negando às famílias o direito de enterrar seus mortos, como por exemplo a Guerra Russo-Ucraniana que se iniciou em 2022 e ainda não teve fim, e o conflito em Gaza desde 7 de outubro de 2023, quando os ataques do Hamas desencadearam a resposta militar de Israel sob o comando de Benjamin Netanyahu, resultando em um massacre contínuo que impede milhares de palestinos de sepultar seus entes queridos. A atitude dessa personagem diante do poder, dura, decidida e sem espaço para negociação, a transforma em alguém admirada por sua coragem, mesmo quando pode parecer dura demais em suas decisões. Como diz Rosenfield, “é crua e desumana e, no entanto, nós a admiramos como o ápice da humanidade” (Rosenfield, 2016, p. 63). Assim, ela acaba sendo relida como

aquela que mostra a luta pelo cumprimento dos deveres divinos e pela memória de quem morreu como um ato de amor e de justiça. Em contrapartida:

quando se indigna por Creonte haver proclamado o decreto não só para Ismene, mas também “pasmе, para mim!”. Ela parece considerar-se superior a todos os outros, inclusive a irmã. Nesta altivez, há um misto sutil de superioridade moral, dinâmica e pessoal (egocêntrica) que expressa a tranquila convicção de ser uma personagem distinta e de ocupar um lugar à parte dos outros. A enigmática beleza da heroína está nessa paradoxal mistura de traços, que tanto expressam a simples realidade como podem indicar também grandes vícios ou esplêndidas virtudes (a coragem de defender a lei eterna dos deuses de baixo, isto é, da Terra e do Hades).
(Rosenfield, 2002, p. 16)

Antígona pode ser interpretada, também, como uma figura individualista – pois lutar por sua própria família é fácil quando se deixa a cidade, logo, o coletivo, de lado. Muito diferente de Policarpo –, cuja intransigência revela certo desejo de imposição da própria vontade a qualquer custo. Embora muitas leituras a consagrem como heroína trágica, marcada pela coragem moral de enfrentar o Estado em nome de leis mais altas (aliás, levantadas por ela como bandeira), há na sua postura uma rigidez que ultrapassa o dever e esbarra em uma obstinação arrogante.

Essa característica se revela com mais clareza quando, ao entrar em embate com Creonte, Antígona o desafia de forma altiva, convicta de que sua verdade é incontestável, como explicita o verso 32 da tragédia, onde Antígona enfatiza “e a mim, até a mim, tal proclamou” (Sófocles, *Antígona*, v. 32). Ela não busca diálogo nem ponderação, mas sim o reconhecimento de sua superioridade ética. Essa postura se estende até mesmo à sua relação com a irmã Ismene, a quem despreza ao menor sinal de hesitação diante da proposta de sepultar Polinices. Ao recusar a prudência da irmã e tratá-la com desdém, Antígona nos permite ler a reafirmação de sua posição de exceção, isto é, como alguém que se considera acima dos demais, inclusive daqueles de seu próprio sangue.

É, portanto, nesse sentido que Antígona encarna uma figura paradoxal: ao mesmo tempo em que simboliza resistência, também carrega as consequências da inflexão, apresentando-se como mártir, movida por um desejo de ser vista e lembrada como tal. Essa complexidade moral que caracteriza Antígona faz com que sua ação esteja sempre em tensão entre dois pólos éticos em que “a ação da heroína está sempre no fio da navalha entre o louvável e o repreensível” (Rosenfield, 2002, p. 26).

Na peça *A Cabeça na Jaula*, de David Cureses, essa temática ganha nova forma. A peça retrata uma família composta por mulheres colombianas que, enfrentando a violência de um exército brutal, busca desesperadamente reunir os pedaços esquartejados de seu morto para enterrá-lo. Um gesto que, à primeira vista, pode parecer monstruoso e grotesco, mas que revela a dimensão de barbárie a que o poder militar pode chegar. Neste contexto, o exército realista se mostra não apenas violento, mas também movido por um desejo de revanche contra o passado. A população civil, acuada, se submete ao silêncio e à obediência.

No entanto, quando o poder se depara com uma família composta apenas por mulheres, surge um impasse inesperado: essas mulheres não recuam: elas enfrentam os soldados, desafiam as ordens e, acima de tudo, reivindicam o direito à memória e ao luto. Há uma cena emblemática em que o capitão Romero y Almeida teme enfrentar as mulheres “Tem meu testemunho... Não me use como testemunha diante dessas mulheres.” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 121). As seis figuras femininas da peça renunciam à própria segurança, à própria vida e até mesmo ao próprio sepultamento para que aquele que amam possa enfim ser enterrado. Nesse gesto extremo, elas reafirmam o valor do rito fúnebre como fundamento ético de humanidade e justiça, tal como Antígona que, diante da ameaça de morte, afirma sem hesitação: “Belo pra mim é morrer fazendo isso.” (Sófocles, *Antígona*, v. 72)

Em ambas as peças, enterrar o morto se torna um gesto de enfrentamento direto ao poder opressor, seja ele o de Creonte na mítica Tebas, seja o do domínio colonial espanhol sobre a Colômbia. A recusa à interdição do luto revela, portanto, não só um vínculo afetivo, mas uma posição política que desafia a lógica da tirania e afirma a dignidade humana mesmo diante da violência institucionalizada. Negar esse direito significa eliminar não apenas o corpo físico, mas a memória e a identidade do morto, compondo, também, de uma forma de violência simbólica (Bourdieu, 1970) que perdura para além da morte. Em *Antígona*, a personagem desafia a ordem do rei, afirmando que sua motivação vem de uma autoridade divina: “Não foi Zeus quem proclamou / nem justiça junto aos Deuses íferos / definiu entre os homens tais leis” (Sófocles, *Antígona*, vv. 450-452). Essa mesma lógica aparece na fala de Isabel, em *A Cabeça na Jaula*, quando declara: “Não sabia que seus decretos tinham força suficiente para se sobrepor às leis de Deus.” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 124). Com isso, ambas confrontam diretamente a legitimidade do poder estatal sobre os corpos e se insurgem contra o monopólio da autoridade política, apegando-se a uma ética superior, anterior às leis

dos homens, as leis universais.

Com Cureses, esse embate ganha contornos ainda mais profundos, uma vez que o corpo esquartejado transforma o sepultamento em uma tarefa de reconstrução. Já não se trata apenas de garantir um rito fúnebre, mas de reunir partes, recompor um sujeito despedaçado pela violência do poder. O sepultamento, nesse contexto, torna-se um gesto de amor e resistência contra a desumanização, um esforço por reintegrar à comunidade aquele que foi recortado, rasgado e rasurado dela.

O corpo, após a morte, conserva significado simbólico e afetivo. É em sua imagem íntegra que permanecem inscritos os vínculos dos que restaram vivos, a memória e a dignidade do sujeito. Por isso, negar o sepultamento não é apenas um gesto de abandono, mas uma tentativa de apagamento, uma violência que se prolonga além da morte. Em *Antígona*, a protagonista insiste na obrigação de cumprir o rito e dar sepultura ao ente familiar: “Ainda é o meu e o teu irmão, queiras / ou não. Não serei pega em traição” (Sófocles, *Antígona*, vv. 45-46), ela se posiciona firmemente diante da irmã, reafirmando que a justiça divina está acima de qualquer decreto terreno. Seu gesto parece partir de uma convicção da ordem do *páthos*, à qual as leis não escritas dos deuses devem ser obedecidas, mesmo que isso implique risco ou punição e para além disso ela projeta no rito fúnebre a possibilidade de reencontrar o irmão no mundo dos inferos. Essa mesma força se manifesta em *A Cabeça na Jaula*, quando as mulheres da peça decidem dar sepultura ao ente familiar e herói colombiano assassinado e esquartejado.

MAGDALENA [...] – Mas agora, ele ficará ali... Achincalhado, humilhado... Horas e horas... Insepulto!

POLICARPA (*Segura, firme.*) – Não ficará! (*Todas a olham surpresas, sem entender no primeiro momento, mas pouco a pouco, à medida que o diálogo avança, começam a compreender.*) – Não ficará! Ele terá seu lugar na terra.

POLICARPA (*Após uma transição, olhando todas com orgulho.*) – Me arrastando, se for preciso, chegarei até onde está sua cabeça e lhe darei sepultura...

D. ANDREA (*Seduzida pela ideia, decidida.*) – Todos temos esse direito... (*Depois de uma pausa, mais segura.*) – Não, não é um direito... É um dever.
(Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 72)

Como destaca Trajano Vieira, “Antígone sabe que seu poder é limitado, mas, apesar

disso, age como se fosse ilimitado” (2009, p. 16)⁴⁵, trata-se de uma ação trágica justamente por ser consciente de sua impotência diante das forças que enfrenta, e, ainda assim, persistir, seja por arrogância ou não. Essa persistência nasce, também, da solidão, “Antígona não espera o amor compartilhado, mas sim, estar só. Isso se confirma com a escolha de ser uma vítima voluntária” (Rosenfield, 2016, p. 71). A desobediência, nesse caso, não é coletiva nem consensual e sim um gesto isolado, sacrificial, que afirma um valor mesmo diante da rejeição generalizada. Esse isolamento é uma constante entre os heróis sofocleanos, que “caracterizam-se pela situação de total isolamento em que se colocam” (Vieira, 2009, p. 11) e “seus diálogos têm a função precípua de acentuar o apego a valores sublimes. É o comportamento radical e inflexível que faz deles personagens trágicos e admiráveis” (Vieira, 2009, p. 11).

Tanto em Sófocles quanto em Cureses, o pano de fundo é uma guerra. E, nesse cenário, são as mulheres que permanecem e que se ocupam dos mortos, que insistem na memória e que confrontam o poder. Como escreve Rosenfield, “a heroína é obrigada a encarar agora, de modo muito concreto, seu novo modo de existência: nem com os vivos, nem com os mortos, mas exposta numa caverna de rocha que a iguala à matéria mais inerte” (2016, p. 99). As mulheres atuam à margem e é justamente dessa posição que exercem sua força política invisibilizada, uma vez que a mulher desde a antiguidade é o corpo protagonista no nascimento e na morte.

Para Antígona, justiça é enterrar o irmão; para Creonte, é manter a ordem da cidade. A tensão entre essas visões mostra como a compreensão de justiça pode ser ambivalente, ou seja, pode libertar e oprimir ao mesmo tempo. O que se dá é um conflito inegociável. Para Creonte, ela garante a ordem, mas também sufoca; para Antígona, dá sentido à sua luta, mas a leva à morte. No fim, não há inocentes, cada lado reivindica justiça, mas ambos revelam suas contradições. Em Cureses, essa manipulação é levada ao extremo quando o corpo é esquartejado como punição exemplar e o rito fúnebre é tratado como subversão.

POLICARPA – Rebelar-te contra aqueles que te deram esse sofrimento de agora... Procura a maneira de cravar-lhes as unhas no coração... Odiá-los... Odiá-los! Como eu os odeio! Com este ódio que nasce do centro da minha alma... Eu os odeio, como mulher, por todas as mulheres, índias ou cristãs, ultrajadas e violadas... Eu os odeio

⁴⁵ Em “A Voz Contrária de Antígone”, prefácio da edição de *Antígone de Sófocles* traduzida por Trajano Vieira. Perspectiva, 2009.

por todos os homens, índios ou cristãos, que deixaram seu sangue banhando a terra dos nossos campos, eu os odeio por todas as crianças degoladas, nas vilas e povoados arrasados, pela fome e miséria na carne do povo... Pela sua soberba, pelo seu despotismo, pela humilhação que nos impõem... Eu os odeio como tiranos! (*Seu monólogo vai crescendo, ela se embriaga com suas palavras.*) – Ah, tiranos da América!... Tiranos do mundo!... Mil vezes malditos!... (*Faz-se um grande silêncio. As mulheres escutam rendidas às palavras apaixonadas de Policarpa; depois de uma leve pausa, Mariana diz, lenta e segura.*)
(Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 74-75)

Nesse sentido, a tragédia não oferece respostas definitivas, porém desvela as ambiguidades profundas que atravessam o agir humano. Jaa Torrano introduz o conceito de “erronia”, tradução da palavra *ἄτη* (*áte*), como uma das marcas do pensamento mítico grego, e o define como “algo – ambíguo entre a justiça penal divina e a imprevidência humana – que induz os mortais a agir em detrimento de seus próprios interesses, de modo a se arruinar”(2022, p. 20)⁴⁶. No caso de Antígona, a *erronia* é uma herança direta de seu pai, Édipo, e configura seu destino trágico, pois ela age impulsionada por uma convicção moral que a leva à ruína, ainda que sua ação funde uma outra forma de justiça, não aquela da pólis, mas, para ela, a da lealdade familiar. Há, ainda, um traço de amor que ultrapassa os limites convencionais nessas histórias. A relação de Antígona com o irmão Polinices é marcada por um sentimento que remete à mancha incestuosa da casa de Édipo.

Tudo indica que é preciso procurar o enigma de Antígona no campo de tensão entre o homem, a mulher e a criança, entre o ‘cru / intempestivo e o terno / pacífico’, entre os comedores do cru e do cozido, entre os homens, as feras e os deuses. Ela é semelhante a tudo – isto é, sua excessiva mobilidade entre termos que deveriam permanecer distintos e opostos (pelo menos para os humanos) faz dela um ser enigmático – desumano ou sobre-humano. Ela torna-se, assim, a própria figura da tara incestuosa de Tebas. (Rosenfield, 2016, p. 77)

Esse amor excessivo, por vezes desviante, aparece também em *A Cabeça na Jaula*, onde o morto é quase santificado pelas mulheres. Há uma sacralização dessa memória sobre uma memória que se recria com os que ficam vivos, expressando-se por meio de um exercício imaginário, forjado na adoração silenciosa e num amor que se recusa a esquecer.

POLICARPA (*Repete como em um juramento.*) – Os restos dispersos de José Antônio Galán serão sepultados antes do nascer do novo dia.

⁴⁶ Em “Antígona entre Amor e Erronia”, prefácio da edição de *Antígona* traduzida por Jaa Torrano. Ateliê Editorial, 2022.

MAGDALENA (*Como para si mesma.*) – Só então poderei dormir em paz...
(Pausa de expectativa. As mulheres esperam as palavras de Policarpa. Esta não fala, parece imersa em seus pensamentos.)
 (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 72)

A violência do poder se concretiza nos corpos. Se em Sófocles o castigo é negar o sepultamento, em Cureses é despedaçar o corpo. Trata-se de um processo de desmembramento do corpo político radical, que pode ser lido à luz da necropolítica de Achille Mbembe. Para o filósofo, o poder moderno se exerce sobretudo pela capacidade de decidir quem deve viver e quem pode morrer, transformando determinados corpos em vidas descartáveis. Esse dispositivo de poder age retirando dos sujeitos sua humanidade reconhecível, o que significa não apenas expô-los à morte, mas também negar-lhes o direito ao luto, à memória e à dignidade (Mbembe, 2018, p. 5). Nesse sentido, o apagamento do que é da ordem humana não é apenas o aniquilamento físico, mas a redução do indivíduo a uma condição em que sua existência deixa de ter valor político e social.

D. ANDREA – Se o nosso lugar for apenas um canto do sofrimento... devemos aceitá-lo... somos mulheres e sabemos sofrer... Mas sofrer sem medos, com a cabeça erguida... (*Aponta para Mariana.*) – ...Como ela sofre... como eu sofro... E tantas mulheres desta América selvagem.

MAGDALENA – Mas eu não quero que José Antônio fique estendido no meio de um caminho... para que os abutres lhe arranquem os olhos e devorem sua carne... seus olhos devem olhar para mim...
 (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 38)

ANTÍGONA

Ele não pode me afastar dos meus.
 (Sófocles, *Antígona*, v. 48)

Segundo Rosenfield o herói trágico, conforme compreendido na tradição grega e reinterpretado em contextos modernos e coloniais, é aquele que, movido por uma fidelidade intransigente a valores superiores, acaba por se confrontar com o mundo e com os limites da própria condição humana e, como afirma Trajano Vieira “os heróis sofocleanos definem-se pela obsessão com que adotam valores ideais; não se apresentam como modelos de comportamento humano.”(2009, p. 12). Esse traço persistente os separa do comum, pois sua ação não visa o bem-estar, e sim a coerência com um princípio absoluto, mesmo que isso os condene à morte ou à exclusão. Com isso “o herói deixou de ser um modelo; tornou-se, para

si mesmo e para os outros, um problema.”(Vernant; Naquet, 2014, p. 21)⁴⁷. O herói deixa de ser exemplo e passa a ser desconforto, pois sua fidelidade aos valores que defende expõe as contradições do poder e da norma vigente. Segundo Aristóteles, as mulheres e os escravos eram classes inferiores para a sociedade daquela época (*Poética*, 15.1454a, 21-25), ou seja, no mundo grego não há heroínas, mas há mulheres bem construídas que aparentam ter tais traços desenhados singelamente. Isso é perceptível na figura de Antígona, quando o Guarda anuncia: “Agora digo, alguém sepultou o morto” (Sófocles, *Antígona*, v. 245). Esse “alguém” é o início da perturbação da ordem política, sepultar, aqui, é subversão.

Em *A Cabeça na Jaula*, essa ação reaparece em outro contexto, com o mesmo peso simbólico. A protagonista, evocando o mesmo gesto interdito, declara: “Já está tudo feito... José Antônio tem um lugar na terra onde descansará até o dia do juízo... Rezamos sobre sua tumba antes que chegasse a luz do dia.” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 111). Assim como Antígona, Policarpa age às sombras, no limite entre o visível e o proibido, a fim de restaurar o que compreende por dignidade. O gesto de enterrar, compartilhado pelas duas, revela-se como núcleo trágico, funcionando simultaneamente como ato de amor e de insubordinação, de irmandade e de ruptura com a lei. Ambas, ao agir, não pretendem reformar o mundo, mas apenas manter-se fiéis àquilo que entendem como justo. E é justamente essa fidelidade que as torna heróicas pela solidão de um ato que, embora necessário, torna o herói tanto mais grandioso quanto mais solitário.

O “alguém” anônimo que transgride a ordem de Creonte abre a possibilidade do desmoronamento de uma autoridade que se pretendia absoluta. Antígona, sem esperar reconhecimento ou apoio, toma para si a culpa e a responsabilidade: “Afirmo que o fiz e não nego” (Sófocles, *Antígona*, v. 443). É com essa afirmação seca, que recusa subterfúgios, que ela se coloca como sujeito de transgressão da lei que proíbe o sepultamento do irmão e se torna uma das mais potentes expressões de resistência. Quando o Guarda, testemunha da ação de Antígona, relata: “Eu a vi sepultar o morto sob a tua / interdição. Eu falo claro e correto?” (Sófocles, *Antígona*, v. 404-405), a frase carrega a carga de uma acusação e, simultaneamente, a consciência de que algo intransponível foi violado.

Esse tipo de subversão também reverbera na peça *A Cabeça na Jaula*, de David Cureses. A protagonista Policarpa Salavarrieta, assim como Antígona, se vê forçada a desafiar as ordens do poder colonial. O Tenente, ao interrogar Policarpa, tenta apelar para sua piedade,

⁴⁷ A tradução foi realizada por vários autores. A referência completa se encontra na bibliografia do trabalho.

dizendo: “Me escuta, Pola, por piedade... Os quatro homens apontaram uma índia como culpada... e o guarda que estava nesta casa a identificou como Rosário...” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 100). Este momento reflete o conflito interno que envolve a protagonista; ela não só se recusa a trair sua missão, como também assume a responsabilidade de uma transgressão que visa, ao contrário do poder imperial, devolver a dignidade e o respeito aos mortos.

A impotência dos envolvidos no drama é também evidenciada pelas palavras do Coro de Sófocles, que expressa uma visão trágica da condição humana: “Deus abate e não tem solução” (Sófocles, *Antígona*, v. 597). Com efeito, esse verso encapsula o sentimento de derrota que percorre as obras de Sófocles e Cureses: a consciência de que, por mais heroico que seja o gesto de resistência, a força das forças superiores parece sempre esmagar os indivíduos que se opõem ao Estado. A reverberação do sofrimento humano diante das normas divinas e políticas marca a tragédia como um ciclo ambivalente de resistência e impotência diante das forças implacáveis que definem o destino. Porém, ao lado dessa impotência, existe também a coragem radical da protagonista, que, como Antígona, prefere a morte à transgressão daquilo que entende como justo. A reflexão de Antígona sobre a irreparabilidade da perda se torna emblemática:

ANTÍGONA

Marido, se me morresse, haveria outro,
e filho de outro homem, se o perdesse,
mas mãe e pai ocultos ambos no Hades,
não há irmão que pudesse nascer ainda.
(Sófocles, *Antígona*, vv. 909-912)

Essas palavras expressam o peso da perda e o reconhecimento de que, em questões de perda, não há retorno possível.

Antígone é mulher, como, Ismena, como cada uma das mulheres tebanas, com todos os desejos e esperanças de mulher. Neste *kommós* é onde pela primeira vez sua figura assume validade humana e se patenteia a grandeza de seu sacrifício. Mas quanto à sua ação, ela nada tem a retratar-se. Por isso o lamento lírico faz seguir uma justificação, que se origina em *ratio*. Assim como a Goethe, também a nós há de parecer estranha sua argumentação de que o destino poderia tê-la compensado pela perda de um marido ou de um filho, mas nunca pela do irmão.
(Lesky, 2003, p. 157)⁴⁸

⁴⁸ A tradução é de J. Guinsburg, Geraldo de Souza e Alberto Guzik. A referência completa se encontra na bibliografia do trabalho.

O questionamento da justiça universal também aparece de forma marcante em *A Cabeça na Jaula*, quando D. Andrea reflete sobre o sofrimento a que sua família e seu povo são submetidos. “Não chorei por meu esposo, que foi seu pai... e nem chorarei agora por meu filho... Chegará o dia em que estarei diante de Deus. E então perguntarei: ‘Se amas tanto vossos filhos... por que os castiga?’ ” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 47).

A dúvida sobre a bondade divina, aliada à constatação do sofrimento incessante, revela a fragilidade da fé diante da opressão e do sofrimento humano. A dúvida de D. Andrea é uma interrogação aberta, um grito que busca respostas para a incompreensível dor que a ela e a seu povo foi infligida. Essa fala se conecta diretamente com a tragédia de Antígona, em que o sofrimento humano diante de uma lei universal parece não encontrar consolo ou explicação, pois a lei relativa impede e coage os homens. D. Andrea, em seu momento de desespero, completa sua reflexão com um questionamento direto e desesperançado: “Está vendo, padre? Está vendo?... Até Deus nos abandonou... Por quê? Se é justo, por que nos esqueceu?... Por que Ele abandona este povo, que apenas exige o que lhe pertence?...” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 66). Este grito de revolta diante da injustiça não encontra respostas fáceis, nem soluções claras, mas, como na obra de Sófocles, revela a fragilidade de uma sociedade que tenta justificar a violência e a repressão com o manto da moral divina. Quando Rosário declara: “ Eu... Eu dei a aguardente aos guardas... Eu... Fui eu... resgatei e sepultei os restos de José Antônio Galán...” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 136). Em seguida, o coro de vozes femininas se ergue para compartilhar o fardo e a glória da transgressão.

POLICARPA (*Detendo-o com o olhar, firme e serena.*) – Sim... Eu!... Eu sepultei a cabeça de José Antônio Galán!

D. ANDREA – Eu... eu resgatei a mão do meu filho.

MARIANA (*Igual.*) – Eu... devolvi o pé do herói à terra.

ISABEL (*Igual.*) – Eu... carreguei o baú onde descansa.

MAGDALENA (*Igual.*) – Eu... amarrei o Capitão com o meu corpo.
(Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 137)

Cada uma reivindica para si uma parte do gesto interdito: resgatar a mão, devolver o pé à terra, carregar o baú com os restos do herói. Assim como Antígona, elas não agem movidas por esperança de recompensa ou de reconhecimento público, porque, ao agir como

agem, elas respondem a um dever familiar imposto a si mesmas. A solidão desse gesto é acentuada por Antígona quando ela afirma:

ANTÍGONA

Mas onde teria mais gloriosa glória
que ao sepultar meu próprio irmão?
Eu diria que todos aprovariam isto
se o terror não lhes travasse a língua.
(Sófocles, *Antígona*, vv. 502-505)

Assim também Policarpa e as mulheres que a cercam enfrentam o tribunal do General Morillo, que sentencia:

Capitão, ordene que preparem o pelotão de fuzilamento... Eu, General Morillo, ordeno que estas mulheres, inimigas do rei e de sua santa causa, agentes subversivas entre nós, leva e traz de rebeldes, culpadas dos atos de sequestro e ocultação dos restos do réu José Antônio Galán, violadoras das leis do Real Tribunal de Santa Fé de Bogotá e das minhas ordens diretas... sejam fuziladas... sem demora... diante dos muros desta casa... Seus corpos sem vidas serão expostos na praça do mercado...
(Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 139)

A violência estatal, ao condená-las, reconhece paradoxalmente a potência subversiva de seu ato de amor e de memória. A dimensão trágica do destino de Antígona é reforçada quando Creonte decreta:

CREONTE

Conduzindo a senda erna de mortais,
ocultarei viva em pedregosa caverna
com tanto pasto quanto seja expiação
para toda a urbe se livrar de poluência.
Lá, ao Hades, único Deus que venera,
suplicando talvez alcance não morrer,
ou reconhecerá decerto então afinal
que é trabalho perdido venerar Hades.
(Sófocles, *Antígona*, vv. 773-780)

Antígona será enterrada viva, confinada num espaço entre a vida e a morte, entre os vivos e os mortos. O que a ameaça é a aniquilação simbólica, a negação de sua palavra e de seu gesto. Esse esvaziamento do humano é ecoado na desesperança que permeia *A Cabeça na*

Jaula. D. Andrea, confrontada com a morte do filho e a destruição da comunidade, argumenta com o frei:

D. ANDREA (*Segura e amarga.*) – Deus nos abandonou... (*Pausa. Frei Lorenzo a observa com tristeza e, com voz conciliadora fala.*)

F. LORENZO – As provações de Deus são infinitas... é preciso aceitá-las. Assim como infinita é a Sua bondade...

D. ANDREA (*Igual.*) – Começo a duvidar dessa bondade.

F. LORENZO – Devemos aceitar o que Deus nos impõe. As portas do céu só se abrem às custas do sofrimento...
(Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 46)

A dor rompe a confiança no divino e revela a falência das narrativas de consolo.

Na perspectiva do pensamento mítico grego, o homem não se entende como uma pessoa autônoma, mas sempre se vê integrado em sua relação com algum Deus em cujo âmbito se encontra e em cuja interlocução e interação se completa. Assim, o que sucede ao homem depende tanto de sua decisão quanto da determinação do Deus que preside seu destino. (Torrano, 2022, p. 19)⁴⁹

A interlocução com os deuses, torna-se aqui impossível, pois o sofrimento parece sem sentido e sem interlocutor. É nesse contexto de ruptura entre humanos e deuses que a palavra do profeta cego Tirésias ressoa: “Cede ao morto! Não firas o finado! / Que proeza há em matar o morto?” (Sófocles, *Antígona*, vv. 1030-1031). A advertência é tardia, o dano já está feito pois a recusa de Creonte em reconhecer a legitimidade do luto condena Antígona e, por isso, o leva à ruína. Assim também, na peça de Cureses, a repressão brutal, ao não apagar o gesto das mulheres, o eterniza como denúncia e como promessa. A esse fundo trágico e irresoluto soma-se ainda a reflexão de Rosenfield sobre a fala de Antígona, marcada por uma indiferença quase bárbara.

Quando a bela princesa-rainha fala como uma bárbara, sua indiferença assinala, sob a máscara de um problema psicológico, o problema da falta de diferenciação dos termos de parentesco que se deve ao autoengendramento no momento mais recuado da fundação de Tebas – ao ‘incesto’ originário da Terra que engendrou consigo mesma, sem pai. (Rosenfield, 2016, p. 79).

⁴⁹ Em “Antígona entre Amor e Erronia”, prefácio da edição de *Antígona* traduzida por Jaa Torrano. Ateliê Editorial, 2022.

Essa observação lança uma luz profunda sobre o caráter de Antígona, que não se insere plenamente no mundo humano, uma vez que carrega em si um resquício de uma ordem arcaica, onde vida e morte, parentesco e identidade, não estão ainda claramente separados. Por fim, cabe destacar que toda essa operação de aproximação entre Antígona e Policarpa, entre Sófocles e Cureses, entre Tebas e Guaduas, passa pelo crivo da tradução, entendida aqui como reconstrução do sentido, e não como passagem de uma língua a outra somente. Como nos lembra Antoine Berman: “Estes dois axiomas são correlativos: deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se ‘sinta’ a tradução, deve-se traduzi-la de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz.” (Berman, 2007, p. 33). Contudo, Berman adverte que “toda teoria da tradução é a teorização da destruição da letra em favor do sentido.” (Berman, 2007, p. 62), ou seja, ao tentar capturar o *que há* de Antígona em novas formas, *há* também sempre perdas inevitáveis. No entanto, são essas perdas que, paradoxalmente, abrem espaço para recriações potentes, como é o caso de *A Cabeça na Jaula*.

3. LA CABEZA EN LA JAULA EM TRADUÇÃO

A tradução é a sobrevida do autor.
(Walter Benjamin)⁵⁰

Traduzir *La Cabeza en la Jaula* foi um processo de desbravação, pleno de diferentes emoções. Diante de um texto entrelaçado por camadas densas de memória, afeto e conflito, me posicionei como alguém atravessada pelos sentidos que ali se colocam em disputa. Escolhi habitar o texto por dentro, aceitando ser afetada por ele e pelas vozes que carrega, afinal, acredito que o papel da literatura deva ser esse: afetar os sujeitos. A tradução, nesse contexto, se deu como um processo vivo, feito de escuta, hesitação e, por que não, tentativa de resposta. O espanhol e o português, línguas vizinhas, oferecem uma falsa sensação de transparência que, ao invés de facilitar, exige atenção redobrada. É justamente nessa proximidade que os deslocamentos se tornam mais sutis e, por isso mesmo, mais desafiadores. Assumi, desde o início, que traduzir seria um gesto de reescrita, não de transferência, não exatamente como propõe Berman, para quem “uma tradução bem-sucedida é aquela que recria, na língua de chegada, o texto que o autor estrangeiro ‘teria escrito’ se escrevesse nessa outra língua” (2007, p. 33). Penso que é menos uma questão de fidelidade literal, e mais de efeito de leitura, fazer com que o texto provoque, em seu novo idioma, uma experiência comparável àquela despertada no idioma de origem, tratando-se assim de transpor toda uma carga lexical e significativa.

Traduzir, aqui, foi também interpretar, como um exercício de leitura engajada, que exige do tradutor não apenas competência linguística, mas sensibilidade para o ritmo do discurso, para as marcas do tempo e para as dores que o texto carrega em seu aspecto simbólico. Esse percurso me fez compreender que o envolvimento com o texto não é algo que possa ser evitado e nem deve ser, uma vez que traduzir é também se expor aos sentidos do texto, aos seus silêncios, às suas ambiguidades e às suas contradições. Ao invés de tentar apagar minha subjetividade, assumi a instabilidade do meu próprio lugar de enunciação.

Segundo Berman, o desafio da tradução literária não é negar que ela pertença ao espaço da literatura, mas compreender que lugar ela ocupa dentro dele (2007, p. 38). No meu

⁵⁰ Walter Benjamin concebe a tradução como forma de sobrevida (Fortleben) da obra e do autor, isto é, como continuidade histórica que renova o texto original para além de seu tempo e de sua língua. Cf. BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

caso, pensando nesta tradução que parte do texto para ser encenado, constituindo-se assim como texto teatral, ela ocupou o lugar do encontro entre línguas, entre tempos históricos, entre vozes que ainda lutam para serem ouvidas. E, nesse encontro entre o que se diz e o que se escapa, entre o que se traduz e o que se transforma, algo pulsa e é ali que, talvez, resida o mais potente da tradução. George Steiner fala, com razão, da tristeza que acompanha desde sempre o ato de traduzir. Há, evidentemente, nessa experiência, um sofrimento. Não somente aquele do tradutor, mas também aquele do texto traduzido (Berman, 2007, p. 39). Essa afirmação ecoa de modo profundo no processo de tradução de *La Cabeza en la Jaula*.

A tradução, enquanto atravessamento, é sempre um ato que pode implicar a perda de sonoridade, de nuance e de ressonância emocional. Contudo, é também um gesto de restituição: aquilo que se perde na forma reaparece, muitas vezes, na potência de outra língua, na delicadeza de um ritmo que não se pode prever antes de se lançar nessa empreitada. Traduzir é, portanto, perder e reabrir. Berman observa ainda que “todo tradutor está exposto a esse jogo de forças deformadoras [...]. É ilusório pensar que poderia se desfazer delas tomando simplesmente consciência de sua existência.” (2007, p. 45). Traduzir é aceitar o risco de deformar e ser deformado, deixar-se afetar pelas forças que movem o texto de partida e reconhecer que cada tentativa de preservar é também uma forma de transformar. Não há como se proteger dessa “contaminação”: o tradutor é atravessado pela obra que traduz, assim como o leitor é atravessado por aquilo que lê.

A advertência de Berman acerca das forças deformadoras que atravessam todo ato tradutório não deve ser lida como um lamento ou uma condenação do tradutor à falha, mas como um reconhecimento lúcido da própria condição da tradução enquanto prática situada. Ao afirmar que é ilusório imaginar que a simples tomada de consciência dessas forças permitiria neutralizá-las, Berman desloca a discussão do campo da correção para o da responsabilidade. Traduzir não é escolher entre deformar ou preservar, mas decidir como as formas desse deformar, isto é: a partir de que lugar, com quais consequências e em nome de que ética. Essa perspectiva foi fundamental para compreender que o ato tradutório, longe de ser um exercício de domínio sobre o texto, é um espaço de vulnerabilidade compartilhada: o texto se expõe ao tradutor, e o tradutor se expõe ao texto.

A Cabeça na Jaula é uma peça de forte carga poética, o que pode multiplicar os desafios da tradução. Na dramaturgia de Cureses, entrelaçam-se ritmo e tensão, o que exige uma escuta precisa do texto de partida: cada verbo, cada pausa e cada rubrica são parte da

respiração cênica. Cada escolha lexical, cada deslocamento sintático, cada pausa carrega consigo o risco de amortecer ou exacerbar a violência presente no texto. A tradução se tornou, assim, um campo de tensão contínua entre o desejo de dizer e o receio de apagar, esfumaçar, ou mesmo silenciar aquilo que se diz no texto de partida.

É nesse ponto que a reflexão da pesquisadora italiana Barbara Delli Castelli se mostra decisiva. Ao insistir que o texto teatral é um objeto semiótico complexo, destinado à cena e atravessado por múltiplos códigos “O teatro, por sua natureza, propõe uma arte polissêmica, cuja ‘língua global’ alcança, desde a elaboração do texto, todo código expressivo possível: do visível ao sonoro, luminoso, rítmico, entre outros” (2020, p. 301), Castelli impede que a tradução teatral seja pensada nos mesmos termos da tradução de prosa narrativa. O texto dramático não se completa na leitura silenciosa; ele solicita corpos, vozes, espacialidades.

Traduzir teatro é traduzir uma promessa de acontecimento, e essa consciência deslocou o meu trabalho para além da página: passei a traduzir imaginando a respiração do ator, o peso da palavra dita em voz alta, o silêncio que se instala entre uma fala e outra. Com base no conceito de “palco de chegada”, desenvolvido pela professora e tradutora teatral Maria Fernanda Gárbero, na tradução teatral, entre a língua de partida e a língua de chegada, há uma margem imaginária, uma “terceira margem a que podemos chamar de palco de chegada” (Gárbero, 2025), uma vez que o tradutor teatral, ao traduzir para a cena, precisa lidar com os signos teatrais que também entram em jogo na tradução, imaginando-os, recolocando-os em, consonância com o ritmo da língua do público de chegada.

Assim, a tradução deixou de ser apenas um texto e passou a ser um ensaio de cena. Essa dimensão performativa incidiu diretamente sobre o tratamento dos verbos, especialmente daqueles que, no espanhol, carregam uma ambiguidade entre ação física e estado emocional. O verbo *temblar* é exemplar nesse sentido, nenhuma das opções disponíveis em português – “tremar”, “estremecer”, “vibrar” – dá conta sozinha do campo semântico do original.

Trechos do texto de partida em Espanhol	Trechos do texto de chegada em Português
MARIANA (<i>Poniéndole una mano sobre el hombro, habla con una mezcla de dolor y orgullo.</i>) – ...Las mujeres de hoy no deben tener miedo... ¿Me viste temblar a mí cuando tus hermanos y tu padre partieron para la lucha?... (<i>Transición, con más</i>	MARIANA (<i>Colocando a mão sobre o ombro de Isabel, fala com mistura de dor e orgulho.</i>) – ...As mulheres de hoje não devem ter medo... Já me viu estremecer quando seus irmãos e seu pai partiram para a luta?... (<i>Transição, com mais orgulho.</i>) – Não,

<i>orgullo</i>) –...¡No, no temblé!... (<i>Señalando a D. Andrea.</i>) – ¿Tembló acaso Andrea cuando murió su marido? ISABEL (<i>Lejana.</i>) – No... no tembló... (Cureses, <i>La Cabeza en la Jaula</i>, p. 31)	não estremececi! (<i>Apontando para D. Andrea.</i>) – Andrea estremeceu, por acaso, quando seu marido morreu? ISABEL (<i>Distante.</i>) – Não... não estremeceu... (Cureses, <i>A Cabeça na Jaula</i>, p. 31)
ROSARIO – Toda Nueva Granada va a temblar e va a llorar... (Cureses, <i>La Cabeza en la Jaula</i>, p. 42)	ROSÁRIO – Nova Granada toda vai tremer... e vai chorar... (Cureses, <i>A Cabeça na Jaula</i>, p. 42)
POLICARPA (<i>Corta rotunda, segura, sin un temor en la voz</i>) – No pierda tiempo, capitán... Estas mujeres no le darán el gusto de verlas temblar... (Cureses, <i>La Cabeza en la Jaula</i>, p. 139)	POLICARPA (<i>Corta firme, segura, sem um traço de medo na voz.</i>) – Não perca tempo, Capitão... Essas mulheres não lhe darão o gosto de vê-las tremer... (Cureses, <i>A Cabeça na Jaula</i>, p. 139)
TENENTE – Ahí tiene su corazón, general Morillo... (<i>Nuevamente el general trata de acercarse a Pablo, quien lo detiene trágico.</i>) – No se acerque... Ya no soy un soldado español... Soy un hombre de América... Por cada una de esas mujeres que usted ha matado, han nacido cien, mil, un millón de patriotas... Y tiemble, general... Tiemble el rey... Tiemble el tirano porque todos los del pueblo llevamos sangre de héroes. (Cureses, <i>La Cabeza en la Jaula</i>, p. 145)	TENENTE – Aí tem seu coração, General Morillo... (<i>O General tenta se aproximar novamente. Pablo o impede, trágico.</i>) – Não se aproxime... Já não sou um soldado espanhol... Sou um homem da América... E por cada mulher que o senhor matou... nasceram cem, mil, um milhão de patriotas... Estremeça, General... estremeça o rei... e estremeçam os tiranos, porque todos desse povo levamos sangue de herói. (Cureses, <i>A Cabeça na Jaula</i>, p. 145)

A alternância entre esses termos não foi fruto de indecisão, mas de uma escuta atenta às variações de intensidade emocional e corporal de cada cena. Em alguns momentos, “tremer” era excessivamente fisiológico; em outros, “estremececer” introduziu uma energia que correspondia ao estado da personagem. Cada escolha foi situada, contextualizada, refletida e vivida. Traduzir, aqui, foi aceitar a instabilidade como método. Essa instabilidade, longe de fragilizar a tradução, se aproxima da concepção de ritmo formulada por Henri Meschonnic (2010)⁵¹. Para ele, o ritmo não é um ornamento formal, mas a própria organização do sentido no discurso. Traduzir um texto como *La Cabeza en la Jaula* exigiu, portanto, traduzir seu ritmo, isto é, a maneira como o texto constrói um sujeito no e pelo discurso. As personagens de Cureses não falam de forma neutra, suas falas são atravessadas por uma historicidade específica, por um corpo marcado pela violência e pela memória. Traduzir esse discurso implicou reconhecer que o sentido não reside apenas no que é dito, mas em como é dito, em que velocidade, com quais interrupções e com quais insistências. Para além das palavras, foi

⁵¹ Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. A referência completa se encontra na bibliografia do trabalho.

preciso incorporar a peça, confiar tanto na língua de partida quanto na de chegada, para que os desafios tradutórios pudessem cruzar o “palco de chegada”

A hermenêutica da tradução por George Steiner distingue quatro tempos sucessivos: a confiança, a agressão, a incorporação, a restituição. Esta descrição fenomenológica não descreve o funcionalismo linguístico e literário de uma tradução, mas as etapas psicológicas do tradutor-interpretante, no ato de traduzir. (Meschonnic, 2010, p. 37)

Respeitar o espaço das reticências do texto de partida e essa atenção ao ritmo também orientou decisões como a tradução de *tranquilidad* por “paz”.

Trechos do texto de partida em Espanhol	Trechos do texto de chegada em Português
MAGDALENA – Soy un ser humano que reclama un poco de tranquilidad... (Cureses, <i>La Cabeza en la Jaula</i> , p. 33)	MAGDALENA – Sou um ser humano que implora por um pouco de paz... (Cureses, <i>A Cabeça na Jaula</i> , p.33)

Embora “tranquilidade” fosse a opção mais evidente, seu peso burocrático e abstrato não correspondia ao campo afetivo ativado na cena. “Paz”, por sua vez, introduz uma dimensão ética e política mais intensa, evocando não apenas a ausência de conflito, mas o desejo profundo de cessação da violência. Essa escolha não pretendeu corrigir o texto, mas dialogar com ele, reconhecendo que cada língua organiza o afeto de maneira distinta. Como sugere Meschonnic, traduzir é criar uma relação entre línguas, e não estabelecer uma equivalência estática entre palavras (2010, p. 27).

Algumas escolhas aparentemente pontuais revelaram, no entanto, a complexidade significativa implicada em cada decisão tradutória. A escolha de traduzir *caña* por “bambu” não foi motivada apenas por uma equivalência sensorial ou imaginária, mas resultou de uma pesquisa contextual sobre a cidade evocada na peça e sobre o uso material desse elemento no universo representado por Cureses. No texto, *caña* não aparece como referência abstrata ou meramente decorativa, mas como matéria de construção logo na rubrica inicial, integrada à vida cotidiana das personagens e às condições concretas de existência daquele espaço. Trata-se de um material utilizado para erguer cercas, abrigos precários e estruturas provisórias, o que confere ao termo uma dimensão prática e social que não poderia ser ignorada no processo tradutório. A opção por “bambu” possibilitou, assim, preservar essa função construtiva inscrita no texto de partida. Em português, “bambu” ativa um campo

semântico associado à construção artesanal, à precariedade resistente e à adaptação a contextos de escassez, aproximando-se do valor material que *caña* assume na dramaturgia. A escolha evitou tanto a tradução literal empobrecedora quanto soluções genéricas que apagariam o vínculo entre linguagem e território, afinal, estamos falando da cidade de Guaduas, que recebe esse nome justamente pelas *cañas*. Essa escolha confirma a compreensão da tradução como um gesto interpretativo situado. O termo traduzido não remete apenas a um objeto, mas a um modo de habitar o mundo, a uma economia da sobrevivência e a uma materialidade que estrutura as relações entre as personagens. Preservar esse aspecto foi fundamental para que o texto em português mantivesse a densidade simbólica e política.

Também o tratamento dos nomes próprios exigiu decisões que ultrapassam a superfície linguística. A manutenção dos nomes, com adaptação ortográfica de *doña* para “dona”, *don* para “dom” *Antonio* para “Antônio” e *Araujo* para “Araújo”, buscou conservar o tom hierárquico e relacional inscrito nesses tratamentos. Mais do que marcas de cortesia, esses títulos funcionam, na dramaturgia de Cureses, como operadores de poder, delimitando posições sociais e afetivas entre as personagens. A adaptação ortográfica permitiu que esse valor simbólico fosse reconhecível na língua de chegada, sem recorrer ao estrangeirismo que poderia criar um efeito de distanciamento excessivo ou de opacidade cultural. Trata-se, novamente, de uma escolha que privilegia a legibilidade ética do texto, permitindo que o leitor-espectador em português reconheça imediatamente a assimetria de relações que esses títulos instauram.

Trechos do texto de partida em Espanhol	Trechos do texto de chegada em Português
MARIANA – Rosario... Rosario viene corriendo por la calle ancha... (Cureses, <i>La Cabeza en la Jaula</i> , p. 40)	MARIANA – Rosário... Rosário vem correndo pela rua principal... (Cureses, <i>A Cabeça na Jaula</i> , p.40)

A escolha por traduzir *calle ancha* como “rua principal”, e não como avenida, fundamenta-se no contexto histórico de produção do texto. À época, a nomeação dos espaços urbanos e a classificação das vias ainda não obedeciam a critérios administrativos estáveis, de modo que o termo avenida, tal como o compreendemos hoje, carregaria um valor anacrônico. Optar por “rua principal” nos permite preservar a função simbólica e social do espaço descrito, sem projetar sobre o texto uma organização urbana posterior. Esses exemplos

evidenciam que cada decisão tradutória, mesmo quando localizada em uma única palavra, implica uma tomada de posição diante do texto e de sua cena possível. Longe de serem soluções técnicas isoladas, essas escolhas participam da construção de um ritmo, de uma atmosfera e de uma ética da tradução. A mesma lógica orientou o tratamento de termos marcados por violência, como *putilla*. A dificuldade não esteve apenas em encontrar um equivalente lexical, mas em preservar a ambiguidade afetiva do insulto, sua oscilação entre agressão, intimidação forçada e exercício de poder. A escolha por “sua putinha” foi o resultado de um processo de escuta prolongada do texto e de suas reverberações no português.

Trechos do texto de partida em Espanhol	Trechos do texto de chegada em Português
GENERAL – [...] (<i>Rie diabólico.</i>) – ...Pero, no... a lo mejor eso te satisface... Putilla! (<i>Rosario lo mira con odio.</i>) – ...Aunque eres linda... Seria una lástima desperdiciarte... [...] (Cureses, <i>La Cabeza en la Jaula</i> , p. 125)	GENERAL – [...] (<i>Ri diabólico.</i>) – Mas não, não... vai que você gosta... Sua putinha! (<i>Rosário o olha com ódio.</i>) – É linda... Seria uma pena desperdiçar isso....[...] (Cureses, <i>A Cabeça na Jaula</i> , p.125)

Não se tratou de suavizar o insulto, mas de reinscrevê-lo num campo de tensão que mantivesse o desconforto, evitando tanto a banalização quanto o excesso de choque. No início havíamos pensado em “sua puta” ou “vadia”, mas após algumas conversas e de tentar encenar a passagem em que a fala emerge, percebemos que ambos não dariam conta da carga expressiva da figura do General. Aqui, a tradução mostrou seu gesto político: decidir como a violência circula na língua de chegada é decidir como ela será ouvida, sentida e julgada. Essa dimensão política da tradução teatral é enfatizada por Castelli (2020, p. 315) quando ela afirma que o tradutor participa ativamente da construção do espetáculo, ainda que de forma indireta. Suas escolhas linguísticas moldam possibilidades de encenação, de interpretação e de recepção. Traduzir não é apenas servir ao texto, mas intervir em seu destino cênico. Essa consciência trouxe consigo um peso ético considerável, pois cada solução encontrada não dizia respeito apenas à fidelidade – se é que isso existe – ao texto de partida, mas às formas pelas quais a violência, o luto e a resistência seriam reinscritos no contexto cultural do português brasileiro.

Nesse percurso, tornou-se evidente que o maior desafio da tradução não foi lexical ou sintático, mas afetivo. A tentativa inicial de manter um distanciamento técnico revelou-se rapidamente insustentável. À medida que a leitura se aprofundava, as vozes das personagens

começaram a atravessar o meu corpo, impondo uma escuta que já não era apenas intelectual. Policarpa, em particular, emergiu como uma figura impossível de neutralizar. Sua fúria, longe de ser um excesso retórico, é o motor ético da peça. Traduzir suas falas exigiu um equilíbrio delicado entre entrega e contenção, deixar-me afetar era condição para compreender o texto; deixar-me dominar por ele, um risco constante.

Esse movimento confirmou algo que Berman e Meschonnic, cada um à sua maneira, já haviam formulado: a tradução é uma prática do sujeito. Não há lugar de exterioridade absoluta, não há posição neutra a partir da qual se possa traduzir sem se comprometer. Traduzir é assumir um lugar de enunciação e responder por ele. No caso da tradução teatral, esse compromisso se intensifica, pois o tradutor trabalha com um texto destinado ao corpo do outro. A tradução se torna, assim, uma forma de performance antecipada, um ensaio no qual o tradutor experimenta, em sua própria escrita, os limites do dizer.

Traduzir Cureses foi confrontar-me com uma memória que não me pertence plenamente, mas que me interpela. Foi aceitar que a tradução não repara a violência, não restitui os mortos, não encerra o luto. Ela apenas cria condições para que a palavra continue a circular, ainda ferida, ainda instável e por isso necessária. Dessa maneira, a tradução se aproxima daquilo que Berman (2007) chama de hospitalidade linguística, mas uma hospitalidade que não apaga o conflito. Receber o texto do outro não significa assimilá-lo, torná-lo confortável ou domesticado. Significa acolher sua estranheza, permitir que ela desestabilize a língua de chegada, que introduza nela fissuras e tensões. Traduzir esse texto foi aceitar que o português brasileiro também precisava ser atravessado pela violência da peça, e que ele não sairia ileso desse encontro.

Trechos do texto de partida em Espanhol	Trechos do texto de chegada em Português
ISABEL (<i>Siempre a Magdalena</i>) – ... ¿Recuerdas?... (<i>Evoca la escena.</i>) – Cuando la tarde caía, regresaba del campo con una vara de guadua en la mano, desde lejos te llamaba. Su voz se oía en mitad de la tarde como el canto de un pájaro... (<i>Seducida</i>) – ...Se le iba oyendo cada vez más cerca, con tu nombre... (<i>Um pouco amarga pero no marcadamente.</i>) – ...Siempre con tu nombre. Lo cantaba en todos los tonos, con todas las notas. Y tu nombre llenaba el aire. El entraba en la casa y su voz de hombre lo colmaba todo... como se con él hubiera entrado el mismo río...	ISABEL (<i>Sempre para Magdalena.</i>) – ...Lembra?... (<i>Evoca a cena.</i>) – Quando a tarde caía, ele voltava do campo com uma vara de bambu nas mãos, te chamando de longe. Dava pra ouvir sua voz no meio da tarde, como canto de passarinho... (<i>Seduzida.</i>) – ...Ela se tornava cada vez mais próxima, com o seu nome... (<i>Um pouco amarga, mas não claramente.</i>) – ...Sempre com o seu nome, que ele cantava em todos os tons, com todas as notas. E o seu nome preenchia o ar. Ele entrava em casa e sua voz de homem preenchia tudo... como se um rio entrasse com ele...

(Cureses, <i>La Cabeza en la Jaula</i> , p.35 - 36)	(Cureses, <i>A Cabeça na Jaula</i> , p.35 - 36)
---	---

No trecho em questão, a fala de Isabel constrói-se como uma evocação sensorial e afetiva, em que a memória do homem retorna não apenas como imagem, mas como som, ritmo e presença. Trata-se de uma lembrança que se organiza pela voz: primeiro distante, misturada à tarde, depois cada vez mais próxima, até preencher completamente o espaço da casa. É nesse movimento de aproximação que a tradução se permite intervir de forma mais visível, acompanhando a progressão emocional da cena e buscando preservar, na língua de chegada, a densidade poética do texto de partida. O acréscimo em “sempre com o seu nome, ‘que’ ele cantava” nasce dessa necessidade de tornar explícito um gesto vocal que, em espanhol, já se encontrava sugerido. O nome não é apenas chamado, mas cantado, repetido em variações de tom e intensidade, como um rito cotidiano. Ao explicitar esse gesto, a tradução reforça uma dimensão sonora que sustenta toda a imagem construída por Isabel.

A memória, ao não ser apenas visual, é também auditiva. O nome cantado ocupa o ar e antecede o corpo do homem, preparando sua entrada como se fosse um acontecimento natural, quase inevitável. Essa opção também responde a uma preocupação com o ritmo da fala. A oração relativa alonga o período e acompanha o fluxo da lembrança, que não se organiza de forma objetiva ou linear, mas por sobreposição de sensações. A tradução, logo, busca manter a oralidade da cena, permitindo que a frase respire e se desdobre, como o próprio canto que ela descreve. Trata-se menos de explicar e mais de sustentar, no plano da língua, o movimento emocional do texto de partida.

Trechos do texto de partida em Espanhol	Trechos do texto de chegada em Português
POLICARPA (<i>A Mariana</i> .) – ...Como todos nuestros hombres... (<i>Transición</i> .) – Nadie lo podrá detener. (Cureses, <i>La Cabeza en la Jaula</i> , p. 37)	POLICARPA (<i>A Mariana</i> .) – ...Como todos os nossos homens... (<i>Transição</i> .) – Ninguém pode detê-lo. (Cureses, <i>A Cabeça na Jaula</i> , p.37)

Algo semelhante ocorre na fala de Policarpa “Ninguém pode detê-lo”, em que a escolha pelo presente do indicativo atemporal se impõe como decisão estilística e discursiva. O presente, aqui, não aponta para um tempo específico, mas para uma verdade que se repete, que sempre foi e continuará sendo, assim como a “verdade imemorial” evocada por Antígona. Ao evitar o futuro, a tradução afasta a ideia de possibilidade ou expectativa e reforça o caráter fatal da

afirmação. O que se diz não é uma previsão, mas uma constatação, e o presente atemporal contribui para essa sensação de permanência e de impotência diante do movimento dos homens.

Além disso, a predominância do modo imperativo, perceptível em falas como a de D. Andrea: “Faça em mim a sua vontade. (*Pausa. Então se dirige a Rosário.*) – Traga mais luzes.” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 47), participa ativamente da construção das relações que atravessam a cena. No caso de D. Andrea, o imperativo não expressa comando, mas entrega, sendo essa a forma verbal que melhor traduz a submissão absoluta da personagem, que se coloca como matéria da vontade alheia. Já o imperativo dirigido a Rosário opera no plano da ação cênica, organizando o espaço e intensificando a atmosfera dramática. Em ambos os casos, o modo verbal não é neutro; ele estrutura o jogo de forças da cena e contribui para a tensão que se instala, mostrando como, no texto, a gramática também é dramaturgia.

Trechos do texto de partida em Espanhol	Trechos do texto de chegada em Português
ISABEL (<i>Entra corriendo.</i>) – Varios militares están llamando a la puerta... traen una guardia armada... ¡Dios mío, qué será de nosotras! (Cureses, <i>La Cabeza en la Jaula</i> , p. 52)	ISABEL (<i>Entrando apressada.</i>) – Tem um monte de militares na porta! Estão com uma guarda armada... Meu Deus, o que será de nós?! (Cureses, <i>A Cabeça na Jaula</i> , p.52)

Na fala de Isabel apresentada acima, já deslocada do registro memorialístico para o da urgência imediata, a cena sofre uma ruptura brusca de tom e de ritmo. A entrada apressada da personagem, anunciada pela rubrica, introduz um novo regime de enunciação, pois não há mais evocação, há alerta; não há mais canto, há ameaça. É nesse contexto que a frase dita se organiza como uma enunciação instável, atravessada simultaneamente pela pergunta e pelo grito. O uso combinado do ponto de interrogação e do ponto de exclamação cumpre, aqui, uma função expressiva fundamental. O ponto de interrogação indica a tentativa de formular uma pergunta diante do desconhecido, enquanto o ponto de exclamação revela a carga afetiva que impede qualquer elaboração racional da situação. Não se trata de uma pergunta que espera resposta, mas de uma reação emocional imediata, marcada pelo medo e pela sensação de iminência. A pontuação dupla inscreve graficamente essa sobreposição de afetos, traduzindo no texto a desordem interior da personagem.

Para além das escolhas lexicais e rítmicas, algumas falas da peça impuseram um desafio adicional por remeterem diretamente a um momento histórico específico, marcado por

violência, silenciamento e suspensão de direitos. Entre as falas que impuseram um desafio tradutório de ordem histórica e política, destacam-se duas: “Era o filho de todas as mães” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 36) e “José Antônio é de todos” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 38). Nessas formulações, o texto opera um deslocamento fundamental do nome individual para uma forma de pertencimento coletivo, no qual a figura do filho deixa de ser propriedade privada de uma única mãe e passa a integrar uma perspectiva de “socialização da maternidade”. Embora não se trate desse contexto a que se debruça Cureses, essa ideia nos conecta a um importante momento do movimento argentino Madres de Plaza de Mayo. Sobre isso, Gárbero esclarece:

“Socialização da Maternidade”, um processo que abarca a ideia de que todos os filhos pertencem a todas elas e, neste sentido, se equiparam no afeto, na luta e no reconhecimento. Entretanto, esta maternidade socializada ratifica o conflito com o governo, a partir da reclamação coletiva referente à nova política de exumação dos cadáveres, aos que se requisitam uma identificação individual e criteriosa. (Gárbero, 2020, p. 93)

Trata-se de um gesto discursivo que ultrapassa o âmbito estritamente dramático e aciona uma memória histórica que se tornaria, décadas depois, central na luta contra os desaparecimentos forçados na Argentina. As falas de Policarpa, assim, concentram um dos movimentos mais decisivos da peça: a passagem do nome individual para uma forma de pertencimento coletivo. O que está em jogo nessas enunciações não é a diluição da identidade do filho de Dona Andrea, mas sua reinscrição em um corpo social mais amplo, no qual a perda deixa de ser privada e passa a operar como denúncia pública, assim como as Madres da Plaza de Mayo. Trata-se de um deslocamento discursivo que transforma o luto em linguagem política.

Essa operação encontra ressonância direta na lógica simbólica que sustenta a luta das *Madres*, pois “A (re)leitura de Antígona e sua possível relação com a atitude das Madres da Línea Fundadora reitera a necessidade de cumprimento aos rituais fúnebres, sobretudo a necessidade dos que vivem para enterrar seus mortos.” (Gárbero, 2020, p. 96). Ao reivindicarem seus filhos desaparecidos como parte de uma maternidade coletiva, elas produzem uma ruptura com a concepção tradicional de maternidade como relação estritamente biológica e doméstica. A mãe emerge, nesse contexto, como sujeito político, e o filho desaparecido deixa de ser apenas um objeto de perda individual para se tornar um signo da violência de Estado. O lema “30.000 presentes!” sintetiza esse gesto, pois não se trata de

recordar os mortos, mas de afirmar a permanência daqueles cuja ausência foi imposta como estratégia de apagamento.

Obviamente, a proximidade entre essas falas e o discurso das Madres não deve ser compreendida como correspondência histórica direta. *La Cabeza en la Jaula* foi escrita em 1963, em um momento anterior à ditadura militar argentina e ao surgimento do movimento das Madres, que se organiza a partir de 1977. No entanto, a edição utilizada nesta tradução é a de 1987, já situada em um contexto pós-ditatorial, no qual a memória dos desaparecimentos forçados passa a constituir um horizonte inevitável de leitura. A relação estabelecida aqui, portanto, não é de intenção autoral, mas de recepção histórica. O texto, relido à luz de acontecimentos posteriores, adquire novas camadas de sentido. A passagem do nome próprio, José Antônio, para a afirmação de pertencimento coletivo opera uma inversão significativa. O nome não desaparece, ele é sustentado por uma rede de vozes que o reivindicam. Esse movimento é central também na prática das Madres, para quem nomear é resistir. Repetir os nomes dos desaparecidos, inscrevê-los em faixas, cartazes e palavras ditas em público, é um modo de impedir que a violência estatal complete seu ciclo de apagamento.

A linguagem, nesse contexto, não funciona como representação do passado, mas como forma ativa de enfrentamento do presente. Ao traduzir essas falas, a tradução se vê implicada nesse regime de memória. Não se trata de transportar um referente histórico de uma língua a outra, e sim de reinscrever, na língua de chegada, um gesto discursivo que transforma a palavra em ato. A tradução assume, assim, uma posição ética, ela não apenas reproduz o texto, mas participa da circulação de uma forma de dizer que se opõe ao esquecimento e à naturalização da violência. Dessa maneira a aproximação entre as mulheres de Cureses e as Madres de Plaza de Mayo não é ilustrativa, mas estrutural. Ambas operam a partir da recusa da perda silenciosa e da privatização do luto. Ambas afirmam que o ente não pertence apenas à esfera familiar, mas à comunidade que se responsabiliza por sua ausência. Traduzir essas falas foi reconhecer que a dramaturgia de Cureses, relida após a experiência histórica da ditadura, se inscreve em uma tradição de resistência na qual a palavra é convocada a sustentar a memória quando todas as outras formas de justiça falharam.

Depois de atravessar algumas dimensões da tradução, há uma fala de Rosário que nos chama a atenção onde “Toda a minha raça índia me impulsiona... e ela sabe de vinganças.” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 76) abre um outro campo de tensão, em que a escolha das palavras deixa de ser apenas uma questão de sentido para se tornar uma questão

de memória, corpo e história. O termo “índia”, mantido na tradução, não aparece como designação neutra, tampouco como simples marcador identitário, mas como uma palavra carregada de camadas, atravessada pela violência do processo colonial e, ao mesmo tempo, pela forma como essa violência foi incorporada à autopercepção da personagem. É Rosário quem se nomeia, quem mobiliza essa palavra para explicar uma força que a empurra, e é justamente por isso que a tradução opta por não suavizar nem atualizar o termo, preservando o atrito que ele produz no texto. Nesse mesmo movimento, a palavra “vinganças”, no plural, desloca o enunciado para além de uma reação individual. Não se trata de uma vingança concreta ou iminente, mas de um saber acumulado, transmitido e quase aprendido como herança. A vingança surge menos como ato do que como memória, como algo que se conhece porque se viveu a violência que a antecede. Ao afirmar que sua “raça índia” sabe de vinganças, Rosário reconhece uma disposição histórica de resposta, inscrita em um passado de opressões repetidas. A tradução, ao manter essa escolha lexical, evita tanto a moralização quanto a domesticação do discurso da personagem. A palavra “vingança” é apresentada como possibilidade latente, silenciosa, que resiste à lógica da submissão que atravessa outras falas da peça. Assim, o texto na língua de chegada sustenta a ambiguidade da enunciação: entre identidade e estigma, entre memória e ação, entre violência sofrida e violência possível. Mais uma vez, a tradução assume que certas palavras não podem ser neutralizadas sem que se perca justamente aquilo que o teatro insiste em expor: o conflito.

Essa tensão, que até então se manifestava de forma fragmentada nas falas individuais, ganha uma configuração coletiva na rubrica “*Exausta, Magdalena cai vencida. As mulheres se reúnem ao seu redor, formando um coro de fúrias*” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 81). Não se trata apenas de uma indicação de movimento cênico, mas de uma inflexão estrutural rara dentro da peça de Cureses. É a única vez em que o texto nomeia explicitamente a formação de um coro, e essa singularidade reforça seu caráter de acontecimento. O coro não é um elemento permanente da dramaturgia, mas algo que emerge em situação-limite, quando o corpo de Magdalena já não sustenta a cena sozinha e quando a linguagem individual se mostra insuficiente para conter a violência que se acumula.

A designação “coro de fúrias” é particularmente significativa, pois convoca uma memória trágica precisa. As fúrias, ou Erínias, são figuras da vingança, da perseguição e da lembrança insistente do crime, e sua presença no imaginário trágico está ligada à impossibilidade do esquecimento. Ao nomear esse agrupamento feminino como fúrias, o

texto desloca essas mulheres do campo da passividade e da lamentação para o da acusação e da ameaça. Esse gesto aproxima a cena do funcionamento do coro em *Antígona*, não como simples comentador da ação, mas como instância que tensiona o poder, expõe a injustiça e sustenta, coletivamente, aquilo que não pode mais ser dito por uma única voz. Assim como em *Antígona*, o coro emerge quando a lei do Estado se impõe de forma violenta sobre os corpos, e sua função é manter aberta a ferida do conflito. Ele é, ao mesmo tempo, testemunha e acusação.

O caráter excepcional dessa aparição de uma espécie de coro intensifica ainda mais seu impacto. Justamente por ser citado apenas duas vezes na peça, a primeira para marcar uma oração feita ao mesmo tempo entre as mulheres: “(*Em coro.*) – Como era no princípio, agora e sempre, por todos os séculos dos séculos. Amém...” (Cureses, *A Cabeça na Jaula*, p. 29), e a segunda que citamos anteriormente, o coro se impõe como ruptura, o drama, até então conduzido por vozes individuais, se suspende para dar lugar a um corpo coletivo feminino, que se organiza ao redor de uma mulher caída. Esse agrupamento se contrasta frontalmente com a entrada do Capitão e do Tenente Morillo, representantes de uma autoridade armada, hierárquica e masculina. A cena passa a ser estruturada por uma oposição clara entre duas formas de poder: de um lado, o poder institucional, sustentado pelas armas e pela ordem; de outro, um poder arcaico, afetivo e furioso, que nasce da dor compartilhada e da memória comum.

Ao final desse percurso, tornou-se claro que traduzir essa peça foi também um gesto de insurgência. Um gesto que recusa a ideia de tradução como serviço transparente e reivindica seu lugar como prática estética e ética. Assim como *Antígona*, Policarpa, D. Andrea, Isabel, Magdalena, Mariana e Rosário desafiam a lei para enterrar seus mortos, a tradução desafia as fronteiras do permitido linguístico para restituir a palavra àquilo que foi silenciado. Traduzir, aqui, não foi construir uma ponte segura entre línguas, foi aceitar a travessia instável, sabendo que toda passagem deixa marcas.

A tradução, portanto, não é um espelho, mas um eco e cada eco traz consigo uma diferença.

PARTE II

A CABEÇA NA JAULA: A TRADUÇÃO**Personagens**

Dona Andrea

Policarpa

Isabel

Mariana

Magdalena

Rosário

Frei Lorenzo

Capitão Romero y Almeida

Tenente Morillo

General Morillo

Cabo Cruz

José Antônio Galán (citado)

Dom Joaquim Salavarieta (citado)

Dom Juan José Osorio y Medina (citado)

Dom Juan Aráoz (citado)

Tradução correspondente à página 27 do texto de partida.

A CABEÇA NA JAULA

Ato I

Estamos na vila de Guaduas (Colômbia), chamada assim pelos maciços de guaduas que crescem abundantemente em todo o território americano, correspondente do Equador à Colômbia. As guaduas são uma espécie de bambu, muito grosso e alto, usados em diversas atividades: cabanas, móveis, etc.

Estamos, portanto, na vila de Guaduas. Esta vila era, naqueles tempos, uma passagem obrigatória no caminho entre Santa Fé de Bogotá e Honda, situada próxima ao rio Magdalena. Pela vila de Guaduas transitavam obrigatoriamente os viajantes chegados da Espanha, os novos oficiais do exército, os estudantes que regressavam à sua pátria, os arcebispos, o clero em geral desta católica América e também os vice-reis com suas comitivas. Permaneciam no local para recuperar suas forças, em algumas ocasiões, ficavam até uma semana, logo retornavam ao caminho percorrido em viagens longas. As comitivas encarregadas de receber as novas autoridades vinham da capital e ali aguardavam os recém-chegados. Os viajantes preparavam os recém-chegados e os familiarizavam com todos os bafafás do momento. Abrem-se as cortinas sobre um decorado que representa

Tradução correspondente à página 28 do texto de partida.

uma sala claramente colonial na casa dos Galán, ao fundo, há um grande arco que, pelo lado esquerdo (do ponto de vista do espectador), dá para a rua; o lado direito conduz aos aposentos internos, possivelmente à cozinha e a outras dependências cotidianas. À esquerda, no primeiro plano, há uma grande janela ou varanda com grossas colunas. A varanda tem a forma de um ângulo reto ou de um semicírculo e é acessada por um pequeno lance de escadas. À direita, no primeiro plano, há uma porta que leva ao interior da casa. A mobília segue o estilo clássico da época: um sofá de madeira preta estofado com veludo vermelho, ladeado por poltronas do mesmo conjunto. Duas cadeiras combinando estão dispostas estrategicamente no cenário. Contra a parede, à direita, há um genuflexório embaixo de um

crucifixo clássico, com uma prateleira adornada com flores e grandes velas junto à imagem. Ao lado do sofá central, há uma pequena mesa com um jogo de xadrez e, no meio do cenário, diante das poltronas, há um grande braseiro de bronze polido. Antes da abertura da cortina, a sala está na penumbra, e ouvem-se vozes em oração. É a hora do rosário. A cortina se abre lentamente, revelando o cenário iluminado pela luz do entardecer; que entra pelo janelão, e pelas velas que iluminam o Cristo. No sofá central está sentada Dona Andrea Araújo⁵² de Galán, atual dona da casa, uma mulher imponente de cerca de cinquenta anos. Vestida completamente de preto, ela conduz a oração, deslizando entre os dedos as contas do rosário. Sentada na poltrona à esquerda está Isabel, uma jovem de vinte anos, cuja pele parece de marfim e se torna translúcida sob a penumbra do entardecer. Mais ao fundo, encostada no arco, de frente para o público, está Policarpa, com um olhar penetrante, como se enxergasse além das coisas. Junto à varanda, observando a rua, mas voltada para o público, encontra-se

Tradução correspondente à página 29 do texto de partida.

Mariana, cunhada de Dona Andrea, mãe de Policarpa e Isabel. Alta e magra, também vestida de preto e com sua frieza calculada. Teve dois filhos que, assim como seu marido, Dom Joaquín Salavarrieta, partiram para a luta, assim como o irmão dele, esposo de Dona Andrea. Os quatro homens morreram no campo de batalha. Ajoelhada no genuflexório, aos pés do Cristo, com a cabeça escondida entre as mãos, está Magdalena, esposa de José Antônio Galán, único filho de Dona Andrea.

D. ANDREA – Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo...

MULHERES (*Em coro.*) – Como era no princípio, agora e sempre, por todos os séculos dos séculos. Amém... (*Todas as mulheres fazem o sinal da cruz, dona Andrea o faz com a cruz do rosário. As mulheres ficam em silêncio e mantêm o olhar perdido. Sem dúvida, durante toda a oração, estavam pensando em outra coisa. Cada uma mantém seu lugar e sua postura, depois de uma pausa, Mariana fala.*)

⁵² Na presente tradução, optamos pela grafia Araújo, com acentuação conforme a norma ortográfica do português, a fim de promover uma aproximação gráfica.

MARIANA (*Da varanda.*) – A rua está deserta... Não tem uma viv'alma ...

ISABEL (*Levanta-se e vai até a varanda.*) – Sempre está deserta na hora do rosário... Ainda não devem ter terminado de rezar na igreja... (*Transição.*) – Deveríamos ter ido também...

D. ANDREA (*Do seu lugar, sem olhá-la.*) – Pra quê? ... Deus está em todos os lugares... (*Faz-se novo silêncio, agora são duas as que olham pela janela.*)

Tradução correspondente à página 30 do texto de partida.

ISABEL (*Distante.*) – Não sei... estou inquieta... me sinto angustiada...

MARIANA (*Após uma pausa.*) – A rua continua vazia...

ISABEL (*Com angústia semelhante.*) – ...Dá até para ouvir o silêncio... (*Pausa, depois de uma transição.*) – ...De onde viriam esses homens?

MARIANA (*Num suspiro.*) – Que comitiva estranha!

POLICARPA (*De seu lugar, em tom natural.*) – Nada estranho, é comum nestes tempos!... (*Transição.*) – Um Capitão e um Tenente realistas, escoltando uma caixa de madeira levada por uma mula.

ISABEL – Devem descer de Santa Fé para ir à Honda.

MARIANA – É o caminho obrigatório.

POLICARPA (*Cabisbaixa, contida, com certo ressentimento.*) – Guaduas!... Canto de pedra e ferro... lugar de descanso e de fofocas...

ISABEL – O que estariam trazendo naquela caixa?

MARIANA (*Com desprezo.*) – Dinheiro.

POLICARPA (*Com mais ressentimento contido.*) – Ouro arrancado de índio e de americano!... Roubo!

ISABEL (*Com medo distante.*) – A mula empacou aqui em frente, como se não quisesse continuar... estão tendo que açoita-la, está custando muito fazê-la retomar o passo...

POLICARPA (*Tom baixo, com certo orgulho.*) – Talvez o animal farejou que esta é a casa de José Antônio Galán...

MARIANA (*Como se continuasse a frase.*) – Talvez farejou que quatro dos homens desta casa caíram no meio de um campo, regando a terra com seu sangue...

Tradução correspondente à página 31 do texto de partida.

D. ANDREA (*Como às anteriores.*) – ...Talvez percebeu no ar que as mulheres desta casa estão entrelaçadas com esse sangue, com essa terra, com esse suor...

ISABEL (*Com dor.*) – Quando as ouço falar assim, sinto um medo inexplicável...

MARIANA (*Colocando a mão sobre o ombro de Isabel, fala com mistura de dor e orgulho.*) – ...As mulheres de hoje não devem ter medo... Já me viu estremecer quando seus irmãos e seu pai partiram para a luta?... (*Transição, com mais orgulho.*) – Não, não estremeci! (*Apontando para D. Andrea.*) – Andrea estremeceu, por acaso, quando seu marido morreu?

ISABEL (*Distante.*) – Não... não estremeceu...

MARIANA – Eu estremeci quando soube dos meus homens enterrados vivos até o pescoço no meio dos pedregulhos... enquanto as tropas realistas pisoteavam suas cabeças como se fossem pedras do caminho?...

ISABEL (*Igual.*) – Não, não estremeceu...

MARIANA – Tampouco estremeçam os índios desta terra quando suas aldeias são arrasadas, suas cabanas incendiadas e suas mulheres violadas...

ISABEL (*Igual.*) – Tampouco estremeçam eles...

MARIANA – Não... não estremeçam. (*Pausa, transição.*) – Estamos escrevendo nossa história com sangue... com ferro... com desespero...

ISABEL – Há coisas tão grandes que eu não consigo compreender.

POLICARPA – Coisas que devemos amar sem compreendê-las... como se ama a Deus...

ISABEL (*Distante.*) – ...Sim... mas essa mula... e esses

Tradução correspondente à página 32 do texto de partida.

homens que passaram aqui em frente... Não posso deixar de pensar neles... Durante toda a reza, pensei nisso...

Há uma pausa total, as mulheres seguem em seus pensamentos.

MARIANA (*Rompe a pausa e fala como se o peso fosse seu.*) – Como a Rosário demora!

POLICARPA (*Para si mesma.*) – Demais...

ISABEL – E o mercado é perto...

Nova pausa, novo silêncio. Magdalena se recupera, lentamente se levanta, vai até a janela e depois começa a andar nervosamente pela sala. Seus passos soam monótonos e dolorosos entre as mulheres silenciosas.

D. ANDREA (*Sem olhá-la, mas com tom imperativo.*) – Magdalena... chega!

MAGDALENA – Não consigo ficar quieta.

D. ANDREA (*Igual.*) – Não adianta nada andar pra lá e pra cá.

MAGDALENA (*Tentando se conter.*) – Eu ganho o quê ficando parada?... (*Senta-se em uma cadeira.*) – Quietas!... Caladas!... Insensíveis!... E, no entanto, todas estamos pensando na mesma coisa.

D. ANDREA (*Segura e firme.*) – Eu, mais do que todas.

MAGDALENA – Já faz mais de uma hora que a Rosário saiu para trazer notícias e nada.

ISABEL (*Da varanda.*) – A rua continua deserta... parece que as pessoas morreram...

D. ANDREA (*Faz um gesto com a mão, como para afastar uma visão desagradável de seus olhos.*) – Não fale o nome da morte... (*Há outra pausa, ouve-se um sino distante.*)

MAGDALENA (*Sem conseguir se controlar mais, explode, se levanta e se prepara para sair.*) – Não posso

Tradução correspondente à página 33 do texto de partida.

ficar aqui... não posso... Sinto como se a casa fosse desabar em cima de mim...

D. ANDREA (*Detendo-a.*) – Você consegue, como todas nós.

MAGDALENA (*Grita para as outras mulheres.*) – Mas vocês não têm sangue nas veias?

D. ANDREA – Temos.

MARIANA (*Igual, firme.*) – Esta não é uma casa de mulheres covardes. Se fosse preciso, eu mesma iria para a rua e para os campos, para defender a pátria.

MAGDALENA (*Ferida.*) – Pátria?... Pátria! Em nome dessa palavra, se cometem os maiores crimes... Patriotas e realistas, todos iguais, não há sangue que acabe com a sede de uns e de outros...

POLICARPA (*Contendo-se, aproxima-se de Magdalena.*) – A mulher de José Antônio Galán deve ser valente, como somos todas nós que carregamos seu sangue.

MAGDALENA – Sou um ser humano que implora por um pouco de paz.

D. ANDREA – Não haverá paz enquanto existir um único realista sobre nossa terra, a América.

MAGDALENA (*Amarga.*) – E nós aqui, esperando que as notícias cheguem... sem ir atrás delas... esperando que as coisas aconteçam de forma inevitável... Não, não estou morta... preciso saber, preciso correr... gritar, se for necessário...

MARIANA (*Do seu lugar.*) – Antes de você, já sofremos isso... Agora é a sua vez.

D. ANDREA (*Distante e amarga.*) – Sim, essa mesma desesperança, amarga e cruel, a incerteza, a vontade de correr... e gritar, morder os lábios e cravar as unhas nas mãos para que as

Tradução correspondente à página 34 do texto de partida.

lágrimas e as palavras não saiam da nossa boca... (*Se vira para Magdalena com um toque de ternura.*) – Minha filha, eu te entendo... Mariana também te entende... Quando se deixa partir um homem com um fuzil nas mãos, o risco é muito grande...

MARIANA – Mas não é momento pra sensibilidades... se sofre e se cala... e reza... sim, a oração... pra acalmar todos esses desacertos, essas ansiedades e covardias.

MAGDALENA (*Histérica.*) – Não entendem? ...Quem está em perigo é José Antônio... Não pensam no que pode ter acontecido com ele? Eu sim, e tenho medo... e estou exausta... exausta... e não aguento mais... não aguento mais... não aguento mais... (*As últimas palavras são aos gritos, desesperadas e doloridas.*)

D. ANDREA (*Esbofeteando com força Magdalena para acalmar seus gritos.*) – Tem que poder. Tem que poder, estou mandando... Se você teme pelo seu homem, eu temo pelo meu filho... e, no entanto, fico quieta... (*Magdalena cai em um dos sofás, submersa em lágrimas, Isabel se aproxima dela.*)

ISABEL (*Doce.*) – Vamos, Magdalena... Você precisa entender...

MAGDALENA (*Entre lágrimas.*) – O quê?

POLICARPA (*Humanamente.*) – O que todas entendemos... que é preciso suportar e esperar...

D. ANDREA (*Sem olhar para ela, tentando não amolecer demais.*) – Não pense que sou insensível... é meu dever ser dura... Não tem mais homem nessa casa... cabe a mim.

Tradução correspondente à página 35 do texto de partida.

ISABEL – O que acontece é que estamos todas impressionadas... (*Tenta rir para quebrar a tensão da situação.*) – ...Impressionadas por algo tão comum... Cheias de medo... por uma caixa de madeira e uma mula caprichosa que empacou aqui em frente, uma mula caprichosa! (*Ri.*) – ...É isso... pronto, você vai ver quando Rosário voltar... ela vai nos dizer... que... a caixa caiu na frente... da Câmara... e que as moedas de ouro... rolaram pelo chão, e que todos os que passavam se atiraram para pegá-las... você vai ver, tudo será uma história engraçada que Rosário vai contar... Tudo será uma história. (*Não se aguentando mais, seu riso se*

transforma em pranto, e ela abraça Magdalena, que acaricia sua cabeça.)

MAGDALENA – Pequena Isabel... *(Agora ela tenta sorrir em meio às suas lágrimas.)* – ...já é uma mulher e ainda assim continuo te chamando de pequena...

ISABEL – Eu gosto que me chame assim... José Antônio também chamava...

MAGDALENA *(Em um suspiro, com a voz velada.)* – José Antônio!...

ISABEL *(Com o mesmo tom de Magdalena.)* – José Antônio!... *(Se recupera e ganha novo ânimo.)* – ...Você verá que meu primo vai voltar... vai entrar novamente por essa porta com o maior sorriso, vai te pegar nos braços e te fazer girar, girar... como antes.

POLICARPA *(Triste, aproximando-se do crucifixo.)* – Eram outros tempos...

ISABEL *(Sempre para Magdalena.)* – ...Lembra?... *(Evoca a cena.)* – Quando a tarde caía, ele voltava do campo com uma vara de bambu nas mãos,

Tradução correspondente à página 36 do texto de partida.

te chamando de longe. Dava pra ouvir sua voz no meio da tarde, como canto de passarinho... *(Seduzida.)* – ...Ela se tornava cada vez mais próxima, com o seu nome... *(Um pouco amarga, mas não claramente.)* – ...Sempre com o seu nome, que ele cantava em todos os tons, com todas as notas. E o seu nome preenchia o ar. Ele entrava em casa e sua voz de homem preenchia tudo... como se um rio entrasse com ele...

MAGDALENA *(Como para si.)* – Sim, é como um rio... forte...

D. ANDREA – Era meu filho! O único! O último dos Galán!

MARIANA *(Lenta, em seu lugar.)* – Por que você diz que era?

Dona Andrea fica em silêncio, todas as mulheres erguem a cabeça, como se sentissem um presságio estranho.

ISABEL (*Após uma breve pausa, diz angustiada.*) – Tenho medo...

POLICARPA (*Decidida a cortar a tensão.*) – ...Tem nada disso... Escutem bem, todas... José Antônio saiu por aquela porta numa madrugada... saiu, sim, como o próprio rio Magdalena, que acaricia nossas terras e tem seu nome. (*Diz isso a Magdalena.*) – Talvez ele tenha até te amado mais porque tem o nome desse rio... Magdalena! (*Fica um momento pensando sobre o que acabou de dizer, e depois continua.*) – Ele saiu para defender os direitos do povo...

MARIANA (*Continuando a frase.*) – ...Os nossos... e dos filhos do amanhã.

D. ANDREA (*Distante.*) – Meu filho!...

POLICARPA – Era o filho de todas as mães.⁵³

Tradução correspondente à página 37 do texto de partida.

ISABEL (*Melancólica.*) – Alegre!

POLICARPA (*A Isabel.*) – Um homem íntegro.

MARIANA (*Com orgulho.*) – Como meu irmão, seu pai.

POLICARPA (*A Mariana.*) – ...Como todos os nossos homens... (*Transição.*) – Ninguém pode detê-lo.

⁵³ Aclaramos que, embora *La Cabeza en la Jaula* tenha sido escrita originalmente em 1963, a edição com a qual trabalhamos é a de 1987. Nesse contexto, destacamos que, no capítulo anterior, nossa tradução estabelece diálogos com referências às Madres de Plaza de Mayo, ainda que o texto de David Cureses seja anterior ao surgimento do movimento. A recepção posterior da peça, contudo, permite ler aproximações com a luta das Madres, sobretudo na reivindicação da memória e da justiça frente à violência de Estado.

MARIANA (*Com certa ironia. Triunfante.*) – Dá muito trabalho para os espanhóis com seu punhado de homens!

MAGDALENA (*Triste.*) – Que venha a morte com a morte.

D. ANDREA – Não há outra maneira de lutar.

MAGDALENA – Uma maneira dolorosa!

ISABEL (*A Magdalena, tentando fazê-la entender.*) – É a única que temos... ela vai nos salvar algum dia da submissão.

MARIANA (*Profunda, a Magdalena.*) – ...Você está cega, minha filha, porque ama um homem em vez de amar todo um povo.

POLICARPA – Não dá pra ser indiferente.

MAGDALENA (*Como em pensamento.*) – José Antônio...

ISABEL – O povo o segue porque o ama.

MAGDALENA (*Amarga.*) – O povo o segue porque precisa dele!

MARIANA – Todos precisamos uns dos outros nestes momentos.

POLICARPA (*Aproxima-se de Magdalena e diz lentamente, pausada, mas concentrada e decidida.*) – Sim, tem razão, não tem sangue suficiente... O sangue deles pelo nosso... suas vidas pelas nossas.

D. ANDREA – Não tem outra alternativa!

MARIANA (*Enfática.*) – A razão está do nosso lado...

Tradução correspondente à página 38 do texto de partida.

ISABEL (*A Magdalena.*) – Como pensar que a verdade e a razão não possam triunfar!

POLICARPA (*Transportada.*) – Ah! Às vezes eu gostaria de ser homem também, sair por aí, armada com o que fosse... para lutar como só os valentes sabem lutar... Ah, Senhor! ...Por que me deste essa quietude de mulher?

MAGDALENA – Estamos sozinhas...

POLICARPA – Não!... Não estamos!

MARIANA – Temos um lugar dentro desta força que arrasta tudo. A mesma força que arrasou meu irmão... e meus filhos e meu homem... (*Transição.*) – ...Eles estão estendidos sob um manto de terra... Porque são machos...

POLICARPA – Por serem valentes!... É um orgulho!...

D. ANDREA – Se o nosso lugar for apenas um canto do sofrimento... devemos aceitá-lo... somos mulheres e sabemos sofrer... Mas sofrer sem medos, com a cabeça erguida... (*Aponta para Mariana.*) – ...Como ela sofre... como eu sofro... E tantas mulheres desta América selvagem.

MAGDALENA – Mas eu não quero que José Antônio fique estendido no meio de um caminho... para que os abutres lhe arranquem os olhos e devorem sua carne... seus olhos devem olhar para mim...

POLICARPA – José Antônio é de todos.

MAGDALENA (*Continua obstinada.*) – Mas eu não quero que seu corpo apodreça nas grades de uma prisão...

D. ANDREA – Eu lhe dei esse corpo e não grito como você.

MAGDALENA – Vocês falam, falam, mas sinto que são mais covardes do que eu...

Tradução correspondente à página 39 do texto de partida.

(Todas a olham, ela continua desafiadora.) – Sim, mais covardes, não querem encarar a verdade e se embriagam com palavras cheias de grandeza, palavras importantes... Eu grito meu sofrimento. Sou uma mulher, uma pobre mulher!

MARIANA *(Entre dentes.)* – Mulher covarde. Olhe pra nossa força. *(Aponta para as outras mulheres.)* – Nós quatro somos uma só ideia, uma só vontade.

MAGDALENA *(Segura e desafiadora.)* – E um mesmo medo. *(Todas a olham, ela continua sem controle.)* – Porque temos medo, vocês e eu...

ISABEL *(Baixando a cabeça.)* – Sim... eu tenho medo.

MAGDALENA *(Continua.)* – Sabemos que José Antônio foi preso... Sabemos disso... essa notícia correu por todos os caminhos desta terra. Sabemos que ele será julgado, sabemos que os realistas são implacáveis ao aplicar suas leis em quem defende os direitos do povo. Vimos passar uma estranha encomenda e estamos tremendo, não sabemos o porquê, mas trememos... Vocês estão caladas, mas tremem... E eu com toda minha voz, tremo...

D. ANDREA *(Cortando.)* – Não é uma mulher só que deve falar e que conta agora... é o povo todo.

MAGDALENA *(Fora de si.)* – E o que que vai ser dele? O que vai ser desse povo todo sem ele?... Que que esse povo agora faz por ele? Um bando aplaudiu sua ousadia, sua coragem e sua macheza... e agora?... Agora que ele precisa deles, quem chega perto da prisão para arrebentar, se for preciso, com os dentes, as grades da cela e lhe dar

Tradução correspondente à página 40 do texto de partida.

liberdade?... A liberdade!... Essa liberdade pela qual tanto se luta!

ISABEL (*Súbita, aproximando-se de Magdalena.*) – Tem razão, Magdalena... Esquecemos que em Santa Fé de Bogotá está José Antônio... que os realistas o prenderam.

MAGDALENA (*Segura.*) – Eu preciso saber que nada vai acontecer com ele...

D. ANDREA (*Renascendo em sua bravura.*) – E se acontecer?... Nenhuma de nós vai chorar menos que você...

MAGDALENA (*Desprezando e distante.*) – Sofrer e matar!

MARIANA (*Do seu lugar.*) – É nosso tempo!

D. ANDREA – É melhor pararmos com esse palavrório e rezar outro rosário...

MAGDALENA (*Rebelando-se.*) – Não posso... não posso ficar dizendo palavras, palavras que não sinto, tenho a sensação de estar falando para o nada...

D. ANDREA (*Imperativa.*) – Rezaremos outro rosário... (*Com um olhar, obriga Magdalena a se ajoelhar ao lado do sofá. As outras retomam seus antigos lugares, as mulheres fazem o sinal da cruz e Dona Andrea começa a oração.*) – No primeiro mistério doloroso, contempla-se a oração de Jesus no Jardim das Oliveiras... (*Vai continuar, mas Mariana interrompe do seu lugar próximo à janela.*)

MARIANA – Rosário... Rosário vem correndo pela rua principal...

Isabel e Policarpa se aproximam da janela, Dona Andrea permanece em seu lugar com o olhar perdido na distância. Magdalena, ajoelhada ao seu lado, expressa

Tradução correspondente à página 41 do texto de partida.

todo o terror e angústia do mundo em seu rosto.

POLICARPA – Sim, é ela...

ISABEL – Vem como um sopro...

MARIANA – Pressinto que nada de bom virá...

D. ANDREA *(Sempre igual, sem olhar para Mariana.)* – Cala a boca! Para de agourar... *(Ouvem-se os passos apressados de Rosário, que irrompe na cena. É uma indígena⁵⁴ jovem, atraente, com certa sensualidade e mistério em toda sua pessoa. Mariana, Policarpa e Isabel a rodeiam. Dona Andrea e Magdalena permanecem em seus lugares. Rosário entra arfando, tomada, tremendo, e para junto da entrada com um espanto visível. É como se estivesse sem palavras diante de um fato insólito e tremendo. Há uma pausa de expectativa. Dona Andrea finalmente a instiga.)* – Fala!

ROSÁRIO *(Com dificuldade.)* – Estou sem fôlego! Fiquei com medo de chegar...

D. ANDREA *(Ácida.)* – E veio dizer só isso? Não tem nada em Guaduas para contar?

ROSÁRIO *(Exausta, trágica.)* – Antes não tivesse! *(Uma nova pausa, como se empurrada por uma força maior, Rosário desaba em lágrimas e cai de joelhos aos pés de Dona Andrea. Ela permanece de pé, patética, de frente ao público. Magdalena também fica de joelhos, com um imenso terror nos olhos, desmesuradamente abertos. As outras mulheres começam a se aproximar do grupo. Há uma pausa cheia de expectativa.)*

⁵⁴ Optamos por substituir o termo “índio” por “indígena” dentro da rubrica, já que “índio” é um termo vazio e impessoal – fruto da época colonial – enquanto “indígena” valoriza a origem, afirma a identidade e respeita a ancestralidade desses povos. É uma mudança simbólica, mas profundamente significativa, que promove um diálogo mais justo e acolhedor, como destaca o escritor e ativista Daniel Munduruku em entrevista ao site UOL. Nas falas das personagens manteremos o termo “índia” para se aproximar da oralidade e do contexto histórico em que se passa a peça.

D. ANDREA (*A Rosário.*) – Fala!

Tradução correspondente à página 42 do texto de partida.

ROSÁRIO (*Do chão.*) – Que dor!... Que dor!

D. ANDREA (*Definitiva.*) – Fala de uma vez!... (*Todas as mulheres compõem um quadro de tragédia.*)

ROSÁRIO (*Com a voz cortada pelo pranto.*) – Esconjuro! Esconjuro!...

D. ANDREA – Eu disse para falar...

ROSÁRIO (*Recuperando o fôlego.*) – Os... os dois homens... os dois militares realistas... chegaram com a mula e... a caixa... de madeira... vinham de... de Santa Fé... (*Ela se detém.*)

D. ANDREA – E?

ROSÁRIO – Traziam... traziam um comunicado que... (*Novamente hesita.*)

D. ANDREA (*Igual.*) – Que mais?

ROSÁRIO – Que deveria ser lido para o povo de Guaduas.

D. ANDREA (*Tomada por um sombrio e súbito pressentimento.*) – E a caixa? A caixa?

ROSÁRIO (*Em pranto amargo.*) – Não consigo... não dá...

D. ANDREA (*A segura pelos ombros, sacudindo-a.*) – Fala logo!... O que tinha na caixa?

ROSÁRIO (*Ofegante.*) – Abriram na frente da Câmara... foi o próprio Dom Juan José Osorio

y Medina que abriu... (*Volta a se desfazer em lágrimas.*)

D. ANDREA (*No auge da impaciência.*) – Não tem mulher em Nova Granada que saiba engolir o choro?

ROSÁRIO – Nova Granada toda vai tremer... e vai chorar...

MAGDALENA (*Baixa, hesitante, como num suspiro, temendo a resposta.*) – Fala, Rosário... fala... por caridade...

Tradução correspondente à página 43 do texto de partida.

ROSÁRIO (*Amarga e chorosa.*) – Eu... eu mesma vi... eu mesma vi...

D. ANDREA (*Lenta, trágica.*) – O que que você viu?

ROSÁRIO (*No mesmo tom solene de Dona Andrea.*) – A cabeça... na caixa de madeira... estava a cabeça de José Antônio...

Um grito dilacerante escapa da garganta de Magdalena. Isabel, Policarpa e Mariana cobrem o rosto com as mãos. Rosário desfalece em prantos aos pés de Dona Andrea, que permanece de pé, imponente, trágica e, ao mesmo tempo, sinistra.

D. ANDREA (*Após uma pausa, em tom fraco.*) – E depois...?

ROSÁRIO (*Com dificuldade.*) – Como dizer?... Como dizer?...

D. ANDREA (*Firme.*) – Ainda tem mais para dizer?

ROSÁRIO – Sim, minha senhora, sim... (*Todas as mulheres a olham, sem compreender.*) – Dom Juan José Osorio y Medina ordenou que... que a cabeça de meu senhor fosse... colocada em uma jaula de madeira... pendurada numa estaca... na entrada da vila de Guaduas... voltada

para Charalá, onde nasceu meu senhor... Depois...

D. ANDREA (*Num sussurro.*) – E tem mais...?

ROSÁRIO (*Continuando.*) – Depois leram... o comunicado... leram na praça... e no átrio da igreja... na saída do Rosário.

D. ANDREA – E esse comunicado dizia o quê...?

ROSÁRIO – Não sei... não sei... Não pude ouvir... não

Tradução correspondente à página 44 do texto de partida.

pude... só pude ver por toda parte a cabeça de meu senhor, Dom José Antônio... A cabeça roxa... com os olhos arregalados, abertos... metida na jaula de madeira... O povo está em silêncio... Ninguém fala, ninguém chega perto do lugar... ninguém... As portas das casas dos crioulos e dos índios estão fechadas, como se nunca mais fossem abrir. As ruas estão desertas... dá medo de andar por elas... Por todo lado, se vê a cabeça na jaula...

Instala-se um silêncio denso, pesado. Ouvem-se os sinos dobrando em luto, seus sons arrastados parecem pesar sobre a sala como um véu fúnebre. As sombras do crepúsculo vão pesando na sala. Isabel está caída nos braços de Policarpa e Mariana permanece diante da cruz, com os olhos cravados na imagem. Magdalena está como uma ferida de morte, e de sua garganta escapa um choro rouco, mais para um gemido. Após uma pausa, Dona Andrea parece sair de um pesadelo e fala como se viesse de um outro mundo.

D. ANDREA – Basta de lágrimas! Não quero choradeira! As lágrimas matam de verdade os mortos!... Tem que ter força de furacão para acabar com tudo! De pedra, se preciso!... Ferro e pedra por fora... e a mão pronta para vingar! Por dentro, sim... um mar de lágrimas!... Não é meu filho que caiu! É um homem... como todos!... (*Os soluços continuam. Ela prossegue, frenética.*) – Eu estou ferida e não choro. Por que os outros vão chorar? Estou aqui e não hesito... Por que os outros hesitariam?... (*Num berro.*) – ...Ah, Villa de Guaduas!... Ah,

senhores realistas!... Ah, vontade do rei acima da vontade de Deus!...

Tradução correspondente à página 45 do texto de partida.

Uma sede imensa me invade... sede de arrebentar todos os corações!

MARIANA (*Diante do crucifixo, cai de joelhos.*) – Senhor, tende piedade de sua alma!

D. ANDREA (*Caminha frenética de um lado a outro.*) – Tampouco quero preces! Prece era antes... Meu filho agora é um mártir. Não precisa de oração! A pátria é seu Deus!... (*Os prantos persistem. Ela continua, como uma leoa.*) – Basta! Uma montanha desabou!... Uma montanha! E quando uma montanha cai, até a terra estremece!

ISABEL (*Cai também de joelhos, em oração.*) – Bendito seja José Antônio Galán...

MARIANA (*De seu lugar, aos pés do crucifixo, também em oração.*) – Bendito seja o amor que te concebeu...

POLICARPA (*Ajoelha-se junto a Isabel.*) – Bendita seja a carne que foi teu berço...

ROSÁRIO (*Igual.*) – Bendita seja sua mão de salvador...

MAGDALENA (*Igual.*) – Bendito seja o teu corpo que me deu calor...

Todas as mulheres estão de joelhos. Apenas Dona Andrea permanece de pé no centro da cena, Magdalena mantém os olhos imensamente abertos.

D. ANDREA – Bendito seja o homem que te gerou... (*Nesse instante, batem na porta. Um segundo de expectativa. As mulheres permanecem paralisadas. Os golpes se repetem.*)

D. ANDREA (*À Rosário.*) – Abre.

MARIANA (*À Rosário*) – Pergunte antes quem é... (*As mulheres se levantam lentamente, exceto Magdalena, que segue imóvel, petrificada. Rosário sai.*)

Tradução correspondente à página 46 do texto de partida.

D. ANDREA (*Dirigindo-se à Magdalena.*) – Você... vai para o teu quarto. Chora lá, se quiser. Grita, se preciso... mas longe. Onde eu não possa ouvir suas lamúrias... Quem ficar comigo, que sofra em silêncio... (*Isabel se aproxima de Magdalena e, com ternura, a ajuda a levantar-se. Ambas estão prestes a sair pela primeira porta à direita quando Rosário retorna, apressada.*)

ROSÁRIO – É Frei Lorenzo!

MARIANA (*Rápida*) – Deixe-o entrar...(*Rosário sai apressada.*) – Ele nos dirá mais... (*Magdalena e Isabel hesitam junto à porta. Dona Andrea as observa.*)

D. ANDREA (*Áspera*) – Sai... (*Ambas as mulheres, como se fossem uma só na dor e no desespero, saem juntas. Rosário se posiciona ao lado da porta e o religioso entra. É um jovem franciscano. Rosário permanece de pé, ao fundo do cenário.*)

F. LORENZO – Ave Maria Santíssima...

TODAS – ...Sem pecado concebida.

F. LORENZO (*Olha ao redor e logo compreende que já se sabe de tudo.*) – Que Deus tenha piedade de nós!

D. ANDREA (*Segura e amarga.*) – Deus nos abandonou... (*Pausa. Frei Lorenzo a observa com tristeza e, com voz conciliadora fala.*)

F. LORENZO – As provações de Deus são infinitas... é preciso aceitá-las. Assim como infinita é a Sua bondade...

D. ANDREA (*Igual.*) – Começo a duvidar dessa bondade.

F. LORENZO – Devemos aceitar o que Deus nos impõe. As portas do céu só se abrem às custas do sofrimento...

D. ANDREA (*O interrompe, tentando se controlar em um*

Tradução correspondente à página 47 do texto de partida.

esforço desesperado.) – Quero acreditar nisso... Preciso... Mas me sinto vazia.

F. LORENZO – José Antônio já tem a riqueza suprema de estar diante de Deus.

D. ANDREA – Não chorei por meu esposo, que foi seu pai... e nem chorarei agora por meu filho... Chegará o dia em que estarei diante de Deus. E então perguntarei: “Se amas tanto vossos filhos... por que os castiga?”

F. LORENZO – Se chegar à Sua presença, não precisará perguntar... Nós, criaturas limitadas, não somos capazes de compreender seus desígnios... apenas aceitá-los.

D. ANDREA (*Baixando a cabeça, submissa.*) – Faça em mim a sua vontade. (*Pausa. Então se dirige a Rosário.*) – Traga mais luzes. (*Rosário sai. Frei Lorenzo caminha até a janela, contemplando a rua, fala.*)

F. LORENZO – O povo todo de Guaduas está consternado... Como está todo o país... Mas as decisões e a vingança dos juízes se voltam contra esta vila... (*Transição.*) – Foi aqui que José Antônio realizou suas maiores proezas, onde deu início a sua revolução. Por isso, é aqui que mais se concentra a ira dos espanhóis. (*Pausa. Com mais força.*) – Estão preparando um espetáculo macabro... Clamemos a Deus que esse rancor não traga maiores consequências.

MARIANA (*Dolorosa.*) – Povo de Guaduas... Povos da América... Quanto sofrimento!

F. LORENZO – Todo esse povo pressentia o desfecho dessa situação desde que José Antônio foi

Tradução correspondente à página 48 do texto de partida.

pego para ser vendido, como um novo Cristo, por uma boca traidora...

MARIANA (*Baixa, rouca, contida.*) – Boca maldita...

F. LORENZO – Não foi para discutir isso que vim... Não trago rumores, nem é momento para falatório. Quis antecipar as consequências do que mal se começa a sentir... (*As mulheres prestam mais atenção.*) – ...Os emissários do terrível presente destinado à nossa vila: o Capitão Juan José Romero y Almeida e o Tenente Morillo.

POLICARPA – Morillo?

F. LORENZO – Sim.

D. ANDREA – Filho do General Morillo?

POLICARPA – Americano... (*Com desprezo.*) – Um americano vigiando os restos de outro americano... assassinado...

MARIANA – O Tenente Morillo nasceu aqui, nesta cidade... Viveu aqui até sua adolescência, quando foi enviado à Espanha para seguir carreira militar...

D. ANDREA (*Amarga e irônica.*) – Para aprender a matar seus irmãos...

F. LORENZO – Nem todos são capazes de compreender o que nos move, o que nos leva a enfrentar todos os riscos... O Tenente Pablo Morillo...

POLICARPA (*Cortando, firme, sem admitir réplica.*) – Um americano vendido.

F. LORENZO (*Tentando desviar o rumo da conversa.*) – Por favor, não percam tempo com juízos ou suposições... É necessário que saibam já que esses emissários reais virão até aqui... para esta casa... (*As mulheres o olham,*

Tradução correspondente à página 49 do texto de partida.

sem entender.) – Escute-me, Dona Andrea... O Capitão Juan José Romero y Almeida e o Tenente Pablo Morillo... virão para cá, têm ordens expressas do próprio General Morillo... para pernoitar nesta casa.

MARIANA (*Indignada.*) – Esta é a casa de José Antônio Galán! E não abrirá suas portas para um realista!

POLICARPA (*Pronta.*) – Para os assassinos de...

D. ANDREA (*Cortando, indignada.*) – Mas o que pretendem?... Trazem as mãos ainda sujas com o sangue quente de meu filho e eu... devo dar guarita para eles? A casa da vítima deve se abrir para os algozes? O que querem esses senhores realistas? Deleitar-se com a nossa dor? Rir das nossas lágrimas?

F. LORENZO – Pensam, o temor os faz pensar assim, e com certa razão, pois é muito provável que o povo queira se vingar. José Antônio era um ídolo, quase um deus para esta gente. Tudo isso tem um duplo propósito... Acreditam que esse espetáculo horrendo será como um chicote impelindo o povo a seguir... daí agirão sem piedade contra a vila... Além disso, crêem que a cabeça de um herói, posta numa jaula de madeira, seja uma lição que afugenta e aplaque a arrogância do povo.

POLICARPA – Só sabem impor a força.

MARIANA – A força das bestas.

F. LORENZO (*Pressionando.*) – Pelo amor de Deus, escutem-me!... Não há tempo a perder... Há outras razões para essa permanência de uma noite entre essas paredes... eles

Tradução correspondente à página 50 do texto de partida.

têm certeza de que esta casa, além de ser a casa de José Antônio Galán, é um local de abrigo, um esconderijo para reacionários, que esta casa é reduto de espiões e mensageiros, que daqui saem informações sobre os movimentos das tropas realistas em toda a região, para os chefes rebeldes, até mesmo para Simón Bolívar...

D. ANDREA – E como sabem de tudo isso?

F. LORENZO – Como sempre se sabe dessas coisas... por espiões, por traições e delações...

MARIANA (*Com raiva contida.*) – Não são nossos... Os crioulos não são traidores, nem vendidos.

Nesse momento, entra Rosário com as luzes. Todos continuam a conversa sem se importar com a presença da indígena.

F. LORENZO – Escutem bem... eles, o Capitão Almeida e o Tenente Morillo, têm ordens de vasculhar com seus homens até o último móvel, até o canto mais escondido, para encontrar o que desejam ou o que suspeitam que esteja escondido nesta casa... Depois virão as consequências. Os realistas não ignoram que Simón Bolívar confia nas rebeliões em cada povoado, e nesta mesma vila... Esse será o apoio com o qual ele contará para dar o golpe final em sua ação... Se não houvesse esses pontos de contato com o povo, a missão de Bolívar fracassaria. Somos nós que devemos estar alertas para agir quando chegar o momento... Bem... (*Toma ar.*) – Eles sabem de tudo isso e tentam cortar todo apoio e reprimir, de qualquer maneira, os focos de rebeldia, por isso a morte terrível de José Antônio. Por isso o castigo sangrento que se pretende impor ao povo,

Tradução correspondente à página 51 do texto de partida.

com o espetáculo da cabeça na jaula ou a repressão a sangue e fogo, caso a revolta se torne real diante daquela jaula...

POLICARPA – Até que as ordens não cheguem bem claras, nada devemos fazer, por mais espetáculos sangrentos e macabros que nos apresentem.

MARIANA – Todos devemos seguir calados e esperando... Todos, nós e o povo... Mesmo que nos sintamos vazias e mortas por dentro, mesmo que nos humilhem e nos destrocem... Chegará o momento da revanche.

F. LORENZO – O General Morillo chegará amanhã de madrugada e assumirá o comando desta praça, isso nos diz até que ponto temem as reações desses lugares. Ninguém ignora o que o General Morillo representa em termos de poder e maldade, e o que é pior: o que ele é capaz de fazer para conseguir o que deseja, homem sem escrúpulos, ruim, desumano, não poupará meios para alcançar seus objetivos. No fundo, eles não precisam mais do que um pretexto para que o povo se levante, e com isso esmagá-lo. Agora, é a cabeça de José Antônio, mas poderia ser qualquer outra coisa...

D. ANDREA (*Ressentida.*) – General Morillo!

F. LORENZO – São muitas as coisas que marcam com sangue a sua carreira. Coisas das quais ele se orgulha. Pois bem, esse monstro, esse gênio da maldade, é quem mais desconfia desta casa, de vocês...

MARIANA – Malditos... malditos...

F. LORENZO – Vocês estão em perigo...

POLICARPA (*Segura e com orgulho.*) – Que nos enfrentem então,

Tradução correspondente à página 52 do texto de partida.

e saberão o verdadeiro valor de uma crioula.

F. LORENZO – É preciso desaparecer com tudo que seja comprometedor nesta casa, o quanto antes, botar fogo em todos os documentos que possam levá-los a nossa gente...

D. ANDREA – Tem as cartas para Bolívar...

F. LORENZO (*Cortando, rápido.*) –Eu mesmo levo, vou escondê-las no Sacrário. Eles não devem encontrar nada aqui.

POLICARPA – O que encontrarão será nossa coragem! E, se necessário, nós os ensinaremos a serem homens... (*Transição, com profundo desprezo.*) –...E esse Tenente, um americano vendido...

F. LORENZO – Não o culpe, minha filha, ele ainda não sabe que esta é sua verdadeira terra... mas vai saber. Basta de palavras! Preciso partir antes que eles cheguem, não acho que demorarão muito na Câmara... Onde estão os documentos e as cartas?

Há um movimento geral. Policarpa e as demais mulheres se preparam para agir.

POLICARPA – No meu quarto, embaixo do colchão da minha cama... Venha, Frei Lorenzo... (*Nesse instante, ouvem-se batidas fortes à porta da rua. Todos param, paralisados. Há um silêncio, as batidas se repetem, mais intensas.*)

F. LORENZO – Tarde demais!... (*As batidas ressoam novamente.*)

ISABEL (*Entrando apressada.*) – Tem um monte de militares na porta! Estão com uma guarda armada... Meu Deus, o que será de nós?!

MARIANA (*Enérgica.*) – Silêncio!... (*Ela mesma vai*

Tradução correspondente à página 53 do texto de partida.

abrir a porta, nesse momento, Rosário sai rapidamente de um dos cômodos. Há um segundo de expectativa. Mariana retorna na frente de dois militares: o Capitão Juan José Romero y Almeida (um homem imponente, seguro, enérgico e um pouco sádico em todo o seu proceder, sem se desprender do que lhe resta de sua antiga nobreza espanhola. A campanha nesta terra o tornou mais duro e tirânico, sabe que pode exigir, mas, no fundo, é um poeta) e o Tenente Pablo Morillo, muito jovem e inexperiente nas artes militares, sobretudo nesta luta feroz entre realistas e americanos. Seus olhos começam a perceber os horrores da guerra, e uma inquietação silenciosa pesa sobre sua alma. Contudo, prossegue mesmo apesar disso.)

CAPITÃO (*Parando à entrada.*) – Esta é a casa de José Antônio Galán?

D. ANDREA (*Determinada, sem olhá-lo.*) – Esta mesma.

CAPITÃO (*Olha ao seu redor, descobre Frei Lorenzo.*) – Ah, reverendo... Eu o imaginava em sua igreja, inclinado diante dos santos. Não me parece que este seja o seu lugar.

F. LORENZO – Meu lugar é ao lado de todos que sofrem.

CAPITÃO – Devo concluir que já antecipou às senhoras as notícias que deveriam ouvir de nossa boca?

D. ANDREA (*Rápida.*) – Não antecipou nada... já sabíamos de tudo.

CAPITÃO – As notícias correm depressa nesta terra da América...

POLICARPA (*Altiva.*) – Não tão depressa quanto a injustiça

Tradução correspondente à página 54 do texto de partida.

e o despotismo... (*O Capitão enfrenta Policarpa.*)

CAPITÃO – Os que violam os direitos do rei devem ser castigados...

MARIANA – E como devem ser castigados os que violam os direitos dos americanos?

CAPITÃO – Não existem americanos... Tudo é uma única Espanha.

F. LORENZO – Antes do rei, está Deus...

CAPITÃO – Deus?... Eu vejo o meu rei e a terra que piso... Creio, portanto, no meu rei e na minha pátria.

F. LORENZO – Mal pode falar de direitos o homem que não tem fé. Sem amor a Deus, não há amor à humanidade. E quem não ama a humanidade não deve falar de direitos, mas sim de egoísmo.

CAPITÃO – Reverendo, os padres devem ficar na igreja, falando de seus assuntos; na vida cotidiana, os homens devem lidar com seus próprios problemas.

F. LORENZO – Pobre humanidade, guiada por homens sem Deus!

CAPITÃO (*Contendo-se.*) – Frei Lorenzo... Respeito seus direitos, respeite, o senhor, os meus... Deus no céu e o rei na terra...

D. ANDREA (*Intervindo, dirigindo-se ao Capitão.*) – O senhor perguntou se essa casa é de José Antônio Galán... Respondi que sim... Esta é a sua casa, esta é a sua família... e eu sou sua mãe.

CAPITÃO (*Observando-a, diz.*) – Se suas palavras não soassem tão ásperas, eu diria que a senhora é o próprio retrato da matrona castelhana.

D. ANDREA (*Com orgulho.*) – Sou americana.

CAPITÃO (*Com certa ironia.*) – A Mãe Pátria não morreu ainda!

Tradução correspondente à página 55 do texto de partida.

POLICARPA – Nossa América é a nossa pátria! Além do mar, a Espanha. Lá, vocês. Aqui, nós... e sem mais palavras...

CAPITÃO (*Olhando-a longamente.*) – Brava!... Fêmea de raça e de sangue!

POLICARPA (*Orgulhosa.*) – Mulher de Guaduas, da América, deste novo mundo, com raízes no coração da terra!

CAPITÃO (*Ri estrondosamente.*) – Ouviu isso, Tenente Morillo? ... Indomável e feroz... porém, bela. Aí está, uma mulher da América. Todas são parecidas. Muito sangue... Eu diria mais fogo do que sangue! (*Dirigindo-se a Policarpa.*) – Se meus oficiais a tivessem encontrado depois da batalha de Siquieseque, teriam te disputado até a morte, até atravessar o próprio coração para conquistá-la.

POLICARPA (*Com fúria contida.*) – Eu os teria arrancado com os dentes... para depois cuspi-los aos cães!

CAPITÃO (*Também se contendo.*) – Nada de insultos, nervosinha...

MARIANA (*Ressentida, amargurada, tomada pela lembrança.*) – Siquieseque... Lembra, Capitão? ...Os realistas deram a ordem de extermínio... Nenhum habitante deveria sobreviver. Só um punhado de mulheres, virgens, se possível, para acalmar o fogo dos seus homens.

CAPITÃO (*Altivo.*) – Foi o preço da bravura!

MARIANA (*Igual.*) – E onde fica a nobreza espanhola, Capitão?

Ambos se encaram como feras prestes a se atacar. O Capitão deve se conter com grande esforço.

Tradução correspondente à página 56 do texto de partida.

TENENTE *(Interrompendo, confuso, a situação.)* – Meu Capitão, temos uma ordem a cumprir...

CAPITÃO *(Após uma pausa.)* – Sim, uma ordem... *(Volta-se para o Tenente Morillo.)* – Tenente Morillo, ainda há muitas coisas que você precisa aprender, e uma delas é essa ... aprender a tratar mulher da América...

TENENTE *(Leve, cortante.)* – Acho que ela é uma mulher como qualquer outra, merece o nosso respeito... *(Policarpa o observa, quase sem perceber.)*

CAPITÃO – Não diga isso muito alto, Tenente, suas palavras podem ser mal interpretadas.

TENENTE *(Com orgulho.)* – Minha mãe era americana! *(Há um momento de confusão durante o qual Policarpa não deixou de olhar o Tenente.)*

CAPITÃO *(Interrompendo.)* – Tem homem em casa?

MARIANA – Não. Os homens desta casa saíram para os campos para lutar pelo que é nosso.

CAPITÃO – Contra nós.

D. ANDREA – Contra o inimigo.

CAPITÃO *(Com ironia, para o Tenente.)* – Ouça isso também, Tenente, nós somos o inimigo.

MAGDALENA (*Timidamente.*) – Não queríamos que fossem... (*O Capitão ergue os olhos e vê Magdalena, que lentamente acaba de sair e se junta ao grupo. O Capitão fica em suspenso por um momento, fixando o olhar nela.*)

MAGDALENA (*Olhando-o ativamente, cobrando dimensões trágicas.*) – Sim, Capitão Juan José Romero y Almeida... Sou eu... Magdalena Aráoz de Galán...

CAPITÃO (*Distante.*) – Magdalena Aráoz!

MAGDALENA (*Amarga.*) – Veio me devolver o favor que um dia lhe fiz na fazenda de meu

Tradução correspondente à página 57 do texto de partida.

pai em Honda... quando, há cinco anos, chegou gravemente ferido, morrendo de fome e sede? Veio pagar sua dívida com essa mulher americana? Para dizer que meu homem foi assassinado!... Assim os nobres espanhóis pagam suas dívidas! ... (*O Capitão está contido, ela continua.*) – ...Sim, Capitão... eu sou a mulher de José Antônio Galán...

O Capitão está emocionado, a despeito de sua vontade, sem dívida não esperava essa presença.

CAPITÃO (*Repete, distante, outra vez.*) – Magdalena Aráoz...

D. ANDREA (*Interrompendo.*) – Senhor... A sua presença aqui não é agradável para nenhuma de nós. Não sei por que pretendem cutucar nossa ferida. Não sei, mas devo exigir respeito por esta casa e por suas mulheres. Esta é a casa de um herói!

CAPITÃO – De um rebelde, julgado e executado...

MARIANA – Da mesma forma como deveriam executar todos os filhos desta terra... talvez assim vocês pudessem dormir tranquilos.

TENENTE (*Confuso.*) – Devemos cumprir uma ordem.

CAPITÃO (*Continuando rapidamente a frase iniciada pelo Tenente.*) – ...E as ordens no campo militar não admitem discussões... (*Pausa, transição, olha para todas as mulheres.*) – ...Devemos ler a sentença proferida em Bogotá contra o réu José Antônio Galán... e, da mesma forma, informar o que foi decidido pelo General Morillo, novo comandante desta guarnição da Vila de Guaduas.

Há uma pausa longa. O Capitão observa a todos com um olhar altivo.

Tradução correspondente à página 58 do texto de partida.

CAPITÃO – Prossiga, Tenente. Leia...

TENENTE (*Começa a ler o documento, buscando firmeza em sua voz.*) – Na cidade de Santa Fé de Bogotá, aos...

CAPITÃO (*Interrompendo.*) – O essencial... Tenente... o essencial.

TENENTE (*Indo direto ao ponto.*) – “... Condenamos José Antônio Galán a ser retirado da prisão, arrastado e levado ao local do suplício, onde será colocado na forca até que morra naturalmente, ao baixar, que lhe corte a cabeça e esquarteje seu corpo em quatro partes, queimando o resto, para o qual será acesa uma fogueira diante do patíbulo. Sua cabeça será conduzida a Guaduas, palco de seus escandalosos insultos. A mão direita será colocada na praça do Socorro, a esquerda na Vila de San Gil, o pé direito em Charalá, lugar de seu nascimento, e o pé esquerdo no local de Mogotes... Exige-se cumprimento estrito da ordem, sem atenuantes de nenhuma espécie...”

Depois da leitura, há uma pausa geral. As mulheres e o frei, que seguiram a leitura impassíveis, permanecem como estátuas de pedra. O Capitão os observa com altivez e, após uma pausa, se desloca alguns metros e diz com energia.

CAPITÃO – A sentença será cumprida em sua totalidade... e ainda há mais... (*Pausa de expectativa, depois continua.*) – ... O General Morillo... (*O Tenente abaixa a cabeça, como se sentisse uma súbita e inconsciente vergonha.*) – ... Ordenou que, nesta mesma vila, e antes de serem levados aos destinos indicados pelos juizes, os restos sejam igualmente expostos... o pé esquerdo na praça do mercado

Tradução correspondente à página 59 do texto de partida.

e a mão direita no átrio da igreja. (*Outra pausa. O Capitão observa a todos com um olhar desafiador, depois continua.*) – Decreta, portanto,... (*Volta-se para o Tenente Morillo, entregando-lhe um novo documento que retira de seu casaco.*) – Por favor, Tenente, leia o que se diz neste ponto...

O Tenente, desconcertado e desagradado, pega o documento das mãos do Capitão e começa a ler.

TENENTE (*Lendo.*) – “... Uma sentinela vigiará cada lugar onde os restos do rebelde forem expostos. A guarda será trocada a cada quatro horas. Além disso, irrevogavelmente, decreto pena de morte para qualquer um que tente obstruir o que foi determinado pelo tribunal real; a mesma sorte correrá para aquele que contradisser minhas disposições. O fim de José Antônio Galán deve ser um exemplo para todos, confirmando como única e verdadeira autoridade nestas terras a sua majestade, o rei Fernando da Espanha, a quem Deus guarda e acompanha.” (*Há um novo silêncio. O Capitão observa todos, ninguém reage.*)

CAPITÃO (*Após uma pausa.*) – Há suspeitas, não confirmadas... de que esta casa é reduto de tropas rebeldes... (*Pausa. Volta a observar todos. As outras personagens permanecem imóveis. Retira outro documento de seu casaco e lê ele mesmo.*) – “... Ordeno que a casa dos Galán em Guaduas seja revistada. Que seja revistada sem omitir nenhum canto ou esconderijo, confiscando tudo que ateste uma comunicação direta com as tropas insurgentes e qualquer documentação comprometedora. Em se encontrando algo, todos os habitantes da casa, dos

Tradução correspondente à página 60 do texto de partida.

senhores aos serviçais, ficarão à disposição do Capitão Romero y Almeida até a minha chegada...” Assinado: General Morillo... *(Outra pausa. Guarda o documento entre suas roupas e continua.)* – O General Morillo está a caminho, chegará amanhã de madrugada. O Tenente irá ao seu encontro para informá-lo de tudo o que aconteceu aqui. Eu pessoalmente vigiarei essa casa... *(Outra pausa. O silêncio pesa.)* – ... Portanto... ninguém sairá dela sem minha expressa autorização... *(Pausa.)* – ... Tenente, acompanhe-me... *(Para Mariana.)* – ... Precisamos de luz. *(Prepara-se para sair pela porta à direita, mas o frei se interpõe.)*

F. LORENZO – Capitão, o senhor não tem o direito. Esta é uma casa de gente honrada.

CAPITÃO *(Contendo-se.)* – Reverendo... peço que não se intrometa.

F. LORENZO – Capitão... não se arvore de tantos direitos.

CAPITÃO *(Amargo.)* – E o senhor não ultrapasse o limite dos seus.

F. LORENZO – Estou do lado da verdade, da tolerância... do amor ao próximo, por amor a Deus.

CAPITÃO *(Afasta-o com violência, deixando a porta livre.)* – ... E eu estou do lado do rei... *(Há um movimento geral das mulheres. O Capitão as detém com um olhar da porta. Formam-se dois grupos: com Mariana segurando um candelabro com luzes, no centro se agrupam Magdalena, Dona Andrea e Isabel; ao lado da janela está Policarpa. O Capitão vai se retirar pela porta interna, quando Policarpa se adianta.)*

POLICARPA *(Desafiante, imensa, altiva.)* – ... Capitão... procure... procure o que quiser; revire as camas, os baús, veja se

Tradução correspondente à página 61 do texto de partida.

encontra um papel ou o que realmente busca, uma garrafa de aguardente...

Os dois se encaram como leões prontos para a luta. E, nesse quadro tenso, o pano cai para o primeiro ato.

Tradução correspondente à página 66 do texto de partida.

Ato II

Continuação quase imediatamente do ato anterior. Apenas duas horas se passaram. O Capitão Romero y Almeida e o Tenente Morillo saíram do salão, precedidos por Mariana. A tristeza paira no ar entre os que ficaram. Isabel está junto à porta por onde o grupo saiu, observando o interior, como se seguisse os movimentos dos militares que revistam cada canto da casa. Depois, retorna ao centro da cena e, com profundo pesar, declara:

ISABEL – Não deixarão um único canto sem olhar!

D. ANDREA – Que olhem.

ISABEL (*Inquieta.*) – Vão encontrar...

D. ANDREA (*Interrompendo.*) – O que encontrarem... (*Há uma pausa angustiante, Isabel volta-se para a porta que leva ao interior.*)

ISABEL (*Da porta.*) – Entraram na biblioteca... Vão revirar os livros... derrubar as estantes... esvaziar as gavetas...

POLICARPA – Que destruam os livros... que rasguem as capas e levanten cada tábua do chão... Não há nada na biblioteca!

Tradução correspondente à página 66 do texto de partida.

ISABEL – E se eles encontrarem...?

POLICARPA (*Aproximando-se de Isabel.*) – Está com medo?

ISABEL – Vão descobrir tudo... A gente não importa mais, mas tem os outros... as listas com

os nomes de todos que ajudam, as cartas para Simón Bolívar, que têm que ir amanhã ao amanhecer...

F. LORENZO – Tudo está em perigo. Tudo está perdido.

ISABEL *(Se aproxima outra vez da porta e volta aterrorizada.)* – ...O Capitão saiu da biblioteca... e está indo direto para o quarto de Pola...

F. LORENZO – Que o Senhor nos proteja!

D. ANDREA – Está vendo, padre? Está vendo?... Até Deus nos abandonou... Por quê? Se é justo, por que nos esqueceu?... Por que Ele abandona este povo, que apenas exige o que lhe pertence?...

MAGDALENA *(O tempo todo imóvel, encarando o público. Sua voz sai rouca, lenta e trágica.)* – Por que meu homem deve ficar exposto a olhares impiedosos?... Por que seus olhos abertos para o escárnio?... Por que sua boca desfigurada e rígida... e sua cabeça numa jaula de madeira?... *(Quase gritando.)* – Por quê?... Por quê?...

F. LORENZO *(Tentando se aproximar daquela dor humana.)* – Essas perguntas são humanas... Até Cristo, ferido de morte na cruz, perguntou: “Meu Pai, por que me abandonaste?”... E Ele era o Filho de Deus...

Um silêncio imenso. Todos estão tensos. Nesse segundo de pausa, entra Rosário. Sigilosa, inquieta, aproxima-se de Policarpa e, calada, entrega-lhe um monte de papéis.

Tradução correspondente à página 67 do texto de partida.

POLICARPA *(Sem entender.)* – Que isso?... *(Pausa. As personagens se olham, sem compreender.)*

ROSÁRIO – Consegui chegar ao quarto dela antes deles... e tirei tudo... Não tem mais nada

lá.

F. LORENZO (*Exclamando.*) – Minha filha!

ROSÁRIO (*Continuando.*) – Queimei tudo... Guardei só estas cartas...

POLICARPA (*Olhando as cartas.*) – São as que devem chegar às mãos de Bolívar.

D. ANDREA – Tem certeza que ninguém te viu?

ROSÁRIO – Ninguém! Eles ainda estavam aqui quando saí.

POLICARPA (*De boca cheia, verdadeiramente orgulhosa*) – Tinha que ser americana!

F. LORENZO – Não podemos perder tempo... Essas cartas...

POLICARPA – Devem partir ao amanhecer...

F. LORENZO – Quem é o contato?

As mulheres se espalham pelas portas, em atitude vigilante.

D. ANDREA – O vendedor de guaduas... Justamente Rosário deveria levá-las ao local combinado, mas agora...

F. LORENZO – Eu farei isso.

POLICARPA – Nessas cartas está registrado o número total de tropas realistas na região. O senhor deverá acrescentar o novo destacamento que chegará amanhã sob o comando de Morillo.

D. ANDREA – O vendedor de guaduas recolherá essa correspondência na primeira hora da

madrugada. Precisamos deixá-la dentro de um bambu oco, junto ao caminho que leva a Santa Fé de Bogotá, na saída do povoado, ao lado das três árvores secas que ficam à esquerda...

Tradução correspondente à página 68 do texto de partida.

F. LORENZO (*A Policarpa.*) – Me dê as cartas, eu as esconderei até o momento de levá-las.

ISABEL (*Inquieta.*) – Eles não vão deixar o senhor sair desta casa.

F. LORENZO – A mim, ninguém impedirá o caminho... (*Apontando para sua batina.*) – Esta chave abre muitas portas... (*Pega as cartas e as esconde nas mangas de sua batina. Quando está prestes a sair, detém-se, como paralisado por uma ideia.*) – E vocês?... E vocês?...

D. ANDREA – Não pense em nós...

Frei Lorenzo ergue a mão e as abençoa antes de sair. As mulheres fazem o sinal da cruz. Há um instante de grande agitação entre elas. Rosário aproxima-se da janela.

ISABEL (*Caminhando nervosa.*) – Meu Deus!... Meu Deus!... Tomara que consiga!... Tomara!...

ROSÁRIO (*Da janela.*) – Foi... (*As mulheres observam atentamente.*) O guarda segurou ele...

ISABEL – Meu Deus!... Tomara que passe! Tomara!

ROSÁRIO – Falam... Falam!... Só falam!... Parecem discutir... (*Um momento de tensão geral. Então, Rosário, quase sem forças, diz.*) – ...Deixaram ele passar!...

ISABEL – Graças a Deus!...

Pausa. As mulheres se movem a duras penas. Magdalena caminha até o meio do cenário e fala num tom surdo e baixo. A cena seguinte é dita por todas num sussurro, como se temessem que suas vozes pudessem atrair a atenção do Capitão.

MAGDALENA – Agora estão todas calmas, não é?...

Tradução correspondente à página 69 do texto de partida.

Agora não importa mais nada... *(Transição.)* – Salvaram a pátria!... Como, sendo tão imenso o que nos acontece, vocês conseguem ficar tão calmas?

POLICARPA – Não, não estamos...

MAGDALENA *(Mastigando as palavras.)* – E o Capitão... aquele Capitão... ele, desfrutando de tudo isso...

ISABEL *(Levemente intrigada.)* – Você o conhece?

MAGDALENA – Sim. Meu pai lhe deu abrigo em nossa casa, em Honda, há cinco anos... A gente cuidou dele... demorou para se recuperar.

D. ANDREA – Ele te olhava com os olhos cheios de cobiça.

MAGDALENA *(Indiferente.)* – Ele me amou.

D. ANDREA *(Marcando as palavras.)* – Ainda te ama.

MAGDALENA – Eu o odeio.

D. ANDREA *(Igual.)* – Não importa, te ama... ou te deseja...

MAGDALENA – Eu o odiei naquele momento... e agora o odeio mais do que nunca.

(Transição.) – Ele me assediava, me molestava com suas exigências...

D. ANDREA – Quando um homem deseja, ele não vê nada além da presa.

MAGDALENA – Ele não conseguiu nada de mim e partiu... *(Pausa.)* – Hoje voltou para se vingar... Eu o odeio! Odeio como odeio vocês... e todo esse povo faminto e cruel!...

D. ANDREA – Cala a boca!

MAGDALENA *(Continua, igual.)* – José Antônio despedaçado... seus membros espalhados como castigo... Castigo de quem?... Da gente?... Do

Tradução correspondente à página 70 do texto de partida.

povo?... De vocês que parecem sem coração?...

POLICARPA – Nosso coração é tão grande que nele cabem todos os que sofrem.

MAGDALENA – Ostentação de heroísmo que eu não entendo.

D. ANDREA – Você só entende de pobres sentimentos.

MAGDALENA – Sou simples.

ISABEL – Também sou, Magdalena... Também sou! Mas sinto essa dor de todos, sinto um não sei o quê que me empurra.

MAGDALENA *(Amarga.)* – Queria entender!

POLICARPA – Tire os olhos de si mesma e olhe além das paredes do seu quarto.

MAGDALENA – Eu os deixo ir além... e vejo uma horrível jaula de madeira com a cabeça

do José Antônio... (*Transição, continua extremamente ferida.*) – Não entendo como podemos ficar aqui, tranquilas, resignadas...

POLICARPA – Nem tranquilas, nem resignadas...

MAGDALENA – Indiferentes!

D. ANDREA – Cala a boca!

As duas se encaram desafiadoras. Entra Mariana, apressada e silenciosa.

MARIANA (*Desconcertada.*) – Não sei... Não entendo... Revistaram tudo e não encontraram nada... Nem mesmo no quarto de Pola, onde estavam as cartas para Bolívar...

ISABEL (*Apontando para Rosário.*) – Foi ela quem tirou tudo. As cartas já estão com o Frei Lorenzo.

POLICARPA – Amanhã partirão para o seu destino.

MARIANA – Deus está conosco!

MAGDALENA – Quanto exigem de Deus e de todos!

Tradução correspondente à página 71 do texto de partida.

MARIANA – Será possível que nada te comove?

MAGDALENA – Sim... minha desgraça.

POLICARPA – O que pode ser mais doloroso, mais terrível do que estar de braços cruzados, entre quatro paredes, enquanto lá fora todo um povo sofre...

MAGDALENA (*Trágica e profunda.*) – Queria poder amaldiçoar esse povo...

D. ANDREA (*Cortante.*) – Teu homem era desse povo.

MARIANA – Se ele ouvisse tuas queixas, se envergonharia de ti.

MAGDALENA – Não, ele não se envergonharia... Saberá que meu amor por ele é imenso.

MARIANA (*Desdenhosa.*) – Imenso? Isso é amor pequeno, que só enxerga as paredes do teu quarto e o calor da tua cama.

MAGDALENA – Mas é meu! Meu! Real e verdadeiro, capaz de mover o mundo, se for preciso... (*Desafiante.*) – Vocês e esse povo todo não puderam evitar que o matassem. Agora pretendem engrandecer seu martírio apenas para alimentar a vaidade que as impulsiona... Que barganha sinistra exigem para saciar sua sede de heroísmo!... Vocês não parecem seres humanos... Entendam bem: eu não quero heroísmos... Quero ser eu mesma, uma mulher simples, que possa ter um lar e viver um amor...

POLICARPA (*Contendo-se.*) – Eu não entendo como ele, justamente ele, pôde olhar nos teus olhos de mulher fraca...

MAGDALENA (*Orgulhosa.*) – Ele viu minha alma de mulher, minhas mãos de mulher, minha cintura de mulher... Precisou do meu corpo de mulher... e esse é o meu orgulho.

Tradução correspondente à página 72 do texto de partida.

(*Transição.*) – Eu queria um homem simples, mas do meu lado, na sua terra, na sua casa...

(*Amarga.*) – Queria vê-lo envelhecer ao meu lado, e para seu leito final teria desejado um pouco de terra... Dessa terra que ele mesmo lavrou... E uma cruz de madeira, para marcar onde sua cabeça repousaria em paz... Uma cruz simples, como eu... Como a essência do homem... (*Mais amarga.*) – Mas agora, ele ficará ali... Achincalhado, humilhado... Horas e horas... Insepulto!

POLICARPA (*Segura, firme.*) – Não ficará! (*Todas a olham surpresas, sem entender no primeiro momento, mas pouco a pouco, à medida que o diálogo avança, começam a compreender.*) – Não ficará! Ele terá seu lugar na terra.

Nova pausa.

POLICARPA (*Após uma transição, olhando todas com orgulho.*) – Me arrastando, se for preciso, chegarei até onde está sua cabeça e lhe darei sepultura...

D. ANDREA (*Seduzida pela ideia, decidida.*) – Todos temos esse direito... (*Depois de uma pausa, mais segura.*) – Não, não é um direito... É um dever.

POLICARPA (*Repete como em um juramento.*) – Os restos dispersos de José Antônio Galán serão sepultados antes do nascer do novo dia.

MAGDALENA (*Como para si mesma.*) – Só então poderei dormir em paz... (*Pausa de expectativa. As mulheres esperam as palavras de Policarpa. Esta não fala, parece imersa em seus pensamentos.*)

ISABEL (*Ousando.*) – Você já ouviu as ordens que nos transmitiu o Capitão.

Tradução correspondente à página 73 do texto de partida.

MARIANA – Não podemos esperar nenhuma tolerância do General Morillo.

POLICARPA – Não me importa a tolerância de Morillo.

ISABEL (*Distante.*) – Mas Morillo decretou a pena de morte para quem ousar desobedecer suas ordens.

D. ANDREA – O direito mínimo de um ser humano é ter um pedaço de terra onde possa

dormir o último sono.

MARIANA (*Longe.*) – És pó... e ao pó retornarás.

MAGDALENA (*Igualmente.*) – Enterrem os mortos!

POLICARPA (*Segura e desafiadora.*) – E nós o faremos.

ISABEL (*Ainda desconcertada.*) – Mas... e o General?

POLICARPA (*Interrompendo, altiva.*) – E quem é o General Morillo para nos impedir de exercer nossos direitos?

MAGDALENA (*Até então distante, agora fala vencida, exausta.*) – Não vai ser fácil lutar contra esses homens.

ISABEL (*Aproximando-se de Magdalena.*) – Você está com medo?...

MAGDALENA (*Olhando-a, sempre com ternura.*) – Medo?... Não!... Não é medo... Todas vocês me julgam cheia de temores... Me veem como egoísta, limitada... Mas não, não sou! Só tenho um grande cansaço... Tentei lutar contra o meu destino, mas não consegui. Quis aproveitar as coisas simples, com a simplicidade do pobre, mas não foi possível... O que me resta agora?... Nada... Seria inútil suplicar... Seria inútil me rebelar... Parece que já não tenho futuro... só passado... Já não posso pensar na felicidade, nem na

Tradução correspondente à página 74 do texto de partida.

miséria, para isso teria que voltar a nascer... Verão passar meus dias um a um, envelhecendo entre as paredes desta casa onde um dia fui feliz, e onde outros, antes de mim, deixaram as marcas de sua felicidade e de suas dores...

Há um novo silêncio. As mulheres, pela primeira vez, sentem-se próximas desta outra mulher

que sofre.

MARIANA – Quando algo termina em nossa vida, temos a amarga sensação de que tudo ao nosso redor morreu, mas não é assim... Sempre, para todos, há uma nova possibilidade.

MAGDALENA – Era tão pouco o que a vida pedia...

D. ANDREA – Era demais...

POLICARPA (*Fazendo-as voltar à realidade.*) – Todas essas palavras são inúteis... Temos a obrigação de não pensar em nós mesmas, e pensar na nossa época.

MARIANA (*Reflexiva.*) – Sim, só assim poderemos deixar algo mais digno e mais nobre para os que virão.

MAGDALENA (*Desafiante.*) – Que me importam os que virão? Este é o meu momento, e não outro!

POLICARPA – Egoísta!

MAGDALENA – Já vê aonde me levou esse egoísmo... A chorar sobre um monte de membros espalhados por toda a cidade.

POLICARPA – Rebelate contra aqueles que te deram esse sofrimento de agora... Procura a maneira de cravar-lhes as unhas no coração... Odiá-los... Odiá-los! Como eu os odeio! Com este ódio que nasce do centro da minha alma... Eu os odeio, como mulher, por todas as mulheres, índias ou cristãs, ultrajadas e violadas... Eu os odeio por todos os homens, índios ou cristãos, que deixaram seu sangue

Tradução correspondente à página 75 do texto de partida.

banhando a terra dos nossos campos, eu os odeio por todas as crianças degoladas, nas vilas e

povoados arrasados, pela fome e miséria na carne do povo... Pela sua soberba, pelo seu despotismo, pela humilhação que nos impõem... Eu os odeio como tiranos! *(Seu monólogo vai crescendo, ela se embriaga com suas palavras.)* – Ah, tiranos da América!... Tiranos do mundo!... Mil vezes malditos!... *(Faz-se um grande silêncio. As mulheres escutam rendidas às palavras apaixonadas de Policarpa; depois de uma leve pausa, Mariana diz, lenta e segura.)*

MARIANA – Com nossas mãos cavaremos a cova.

POLICARPA *(Continua em sua veemência.)* – Faremos!

ROSÁRIO *(Que estava afastada num canto, aproxima-se do grupo e diz, baixo, mas segura e firme.)* – E eu com vocês.

POLICARPA – Sim, com a gente. Somos um só corpo e uma só vontade diante da dor e da vingança.

MAGDALENA *(Lenta.)* – Eu também estou com vocês. Com a minha dor, para me vingar.

Todas a olham e aceitam, em silêncio. Policarpa continua.

POLICARPA – Sairemos depois da meia-noite.

ISABEL – Há sentinelas nos pontos escolhidos.

POLICARPA – Rosário vai na frente com uma garrafa de aguardente bem forte. A noite é fria, os guardas sentem isso. O álcool os adormecerá... E então, procederemos.

MARIANA – Todas?

POLICARPA *(Segura.)* – Todas! *(Para Isabel.)* – Você irá com Andrea até o pátio da igreja,

Tradução correspondente à página 76 do texto de partida.

é o lugar mais próximo, ali está a mão de nosso José Antônio...

D. ANDREA (*Distante.*) – A mão!

POLICARPA (*Para Mariana.*) – ...Você vai à praça do mercado... ali está o pé de José Antônio...

MARIANA (*Distante.*) – O pé!

POLICARPA (*Com orgulho.*) – Eu vou resgatar a cabeça... (*Todas a olham.*) – ...Nos reuniremos no maciço de guaduas que fica atrás do caminho estreito que desce pela ladeira... ali, daremos sepultura... entre os bambus desta vila de bambus... junto ao seu rio...

MULHERES (*Todas, fazendo o sinal da cruz.*) – Assim seja!

POLICARPA (*Para Rosário.*) – Na mesma ordem que acabei de dizer, você leva a aguardente... Começará com o guarda que está na porta de saída, usando a bebida envelhecida, bem forte.

MARIANA – É preciso que durmam como pedras.

POLICARPA – Dá um jeito para que bebam em talagadas.

ROSÁRIO – No primeiro gole, já vão dormir.

POLICARPA (*Com intenção.*) – Não economize meios para obrigá-los a beber, podem ser relutantes, mas você é mulher... e jovem... e bonita... e eles gostam de tudo o que é proibido.

ROSÁRIO – Toda a minha raça índia me impulsiona... e ela sabe de vinganças.

D. ANDREA – Levaremos o pequeno baú de oliveira que era da minha avó... ali colocaremos a cabeça amada... e a mão amada... e o pé amado.

POLICARPA *(Sempre segura.)* – Levaremos... *(Para Isabel.)* – ...Você carregará isso...

MARIANA – Que o Senhor nos assista!

Tradução correspondente à página 77 do texto de partida.

D. ANDREA *(Baixo.)* – Quero acreditar que sim... *(Há um silêncio. O rosto de Magdalena está impassível, ela seguiu a conversa com interesse, mas ainda espera algo. Diante do silêncio prolongado, explode cansada.)*

MAGDALENA – E eu? *(Pausa. Ninguém responde, ela continua.)* – Eu não tenho direito de enterrar o que foi meu?... Mais meu do que de qualquer uma de vocês?... *(Outro silêncio. Desconcertante, Policarpa se aproxima de Magdalena.)*

POLICARPA *(Segura e pausada.)* – Você terá seu lugar aqui... *(Magdalena a olha de forma repentina, não querendo entender, Policarpa insiste.)* – Aqui... Também aqui há guardas... Aqui dentro, na casa, e são os piores, os mais tinosos... *(Transição.)* – ...Você vai distrair o Capitão Romero y Almeida...

MAGDALENA *(Decidida.)* – Não!

MARIANA *(Igual.)* – É seu dever.

MAGDALENA – Meu dever é me humilhar... me arrastar?

MARIANA *(Marcando as palavras.)* – Seu dever é enganar esse homem.

MAGDALENA *(Decidida.)* – Nunca!... Eu vou com vocês, com o mesmo risco... para pegar os restos do meu homem e dar sepultura com as minhas mãos... Estas mãos que ele amou.

MARIANA – Só você pode distrair o Capitão...

MAGDALENA (*Exaltada, sarcástica.*) – De que maneira? Contando histórias? Tecendo contos? Dançando? Rindo? (*Transição.*) – Vocês não o conhecem? Ele não sairá desta sala!...

Tradução correspondente à página 78 do texto de partida.

Vai olhar para a gente com seu olhar de lince... Conheço bem... Eu conheço bem!... Passava muitas horas vigiando a porta do meu quarto na fazenda de Honda. O sono parecia não vencê-lo... Suspeitava que eu me encontrava com José Antônio durante as noites... e tentava evitar isso com sua presença. Sabia que com seus olhos fixados na minha porta, eu não poderia sair... Agora fará o mesmo... vai ficar aqui e não vai sair...

Há um grande silêncio. As mulheres ficam momentaneamente desconcertadas. Na sequência, Dona Andrea fala, segura e precisa, como se ditasse uma sentença irrevogável.

D. ANDREA – Se for preciso, você o levará para a sua cama.

MAGDALENA (*Balbuciando.*) – Isso é monstruoso.

D. ANDREA (*Implacável.*) – Seu corpo será a melhor corrente para retê-lo, o melhor vinho para embriagá-lo...

MARIANA – E nós trabalharemos tranquilas...

MAGDALENA (*Sem poder reagir.*) – Não...

POLICARPA – É necessário.

MAGDALENA (*Revoltada.*) – É repugnante... É trair José Antônio!

MARIANA – É zombar dos realistas.

D. ANDREA – Os mesmos realistas que assassinaram o seu homem, o meu filho...

MAGDALENA – Não... Não... Não...

ISABEL – É atroz, mas é necessário.

MAGDALENA – Meu corpo só foi do José Antônio... Eu era virgem... só a sua força penetrou em mim... só o seu hálito tocou minha carne... só ele...

D. ANDREA – José Antônio está morto.

POLICARPA – Precisamos vingá-lo.

Tradução correspondente à página 79 do texto de partida.

MAGDALENA – E vocês falam do despotismo espanhol?... Da força, da intolerância, da imposição?... Vocês são desumanas!

ISABEL – Magdalena, nos entenda, por favor!

MARIANA – A gente se defende com todas as armas a nosso alcance.

MAGDALENA – E eu sou uma arma?

D. ANDREA – A única que pode nos ajudar efetivamente, a única segura.

MAGDALENA (*Com toda a dor e desprezo.*) – Uma arma!

ISABEL – Como José Antônio foi.

POLICARPA – E cada homem e cada mulher que luta nesta terra.

MARIANA – Como nós mesmas somos.

MAGDALENA (*Igual.*) – Não... Não quero!

D. ANDREA – Você quer se vingar de quem assassinou seu marido?

MAGDALENA – Sim... sim...

D. ANDREA (*Triunfante.*) – Então... Para quê tanto choro e tanta súplica... Seu corpo, sua virtude e sua condição de mulher são coisas pequenas frente a tudo o que você deseja...

MARIANA – Entenda que só a gente pode conseguir tudo isso, e em silêncio... E entenda também que você, só você, é a venda que pode tapar os olhos do nosso guarda, o Capitão.

MAGDALENA (*Debate-se, dolorida e exausta.*) – Não... Eu não posso...

D. ANDREA – É sua obrigação, seu sacrifício nisso tudo.

MAGDALENA (*Revoltada.*) – Mas... será que não dei o suficiente?... José Antônio, que era tudo

Tradução correspondente à página 80 do texto de partida.

para mim, não caiu por nos defender?... E os meus sonhos, minhas esperanças, minhas ilusões, assassinadas com ele?...

MARIANA – E os sonhos, as esperanças e as ilusões de um povo inteiro?

MAGDALENA (*Intensa e desafiadora.*) – Dane-se o povo! (*Para Mariana.*) – Então, que uma de suas filhas ocupe esse lugar na cama do Capitão.

D. ANDREA – Ele deseja você.

MARIANA – Só você pode detê-lo.

MAGDALENA (*Continua descontrolada, apontando para Policarpa e Isabel.*) – Suas filhas... as duas são jovens e bonitas.

MARIANA (*Implacável.*) – Somente você pode fazer isso.

MAGDALENA – Elas ainda são virgens.

POLICARPA – Ele deseja você, só você.

MAGDALENA (*Debatendo-se.*) – Ele é homem e fraquejará diante de qualquer mulher... Por que eu tenho que ser a escolhida?...

ISABEL – Lembra da cabeça de José Antônio numa jaula de madeira!

MAGDALENA (*Enfrentando-as, com intensidade.*) – Mulheres secas, sem alma, sem coração!... Nunca sentiram o amor verdadeiro por um homem, daqueles que se entrega inteira?... Inteira... sem mentiras... sem concessões... para toda a vida, eternamente... Mulheres vazias!... Eu desprezo vocês!... Carregam bandeiras e lanças no peito em vez de corações!... Pólvora e terra nas veias, no lugar do sangue!...

MARIANA (*Tremenda.*) – Se você pudesse abrir o meu peito,

Tradução correspondente à página 81 do texto de partida.

veria um coração dolorido e gasto, ferido, mas valente, como deve ser o coração de uma mulher americana.

D. ANDREA (*Sórdida.*) – Prefere que fiquemos aqui, com os braços cruzados, em silêncio, entre rezas e ladainhas?

MAGDALENA (*Exausta.*) – Não, por Deus! Não!

MARIANA – Nesses momentos, você não tem o direito de ser covarde...

MAGDALENA – Estou sofrendo...

MARIANA – Todas essas terras estão cheias de mulheres que sofrem... Todas!... Mulheres como você, como a gente... Mulheres sem medo, com sangue de homens e de feras.

POLICARPA – Por elas você deve fazer isso.

MARIANA – Pense nas virgens sacrificadas pelo apetite violento dos bárbaros ... Você vingará todas elas! (*A partir desse momento, todas as mulheres começam a cercar Magdalena, criando um círculo sufocante e desesperador.*)

ISABEL – Pense nas crianças cravadas com as adagas realistas nas portas de suas casas... você vingará elas...

POLICARPA – Pense em todos os que foram torturados até a morte e morreram como valentes... você vingará eles...

ROSÁRIO (*Como as outras mulheres.*) – Por meu pai e meus dois irmãos mortos na fogueira.

MAGDALENA (*Não aguentando mais.*) – Basta!... Basta, por piedade!...

Exausta, Magdalena cai vencida. As mulheres se reúnem ao seu redor, formando um coro de fúrias. Nesse momento, o Capitão retorna, acompanhado pelo Tenente Morillo.

Tradução correspondente à página 82 do texto de partida.

De um só golpe de vista, o Capitão observa todas as mulheres. Elas, exceto Magdalena, que permanece vencida, com os olhos fechados como diante de uma visão trágica, dispersam-se pela sala.

CAPITÃO *(Tentando disfarçar seu ressentimento por não ter encontrado nada.)* – Nada. Não encontramos nada... *(Com certa sutileza.)* – Parece que os informes eram falsos... Estranho... Seria a primeira vez... As mulheres da casa de José Antônio Galán parecem viver à margem do que preocupa a todos... *(Vê Magdalena e, com cinismo, diz.)* – Lamento trazer tão más notícias... senhora. *(Faz uma pausa e se volta para o Tenente.)* – Tenente, ainda falta inspecionar as cocheiras. Leve o Cabo Cruz e revise tudo tintim por tintim.

POLICARPA *(Contida.)* – É inútil! Não vai achar nada!

CAPITÃO *(Sarcástico.)* – Tem certeza?... *(Policarpa faz um gesto. O Capitão sorri e sinaliza para que o Tenente saia. Após uma breve pausa, ele começa a passear pela sala. Para diante de uma pequena mesa com um tabuleiro de xadrez, pega uma peça e sorri.)* – Um jogo de xadrez... *(Como recordando.)* – Na fazenda de Honda, há muito tempo... costumávamos jogar longas partidas... *(Magdalena abre os olhos, mas não responde.)* – Seu pai era um bom jogador.

D. ANDREA *(Seca.)* – Meu filho também.

CAPITÃO *(Sustentando o olhar de Dona Andrea, depois, cínico.)* – Também era?...

Tradução correspondente à página 83 do texto de partida.

(Para Magdalena.) – A filha de Dom Juan Aráoz ainda é... Assim espero... Gostaria de disputar uma partida... me ajudará a passar a noite. E ajudará vocês a esquecerem... *(Magdalena o encara com ressentimento.)* – Não me odeie tanto, Magdalena Aráoz. Na guerra, tudo é permitido... *(Com ironia.)* – Até uma partida de xadrez.

MARIANA (*Baixo, contida.*) – Até matar.

CAPITÃO (*Altivo.*) – Os ditos patriotas também matam... e não são poucos os espanhóis que caem sob suas armas e torturas... (*Mudando de assunto.*) – Tem alguma adega aqui?

MARIANA – Sim.

CAPITÃO (*Para Rosário.*) – Acompanhe-me, é melhor verificarmos tudo... (*Com intenção clara, para Policarpa.*) – Talvez ali eu encontre a garrafa de aguardente de que me falaram antes... (*Rosário se prepara para sair pela porta à direita. Antes de atravessá-la, o Capitão se detém e olha para Magdalena.*) – Depois jogaremos uma partida de xadrez... (*A saída do Capitão e de Rosário provoca um breve silêncio.*)

D. ANDREA (*Para Magdalena.*) – Viu? Só você pode detê-lo.

MAGDALENA – Eu o odeio. (*Olha para todas as mulheres.*) – Odeio vocês... Odeio todas vocês!... (*Desafiadora.*) – Eu mesma vou sepultar os restos de José Antônio.

MARIANA – Você nunca conseguirá sozinha.

POLICARPA – Os guardas têm os olhos abertos como sóis e não te deixarão sair.

MAGDALENA – Eu posso!

MARIANA – O Capitão Romero y Almeida estará aqui, com os olhos ainda mais abertos que os guardas.

Tradução correspondente à página 84 do texto de partida.

MAGDALENA (*Fraca.*) – Eu posso!

MARIANA – Pensa... O pé dele está na praça do mercado...

POLICARPA – A mão, no átrio da igreja...

D. ANDREA – A cabeça na jaula.

MAGDALENA (*Cada vez mais fraca.*) – Eu consigo... Consigo!

D. ANDREA (*Explodindo, impiedosa.*) – Como ele te levou para a cama, mulher?... Que filhos nasceriam de você?... Mulher egoísta, de sangue fraco e covarde... Ventre de palha e bambu... (*Aponta para a porta de saída.*) – Ali está a porta... Vai, tenta convencer cada guarda com suas palavras... Convença como puder... Mas antes do amanhecer, sepulte os restos do meu filho... Eu exijo!

MAGDALENA (*Em um lamento.*) – Eu amo ele... (*Um grande silêncio se instala. Todas as mulheres estão exaustas, dispersando-se impotentes pelo cenário. No centro, Magdalena permanece trêmula e pálida. Isabel se prepara para sair pela porta à direita, mas hesita, para, pensa por um instante e se volta lentamente para Magdalena.*)

ISABEL (*Dolorida, como se revelasse sua alma pela primeira vez.*) – ...Eu também amo ele... (*Todas as mulheres a olham.*) – Sim, eu o amei em silêncio, antes mesmo de você entrar na vida dele... Desde pequena, amei seus cabelos, seus olhos, sua voz... Ele foi meu primeiro e único amor... silencioso, só meu... Vi que ele era feliz do seu lado... e fui feliz com a sua felicidade... e sofri quando partiu para a luta... e chorei, em minhas noites... E eu também quis gritar, correr, uivar diante da incerteza... Meu coração se partiu essa tarde, com as malditas notícias... Sim, em mil pedaços... e cada um deles sangra...

Tradução correspondente à página 85 do texto de partida.

Estou vazia e estou viva, quando deveria estar morta. (*Transição.*) – Mas ele... ele tem que ser sepultado... (*Pausa.*) – Se eu pudesse estar em seu lugar, cavaria em mim o que há de mais doce e escondido para engambelar o Capitão, até ele sufocar... faria praguejando, mas

faria.

Um novo grande silêncio se faz. Lentamente, Isabel sai do cenário. As mulheres permanecem consternadas. No meio desse silêncio, o Capitão entra abruptamente, para na porta e diz:

CAPITÃO – Nada na adega também!... *(Pausa.)* – Só isso... uma garrafa de aguardente. *(Levanta uma garrafa que traz na mão.)* – Trouxe uma para passar a noite... Pressinto que será longa... e fria. Nesta casa, parece não haver calor... *(Entra o Tenente.)*

TENENTE – Nada na coqueira, meu Capitão!

CAPITÃO *(Capcioso.)* – Viu?... Teremos nos enganado de casa? Revistou bem, Tenente Morillo?

TENENTE – Até o último canto.

CAPITÃO *(Igual.)* – Até o último canto!... *(Sorrindo.)* – Nem mesmo uma garrafinha de aguardente? Lamento por você, Tenente... A noite será fria e longa... e já que não tem boca de uma mulher, mais vale ter a de uma garrafa para aquecê-lo... *(Detém-se olhando para Magdalena.)* – E a senhora, dona Magdalena... Está disposta a um duelo com este Capitão de Sua Majestade?... *(O Capitão começa a arrumar as peças do tabuleiro de xadrez.)* – Escolha... as brancas ou as pretas?... *(Magdalena não responde.)* – As pretas combinam mais...

Tradução correspondente à página 86 do texto de partida.

com uma viúva... *(Magdalena o observa com ódio e, lentamente, começa a organizar as peças pretas sobre o tabuleiro. O Capitão continua.)* – ...Muito bem, muito bem...! *(Os movimentos de Magdalena são lentos, como se caminhasse para o sacrifício. O Capitão prossegue.)* – ...Jogaremos... e beberemos... *(Para Rosário.)* – Traz as taças, menina. *(Rosário desaparece. O Capitão se volta para as outras mulheres.)* – ...Serão testemunhas de uma partida memorável... *(No fundo, de pé como guardas, estão Mariana e Dona Andrea;*

junto à janela, Policarpa. O Tenente a observa, sempre que está em cena, seus olhos se voltam para ela. O Capitão continua.) – ...Tenente, gosta de xadrez...?

TENENTE – Joguei muito pouco.

CAPITÃO – Ah! É um jogo apaixonante...! Para grandes mentes...! Para estrategistas...! Jogo de políticos e militares...! Aproxime-se e veja... *(O Tenente se posiciona atrás da cadeira do Capitão. A partida tem início. Rosário entra com duas taças. O Capitão a encara.)* – ...Como assim...? Só duas taças...? As senhoras não bebem? *(Silêncio.)* – ...Tenente, nós seremos os privilegiados... *(Para Rosário.)* – Sirva... *(Rosário obedece.)*

TENENTE *(Antecipando-se ao gesto de Rosário de lhe servir a segunda taça.)* – Não... Eu não beberei.

CAPITÃO *(Observa-o com um sorriso sarcástico.)* – Tenente Morillo, começo a me envergonhar de tê-lo como um militar... Um militar sem vícios não é um militar... *(Ri da própria provocação. Em seguida, dirige-se a Magdalena.)* – Começemos... *(A partida se desenrola. O Tenente desvia o olhar para Policarpa. Rosário, após servir, desaparece.)*

Tradução correspondente à página 87 do texto de partida.

No decorrer da partida, Dona Andrea sai lentamente, seguida por Mariana.)

CAPITÃO *(Para Magdalena.)* – Não perdeu sua destreza no jogo... *(Silêncio. O Tenente se aproxima de Policarpa, que está prestes a sair.)*

TENENTE – Pola... *(Policarpa se detém, mas não o encara. Ele repete.)* – ...Pola...

POLICARPA *(Seca.)* – Me chamavam assim há...

TENENTE *(Completando a frase.)* – ...Oito anos...

POLICARPA (*Voltando-se para ele.*) – Sim... Oito anos...

TENENTE – Me lembro muito bem... (*Policarpa se desloca até a janela. O Tenente a segue. A partir desse momento, a ação se passa alternadamente entre os dois casais, quando o diálogo se faz efetivo em um, o outro prossegue a ação como se não ouvisse o que acontece fora de suas palavras.*)

MAGDALENA (*Fria, movendo uma peça no tabuleiro.*) – Capitão, seu rei está em perigo...

CAPITÃO (*Movimenta sua peça com um sorriso.*) – Não... Não há perigo. Sua majestade tem bons guardiões... (*A cena retorna ao diálogo junto à janela.*)

TENENTE – Éramos tão jovens...

POLICARPA (*Com intenção.*) – Jovens crioulos... (*Encara-o.*) – Agora... parece que algo nos torna diferentes.

TENENTE – Na essência, somos os mesmos...

POLICARPA – Não... Você serve ao seu rei... e eu, à minha pátria...

TENENTE – Nasci nesta vila de Guaduas.

POLICARPA (*Com certo desprezo.*) – Viveu tempo demais na Espanha.

TENENTE – Andamos juntos por esses campos quando crianças...

Tradução correspondente à página 88 do texto de partida.

POLICARPA (*Olhando-o de frente.*) – Às vezes, José Antônio nos acompanhava... (*O Tenente Morillo abaixa a cabeça. Ela continua.*) – ...Era um rapaz um pouco mais velho que a gente... que fazia rir com seus jogos e piadas...

A ação retorna à mesa de xadrez.

CAPITÃO – Sinto como se tivesse voltado às noites em Honda! ...Agradáveis, serenas, perfumadas com jasmims e flores do campo...

MAGDALENA *(Sem olhá-lo.)* – Estamos na Vila Guaduas... e é uma noite de dor...

CAPITÃO – Prefiro pensar que estamos na fazenda dos Aráoz... *(Magdalena dá de ombros e move uma peça. A ação retorna ao diálogo junto à janela.)*

TENENTE – Tem muita coisa que ainda não entendo...

POLICARPA – Tem muita coisa que parece ter esquecido...

TENENTE *(Olhando-a intensamente.)* – Nunca consegui te esquecer... Pola...

POLICARPA *(Evitando seu olhar.)* – Essas coisas não importam... Outras pesam mais neste momento.

TENENTE *(Insistindo.)* – Fizemos tantas promessas, às margens deste rio, debaixo desse céu...

POLICARPA – Um rio americano, debaixo dum céu americano... *(Eles se encaram. A ação retorna à partida de xadrez.)*

CAPITÃO *(Após mover uma peça, olhando para Magdalena.)* – ...Nunca pude esquecer aqueles momentos... *(Transição.)* – ...Tampouco pude esquecer os olhos de Magdalena Aráoz...

Tradução correspondente à página 89 do texto de partida.

MAGDALENA *(Sem olhá-lo.)* – Agora periga sua rainha, Capitão...

CAPITÃO *(Movendo uma peça com seu sorriso habitual.)* – Não... Está bem segura... Acho que ganho esta partida...

MAGDALENA *(Encara-o pela primeira vez.)* – O senhor acha...? *(Sustentam o olhar por um instante, depois voltam ao jogo. A ação retorna ao diálogo junto à janela.)*

TENENTE – Me levaram...

POLICARPA – E agora está aqui com o uniforme espanhol... *(Ele a encara.)*

TENENTE – E já começa a pesar... *(Agora é ela quem o observa com certo interesse. Ele continua.)* – ...Desde que cheguei, participei de várias ações militares... Vi muitas coisas... e fui testemunha de outras mais... *(Pausa.)* – ...Primeiro estive no Peru, depois no Equador, na Venezuela... sob as ordens do General Monteverde... Nas batalhas de Barquesimeto... Lá... *(Ele se detém.)*

POLICARPA *(Com angústia.)* – Lá, o Capitão sorteou as nativas virgens entre seus soldados... Poucas sobreviveram... e tiveram de suportar um regimento inteiro sobre seus corpos jovens... *(Pausa. Com amargura, acrescenta.)* – ...Algumas morreram com o segundo homem sobre seus ventres...

TENENTE *(Dolorido.)* – Não posso esquecer isso... As noites se tornam longas quando se enchem desses fantasmas... Vi tantas coisas no ar...! Homens cegados...! Maldade...! Obstinação...! Desgosto...!

POLICARPA – E também deve ter visto a verdade que

Tradução correspondente à página 90 do texto de partida.

impulsiona este povo... *(Volta a encará-lo.)* – Seu povo... Pablo...

TENENTE (*Olhando-a desconsolado*) – ... Você me chamou de Pablo...

POLICARPA – Estou te sentindo perto de novo... (*Olham-se. A ação retorna à partida de xadrez.*)

CAPITÃO (*Observando como Magdalena move uma peça.*) – Essas mãos curaram minhas feridas uma vez... (*Ela instintivamente esconde as mãos.*) – ...Queria suas carícias para mim... (*A ação volta à janela.*)

TENENTE – Se você pudesse entender tudo o que se agita dentro de mim...

POLICARPA – Siga seus impulsos.

TENENTE – Estou confuso... (*Transição.*) – Uma vez, perto de Puebla... eu ia me encontrar com meu regimento... caminhava há horas... tudo parecia um deserto, nem sinal de vida ao redor. O silêncio era total. Eram as últimas horas de uma tarde sufocante... pensava em tantas coisas... De repente, não sei como, surgiu um homem no meu caminho, a cavalo... parecia doente... ao passar por mim, quase tombou da sela. Vestia-se como um homem do povo. Me aproximei para ajudá-lo... ele me olhou nos olhos... febris, ardentes como chamas... queimavam... foi um instante... e aceitou a água que lhe ofereci... Mas aqueles olhos...! Aqueles olhos, eu nunca esqueci...! (*Transição.*) – ...Depois soube que era Bolívar... Os realistas o perseguiram, e ele teve que abandonar seu esconderijo... doente... sozinho.

Tradução correspondente à página 91 do texto de partida.

POLICARPA (*Seduzida.*) – Ele é a nossa esperança... (*A ação retorna à partida de xadrez.*)

CAPITÃO (*Sem jogar, observa Magdalena.*) – A boca de Magdalena Aráoz me deixou alucinado... (*Pausa.*) – Me alucina! (*Ela o encara.*) – As formas do seu corpo, adivinhadas, me perseguem em sonhos e vigílias... (*A ação retorna à janela.*)

TENENTE - Chegando aqui na Colômbia, topei em Santa Fé de Bogotá com o julgamento de... *(Ele hesita.)*

POLICARPA *(Marcando as palavras.)* – De José Antônio...

TENENTE – Depois, me enviaram para cá... No caminho, vi o mesmo desespero e o mesmo rancor que vi na Venezuela, no Equador e no Peru...

POLICARPA – Toda a América sente a mesma aflição... *(A ação retorna à partida de xadrez.)*

CAPITÃO *(Servindo-se com aguardente.)* – Aguardente boa...! Forte... Para machos! Esquento o corpo e faz o sangue ferver... *(A ação retorna à janela.)*

TENENTE – O povo fala... E por meio de suas palavras, seus gestos e até de seus silêncios, muita coisa vem à tona...

POLICARPA – É a vontade de respirar livre... Ser americano na América...

.

TENENTE *(Como um eco.)* – Americanos na América...! *(A ação retorna à partida de xadrez.)*

CAPITÃO *(Depois de beber, segura a mão de Magdalena.)* – Não sente esse calor...? *(Ela agora*

Tradução correspondente à página 92 do texto de partida.

não se opõe.) – ...Tenho sede... sede... sede de Magdalena Araújo... *(Ela não responde.)*

A ação retorna à janela.

TENENTE – Me sinto estranho...

POLICARPA – Pode não sentir...

TENENTE (*Após uma breve pausa.*) – Vi homens e mulheres morrerem em meio a verdadeiros martírios, sem que conseguissem arrancar uma única palavra do segredo que guardavam... E me pergunto: por quê?

POLICARPA – Pela liberdade do povo. Não podem traí-lo.

TENENTE (*Ainda mais desconcertado.*) – Mas por quê...?

POLICARPA – A vida é uma coisa muito pequena... um nada diante da liberdade de um indivíduo e de todo um povo. De um povo que se vê sofrer e se ama. Frente a tudo isso, há quem sinta desejo por algo a mais que a vida.

TENENTE – Vi muitos oficiais e soldados desertarem das fileiras realistas. Tinham sangue americano... com isso se arriscavam ao pior, mas faziam.

POLICARPA – Faziam justamente porque carregavam sangue americano.

TENENTE – E sua honra de soldados, de militares...?

POLICARPA (*Com firmeza.*) – Isso, encontraram ao lutar ao lado de seus irmãos.

TENENTE (*Baixando a cabeça.*) – Meu pai...

POLICARPA (*Com rapidez.*) – ...Sua mãe era crioula! ...Você é crioulo! ...Eu sou crioula!
(*Encaram-se. A ação retorna à partida de xadrez.*)

CAPITÃO (*Igual*) – Quero saciar minha sede...!

Tradução correspondente à página 93 do texto de partida.

Beber...! Beber ao menos uma vez a água que acalma... há cinco anos que isso me desespera, que abrasa minhas noites com uma febre enlouquecedora...! Não pude ter mulher alguma sem, em todas elas, buscar Magdalena Aráoz...! *(Ele tenta novamente segurar as mãos de Magdalena. Num movimento desajeitado, derruba algumas peças do tabuleiro. O barulho distrai o Tenente e Policarpa. O Capitão, que tinha esquecido da presença do casal, volta-se ao Tenente, claramente com o objetivo de afastá-lo dali.)* – ...Tenente Morillo, acho que já é hora de trocar a guarda. Cuide disso.... Escolha homens fortes para a patrulha noturna nos pontos indicados.... Depois, fique na guarnição e prepare tudo para encontrar-se com o General Morillo... Leve contigo seis homens. As madrugadas são perigosas por aí... *(Transição.)* – Eu ficarei aqui... nesta casa... *(O Tenente, visivelmente abalado, hesita em responder, mas Policarpa faz um gesto indicando que ele deve obedecer. A contragosto, o Tenente se recompõe e o saúda militarmente.)*

TENENTE *(Posicionando-se.)* – Voltarei com o General, meu Capitão... *(Ele saúda.)* – Senhoras... *(Sai.)*

Permanecem no palco Policarpa, o Capitão e Magdalena. Esta última permanece ereta, sentada, olhando o vazio. O Capitão observa Policarpa, ela percorre os dois com o olhar e, muito lentamente, sai de cena. Agora, restam apenas o Capitão e Magdalena. Após uma pausa, Magdalena se levanta.

Tradução correspondente à página 94 do texto de partida.

Um novo silêncio se impõe. Ela dá alguns passos. O Capitão se aproxima por trás e a beija no pescoço. Magdalena esboça um gesto de dor, mas não se move, não reage. Ele então a envolve pela cintura e a beija novamente. Ela não resiste. Ele se extasia com a situação. Magdalena se solta e, lentamente, caminha até a porta do quarto. Ao chegar, se detém, volta-se para o Capitão. Ele a observa e, então, lento, carregado de desejo, caminha até ela, passa o braço por sua cintura e juntos entram no quarto. O segundo ato se encerra com a queda do pano...

Tradução correspondente à página 97 do texto de partida.

Ato III

Mesmo cenário dos atos precedentes. É o dia seguinte aos acontecimentos narrados no ato anterior. Aproxima-se do meio-dia. Ao abrir a cortina, Isabel está no genuflexório, rezando. Mantém a cabeça oculta entre as mãos, numa postura semelhante à que assumira Madalena no início do primeiro ato. Ao longe, ouve-se o som de alguns sinos. No exato momento em que a cortina se abre, um suboficial realista cruza o fundo do palco, e repara Isabel, na mesma posição. Após uma pausa hesitante, olha para os lados, pretendendo não ser visto, aproxima-se silenciosamente da jovem e, de maneira inesperada, tenta abraçá-la. Isabel, surpreendida, defende-se; há uma luta corpo a corpo.

ISABEL (*Defendendo-se.*) – ...Selvagem!... Selvagem!... (*Forçando.*) – Me solta!...

O homem tenta beijá-la; a luta continua. Isabel, sempre na defensiva, leva as mãos ao pescoço do homem, que reage com gargalhadas.

Tradução correspondente à página 98 do texto de partida.

CABO CRUZ (*Rindo.*) – Assim... Isso... Adoro quando você fica assim...

ISABEL (*Com um grito.*) – Me solta, canalha!

Nesse instante, o Tenente Pablo Morillo entra na casa; quase simultaneamente, entram Policarpa e Mariana, sem dúvida atraídas pelos gritos de Isabel.

TENENTE (*Berra, ao perceber a situação*) – Cabo Cruz!

POLICARPA (*Ao mesmo tempo.*) – Que isso?

MARIANA – Miserável!

Diante da presença das novas personagens, o Cabo solta subitamente Isabel, que se refugia nos braços de Mariana.

MARIANA (*Amarga.*) – Os seus soldados são insistentes e covardes, Tenente Morillo!

TENENTE (*Fora de si, para o Cabo.*) – Você é um homem ou um animal?

CABO CRUZ (*Atrevido.*) – Sou um soldado, meu Tenente!

TENENTE – Como soldado, deveria aprender a respeitar mulher.

CABO CRUZ (*Com desprezo.*) – É só uma crioula!

TENENTE (*Furioso e incisivo.*) – É uma mulher!... (*Pausa.*) – E esse é o seu local de guarda?

CABO CRUZ – Não, meu Tenente.

TENENTE – Então?... O senhor não tinha que estar na porta do Capitão Romero y Almeida?

CABO CRUZ – Sim, meu Tenente.

TENENTE – Os soldados de Sua Majestade agora fazem o que querem? (*Transição.*) – Volta para o seu posto. Ao concluir a guarda, apresente-se ao General Morillo...

Tradução correspondente à página 99 do texto de partida.

CABO CRUZ (*Tentando se justificar.*) – ...Meu Tenente...

TENENTE (*Cortante.*) – Retire-se, Cabo Cruz...

O Cabo faz a saudação militar e sai. Assim que o suboficial vai embora, o Tenente faz um gesto de impotência.

TENENTE – Peço desculpas.

ISABEL (*Interrompendo e tentando se recuperar.*) – Não se preocupe, Tenente. Já estamos acostumadas com esses abusos. Quem manda sempre acredita que pode tudo...

TENENTE – Esse homem terá o castigo que merece.

MARIANA – Não tenha tanta certeza, Tenente Morillo... Os realistas só enxergam as faltas dos crioulos... e para eles, nós valemos muito pouco.

Mariana segura Isabel pelo ombro, e ambas deixam o palco. Permanecem apenas Policarpa e o Tenente Morillo.

POLICARPA (*Aproximando-se da janela, sem olhar para o Tenente. Move-se lenta, pausadamente.*) – Também para você não deve ser novidade a conduta do soldado...

TENENTE (*Sombrio.*) – Não mesmo... (*Pausa.*) – Venho da Câmara... (*Pausa. Policarpa o encara. Ele continua.*) – Meu pai está descontrolado... Os últimos acontecimentos ultrapassaram os limites de sua paciência... (*Respira fundo, como se lhe custasse relatar o que segue.*) – Ele mesmo presenciou o “interrogatório” dos guardas que deviam vigiar os restos de José Antônio e que foram encontrados bêbados. (*Pausa.*) – Foi horrível!... Não pouparam meios para que eles falassem...

POLICARPA – E você sabe disso...

Tradução correspondente à página 100 do texto de partida.

TENENTE – Claro... Sei dos métodos que empregam quando querem fazer um homem falar. (*Pausa, transição.*) – Os quatro guardas, incluindo o que vigiava as portas desta casa, dizem a

mesma coisa... (*Policarpa parece prender a respiração.*) – ...Uma índia, uma índia jovem... deu a aguardente que os embebedou.

POLICARPA (*Com altivez.*) – Será possível que os guardas reais não sabem cumprir com suas obrigações de soldados?... Onde já se viu um vigia ficar bêbado durante o serviço?

TENENTE (*Com veemência.*) – Não entendeu?

POLICARPA (*Com a mesma altivez, tentando ocultar sua inquietação.*) – Não vejo o que há para entender.

TENENTE – Me escuta, Pola, por caridade... Os quatro homens apontaram uma índia como culpada... e o guarda que estava nesta casa identificou a Rosário...

Pausa. O Tenente aguarda.

POLICARPA – ...Isso significa...?

TENENTE – Que todas as suspeitas recaem aqui...

POLICARPA – Antes também teve suspeitas contra a gente. Você mesmo, com o Capitão, revistou cada canto da casa...

TENENTE – Mas não percebe a gravidade da situação?... Os restos de José Antônio Galán desaparecem do local onde foram expostos, os guardas responsáveis por sua vigilância são encontrados embriagados, dormindo como pedras... Ao serem interrogados...

Tradução correspondente à página 101 do texto de partida.

POLICARPA (*Interrompendo rapidamente.*) – Ao serem torturados para que falassem...

TENENTE (*Continuando.*) – Os quatro guardas apontaram uma pessoa como responsável pela bebedeira... Todos falaram de uma índia... e identificaram essa índia como Rosário e Rosário é dessa casa... e essa casa é do José Antônio Galán... E as mulheres dessa casa são ousadas e patriotas... (*Transição.*) – Eu queria... queria... que você fosse sensata...

POLICARPA (*Altiua.*) – E o que chama de ser sensata?

TENENTE (*Com dor.*) – Meu pai, eu o conheço muito bem... Ele não vai se deter por nada. Precisa de um culpado, e o terá, a qualquer custo.

POLICARPA – Eu sei.

TENENTE – Isso pode envolver todas vocês... e... incluindo você. (*Detém-se e depois fala, com mais pesar.*) – Meu pai... precisa dar ao povo uma lição... que era a exposição dos restos humanos... Irresponsavelmente, zombaram dele... agora ele precisa de um espetáculo maior para mostrar sua autoridade e, com ela, o poder do rei... Não sei até que ponto Rosário é realmente culpada... Não sei! Mas conheço a determinação do meu pai para conseguir o que quer... (*Nova transição.*) – ...Me escuta. O testemunho dos guardas é irrevogável... Eu acredito... Me entenda bem, por piedade... Eu acredito que... se a Rosário... não resistir à evidência... e se... se ela se confessasse como a única culpada...

POLICARPA (*Cortando, rápida e furiosa.*) – E se não for ela!?

TENENTE (*Impaciente.*) – Ela deu a aguardente

Tradução correspondente à página 102 do texto de partida.

aos guardas, isso é evidente... só esse feito selou o destino dela. Oculte-a onde quiser, faça-a fugir por qualquer caminho... Daqui a pouco, meu pai e seus homens chegarão da Câmara e a encontrarão em qualquer esconderijo que lhe seja oferecido... ou sairão à sua caça por onde for...

POLICARPA (*Com intenção.*) – E se ela foi só mais um elemento, entre tantos, para se chegar ao mesmo fim?

TENENTE (*Desesperado.*) – A morte será o fim para quem quer que seja.

POLICARPA (*Igual.*) – E se fosse eu?

TENENTE (*Gélido.*) – Não!... Não tem o direito de brincar com os meus sentimentos...
(*Transição.*) – Fugi, pode-se dizer, da Câmara, onde se decidia o desfecho dessa situação... fiz isso correndo grandes riscos... quis te prevenir... quis que encontrasse uma maneira de...

POLICARPA (*Interrompendo.*) – Todas as mulheres desta casa são americanas, todas poderíamos ter feito isso... Por que culpar só a Rosário?

O Tenente, atônito, começa a caminhar de maneira nervosa pelo espaço. Subitamente, detém-se.

TENENTE – Durante anos, vivi esperando por este momento... O momento do regresso. Precisei percorrer outros caminhos antes de chegar aqui, onde esperava encontrar a paz, me reconectar com sentimentos essenciais e puros... aqueles que, para alguns homens como eu, são únicos...

POLICARPA (*Explodindo.*) – Não haverá paz enquanto os tiranos governarem a terra.

Tradução correspondente à página 103 do texto de partida.

TENENTE (*Tentando não a escutar.*) – Ontem à noite, senti uma luz em tuas palavras...

POLICARPA (*Cortando-o.*) – Que luz pode haver sob as suspeitas que teu pai lança sobre essa casa e sobre as mulheres que vivem aqui?

TENENTE (*Prossegue, sem querer ouvir.*) – Desde que te deixei, não parei de pensar em

você e em mim... A vigília foi longa... Via eu e você por esses campos, rindo, felizes... *(Transição, então diz com afeto.)* – Pola, eu te amo... Não tenho outras palavras para dizer... Te amo agora como te amei antes... Com o mesmo sentimento de adolescente... nada mudou em mim nesses anos de separação, nada foi apagado... nada desapareceu...

POLICARPA *(Encara-o e exclama, dolorida.)* - Como podemos falar disso!?... Dessas pequenas emoções de homem e mulher, quando, a poucos passos daqui, na Câmara, um General realista, teu pai, tortura quatro homens para que confessem, para que, com suas palavras, acusem uma mulher dessa casa... uma, ou todas nós... *(Chega ao auge de seu desespero. Em seguida, como se não aguentasse mais, sua voz cede, vencida. Fala como se as palavras escapassem de seus lábios sem que pudesse contê-las.)* – Mas nem eu, desde ontem à noite, em meio a tudo isso que nos cerca... deixei de pensar em você, em nós... *(Pausa. Ela o encara, e acrescenta, com uma dor prestes a romper-se em lágrimas.)* – Por que você existe? Por que eu existo?... Por que o egoísmo... e a violência dos homens...? *(Nova pausa.*

Tradução correspondente à página 104 do texto de partida.

Acréscimo, simples e compassivo.) – Eu te amo, Pablo... nunca deixei de te amar... te amo para além de mim mesma...

TENENTE *(Emocionado.)* – Pola!

POLICARPA *(Continua.)* – Mas temos o direito de dizer que esse sentimento é recíproco...

TENENTE *(Seguro.)* – Sim... desde o momento em que existe em mim e você... nada pode nos separar!

POLICARPA *(Encara-o com demora, depois diz, lentamente.)* – Não entendo...

TENENTE – O quê?...

Ela, lentamente, aponta para o uniforme realista.

TENENTE – Dane-se!... Seja o meu pai General realista, o que eu seja...

POLICARPA (*Interrompendo.*) – Não é teu pai... nem a parte espanhola do teu sangue o que pode nos separar... Não! É o que você defende dentro desse uniforme... (*Transição, depois diz, cansada.*) – Não odeio os espanhóis... Não!... Odeio o que eles fazem com este povo. Odeio a opressão em geral, a escravidão.... Um homem quer viver com seus direitos, os mínimos, os essenciais... aqui e em qualquer parte. Sempre será assim... São esses direitos, os direitos do ser humano, que defendo ao defender minha terra. Amo o meu país, amo o seu povo... Mas, ao amá-los, amo também todos os oprimidos... todos os que sofrem... todos os que padecem... (*Sua voz cresce em intensidade.*) – Sou orgulhosa... tenho orgulho da minha raça! Nunca acataria vegetar baixo dominação. Prefiro o destino do José Antônio ou as balas diante dum paredão a viver subjugada, humilhada debaixo da bota dum ditador...

Tradução correspondente à página 105 do texto de partida.

(*Continua com um sorriso amargo*) – É mais doce morrer por defendendo esses direitos do que se afundar na escravidão... (*Há uma pausa. Pablo não sabe o que responder, depois de um silêncio, ela fala como se deixasse escapar toda a sua dor e a sua impotência.*) – ...Ah!... Como eu queria que você não fosse você e eu não fosse eu!

TENENTE – Me ame pelo que sou...

POLICARPA – Você está aí, e eu te vejo... e você todinho me atravessa, enchendo meu sangue... e, no entanto, não posso correr para você... estou amarrada...

TENENTE – Eu estou aqui e te vejo... E sinto que tua beleza me ata a você, como o rio está preso ao seu leito... como o grito está preso à dor... (*Subitamente.*) – ...Esquece tudo... e pensa no amor...

POLICARPA (*Como num sonho.*) – Amor...!

TENENTE – Fecha os olhos... pensa no amor...

POLICARPA (*Longe.*) – Amor...!

TENENTE – Sente no ar as carícias que eu guardei para você...

POLICARPA (*Como um eco.*) – Amor...!

TENENTE – Ouve este canto do meu sangue em teu ouvido... com minha voz... para você...

POLICARPA (*Mais distante.*) – Amor...!

TENENTE (*No mesmo tom.*) – Amor...!

POLICARPA (*Dilacerada, transbordante.*) – Não! Não! Me deixa! Não posso ouvir outra voz que não seja a desta terra que me chama...

TENENTE (*Suave.*) – Amor...!

POLICARPA – Não posso ouvir outra canção além da esperança deste povo...

TENENTE (*Ardente.*) – Amor...!

Tradução correspondente à página 106 do texto de partida.

POLICARPA – Não consigo ouvir nada além da voz da minha gente...

TENENTE (*Igual.*) – Amor!...

POLICARPA – Mais do que seu nome... sua agonia... suas lágrimas... sua paixão...

TENENTE (*Distante.*) – Amor!...

POLICARPA – Sua solidão... e sua morte...

TENENTE (*Como num eco.*) – Amor!...

POLICARPA (*Desesperada.*) – Me entenda... Nós não nos pertencemos... Daqui a pouco, tua gente chegará uniformizada, com essas mesmas indumentárias realistas que você... virão exigir, impor...

TENENTE – Nós estamos acima de tudo... e de todos...

POLICARPA (*Frágil, ferida.*) – Quero meu povo feliz... para eu ser feliz!

TENENTE (*Após uma pausa, diz subitamente.*) – Você não me ama?

POLICARPA (*Vencida, desaba em seus braços.*) – Eu te amo!

Por um momento, permanecem assim, abraçados no silêncio. Nada se ouve, tudo parece ter desaparecido, como se os dois estivessem suspensos em um mundo à parte.

TENENTE (*Com dificuldade.*) – Pola... preciso voltar. Não sabem da minha saída... Só quis...

POLICARPA (*Interrompe-o, como despertando de um sonho para a realidade.*) – ...Sim, deve voltar...

Há um momento de hesitação. Pablo se move para sair, mas então para e se volta para Policarpa, como impelido por um pensamento repentino.

TENENTE (*Com verdadeiro ímpeto.*) – Foge comigo, Pola!... Agora!... Vamos... nós dois...

Tradução correspondente à página 107 do texto de partida.

A gente precisa um do outro... Pola... Fugir será a única maneira de sermos felizes...

POLICARPA (*Sinceramente surpresa.*) – Fugindo?

TENENTE (*Com urgência.*) – Sim, fugir!

POLICARPA (*Olha-o com tristeza.*) – Mas... você mesmo disse há pouco que nos encontrariam em qualquer lugar...

TENENTE – Se fosse eu que estivesse em perigo, não me importaria... Mas é você que corre risco... Pola... me escuta... me diz, diz... só uma palavra... uma única palavra que me traga um pouco de paz... me diz a verdade sobre tudo isso! Eu prefiro qualquer coisa a essa dúvida, prevendo o perigo que você corre...

POLICARPA (*Distante, triste.*) – A verdade, para você, seria fechar os olhos ao que nos rodeia e dizer: “não penso, não sinto e não soffro.”

TENENTE (*Depois de um silêncio, suplicante.*) – Conta tudo para mim!

POLICARPA (*Fechando os olhos.*) – O que importa a verdade...!? O que tiver que ser... será!

TENENTE (*Arriscando-se.*) – Fala você com a Rosário...

POLICARPA (*Olha-o com dor.*) – Você quer que eu a convença para se entregar ao sacrifício?

TENENTE – Só quero que você se salve!

POLICARPA (*Lenta.*) – Egoísta!...

TENENTE (*Firme, imediato.*) – Sim, porque eu te amo!

POLICARPA (*Exausta.*) – Vai, Pablo... te esperam na Câmara... Quando voltar a esta casa... será para nos julgar...

Nesse instante, pela porta lateral direita, Magdalena entra lentamente. Pola e Pablo não percebem.

Tradução correspondente à página 108 do texto de partida.

TENENTE (*Tentando justificar-se.*) – Pola...

POLICARPA (*Cortando a situação com seu tom habitual.*) – Anda, a gente não tem como evitar o que está decidido.

TENENTE – É que...

POLICARPA (*Não podendo mais.*) – Pelo amor de Deus, para de me torturar!

Um silêncio. Pablo, pesadamente, se dirige até a porta, mas para antes de atravessá-la. Policarpa está de pé junto à janela.

TENENTE (*Lento e seguro.*) – Quero que saiba que, aconteça o que acontecer... custe o que custar... estarei sempre ao seu lado.

Há uma despedida por olhares. Pablo sai. Policarpa olha pela janela, vendo-o partir. Depois, começa a caminhar pela sala, lentamente, com tristeza. É como se tudo ao seu redor, da casa ao ar, pesasse seu coração. Pela primeira vez, a desordem se fez em sua carne. Exausta, ela chega ao centro palco e cai de joelhos junto ao sofá. Da porta à direita, Magdalena observou toda a cena. Agora, lentamente, se aproxima de Policarpa.

MAGDALENA – Agora sabe o que é amar...? (*Pausa.*) – Sim... já sabe... Suas lágrimas me dizem... Agora saberá o que é sofrer de verdade!... (*Policarpa não responde. Magdalena caminha até a janela e fala dali.*) – Foi uma noite infernal!... Tive uma besta na minha cama,

devorando minhas entranhas... *(Pausa.)* – Ele tem o seu lugar na terra... *(Do lado de fora, batidas na porta. Rosário atravessa o palco para abrir. Policarpa, pesadamente, ergue a cabeça, tentando recompor-se. Magdalena atravessa a sala, da janela à primeira porta à direita, por onde sai lenta como uma sonâmbula.)*

Tradução correspondente à página 109 do texto de partida.

MAGDALENA *(Fazendo o sinal da cruz.)* – Descanse em paz, José Antônio Galán... Sua mulher te deu aquilo que todo um povo não pôde dar... *(Sai calada. Rosário retorna.)*

ROSÁRIO – É Frei Lorenzo...

POLICARPA – Manda entrar... *(Rosário faz menção de sair, mas Policarpa a detém.)* – Rosário...

ROSÁRIO *(Voltando.)* – Sim...?

POLICARPA *(Aproximando-se, pousando uma mão sobre seu ombro e olhando-a nos olhos.)* – Você não se arrepende de nada do que fez?

ROSÁRIO *(Firme.)* – De nada!

POLICARPA – Você sabe das consequências, caso nos descubram?

ROSÁRIO – Não perguntei as consequências quando entrei no jogo. Por acaso não sou como todas?

POLICARPA – Sim... você é.

ROSÁRIO *(Profunda.)* – Com Dom José Antônio, enterrei meu pai e meus irmãos assassinados, que não tiveram um lugar de descanso na terra.

POLICARPA – Sim... somos todos iguais.

ROSÁRIO (*Com orgulho.*) – Americanos.

POLICARPA (*Mais humana.*) – Homens e mulheres... nada mais... (*Transição.*) – Agora vá. Peça para Frei Lorenzo entrar... e se prepare... Temos horas muito amargas pela frente...

Rosário sai. Há uma pausa; Dona Andrea surge dos aposentos interiores.

D. ANDREA – Achei ter ouvido alguém chamar.

POLICARPA (*Indo até a janela.*) – É Frei Lorenzo... Rosário foi abrir a porta.

Tradução correspondente à página 110 do texto de partida.

D. ANDREA – Cada ruído que ouço faz meu coração saltar.

POLICARPA (*Olha para ela, do seu canto.*) – A senhora vai ter medo agora?

D. ANDREA – Não sei até que ponto um ser humano pode não ter.

Entra Frei Lorenzo, seguido por Rosário.

F. LORENZO (*Ao entrar.*) – Ave Maria Santíssima!

POLICARPA e D. ANDREA – Sem pecado concebida!

D. ANDREA (*Inquieta.*) – Me perdoe, Frei Lorenzo, mas não creio que seja prudente se aproximar de nós neste momento.

F. LORENZO – O General Morillo me enviou um recado para que eu viesse a esta casa.

D. ANDREA – Não entendo.

F. LORENZO – Nem eu.

POLICARPA (*Cansada.*) – O General virá para cá daqui a pouco... (*Pausa, depois acrescenta.*) – O Tenente Morillo esteve aqui há pouco... me disse... (*Detém-se.*) – Bom, me adiantou sobre as novas suspeitas... que pesam sobre nós... (*Pausa.*) – Parece que tem uma pista.

D. ANDREA – Sobre ontem à noite?

POLICARPA – Sim.

D. ANDREA (*Voltando-se para Rosário.*) – Vá até o quarto de cima e vigie a rua pela janela... Avise quando os vir chegando.

Rosário sai.

POLICARPA (*Após a saída de Rosário.*) – Identificaram a Rosário.

D. ANDREA – Agora entendo porque estão vindo.

F. LORENZO (*Inquieto.*) – Vocês achavam que os culpados de um ato como esse permaneceriam

Tradução correspondente à página 111 do texto de partida.

ocultos para eles?... Não!... Mais cedo ou mais tarde, eles descobririam...

POLICARPA (*Tranquila.*) – Sabíamos os riscos que corríamos.

F. LORENZO – Precisava dessa façanha?

D. ANDREA (*Decidida.*) – Nossas feridas estavam abertas demais para permitir que continuassem escavando.

F. LORENZO – E as consequências? Eles virão... E farão a Rosário falar de qualquer jeito.

POLICARPA (*Olha para ele.*) – O senhor realmente acredita que ela falará?

F. LORENZO (*Derrotado.*) – Não... não acredito... Pobre criatura... Ela pagará por todas.

POLICARPA – Já está tudo feito... José Antônio tem um lugar na terra onde descansará até o dia do juízo... Rezamos sobre sua tumba antes que chegasse a luz do dia.

F. LORENZO – A notícia do desaparecimento dos restos de José Antônio causou um grande alvoroço em Guaduas... Temor e grande rebuliço... Ninguém ignora o que pode acontecer se o culpado não for encontrado logo.

D. ANDREA – Acha que o povo não arriscaria tudo pelo homem que deu tudo por ele?

F. LORENZO (*Exausto.*) – O povo costuma ser ingrato... Enfim, já não há mais o que fazer, resta-nos aceitar a vontade de Deus... Que Ele seja misericordioso.

D. ANDREA (*Não muito convencida.*) – Que assim seja...

F. LORENZO – Fiz com as cartas para Bolívar o que me pediram. Certifiquei-me de que foram retiradas.

Tradução correspondente à página 112 do texto de partida.

ROSÁRIO (*Apressada.*) – Senhora... um punhado de gente de uniforme apeou na rua principal.

POLICARPA (*Corre até a janela.*) – Sim, são eles.

F. LORENZO – É melhor que eu os receba sozinho... (*As mulheres saem sem dizer nada. Frei Lorenzo faz o sinal da cruz e lentamente, uma vez sozinho, deixa-se cair de joelhos no genuflexório. Soam as doze badaladas do meio-dia. Ao fim delas, o General Morillo irrompe no palco. É magro, consumido pelos nervos e pelo ódio. Seu filho, o Tenente Pablo Morillo, o acompanha. O General para diante do espetáculo de Frei Lorenzo em oração.*)

GENERAL (*Com ironia.*) – Rezando pelos seus pecados, Frei Lorenzo?...

F. LORENZO (*Levantando-se.*) – Pelos pecados de todos, General.

GENERAL – É um jeito de pensar...

F. LORENZO – Apenas uma maneira de aliviar a dor dos meus semelhantes.

GENERAL – A dor eterna, Frei Lorenzo? Porque a dor terrena, nós, os homens, administramos.

F. LORENZO – Os homens são todos criaturas de Deus.

GENERAL (*Com o mesmo tom.*) – Naturalmente!... Por isso nos parecemos tanto com Ele... No poder, claro... Imagine, reverendo, podemos até tirar a vida dum filho de Deus... (*Sorri e aponta para o Tenente.*) – Conhece meu filho, Frei Lorenzo?

Tradução correspondente à página 113 do texto de partida.

F. LORENZO – Sim, conheço.

GENERAL (*Orgulhoso.*) – Óbvio!... Um Morillo se reconhece à distância... Posso lhe dizer, reverendo, que ele é o meu maior orgulho? Mas, claro, o que o senhor pode saber disso?... A

satisfação de ver sua linhagem continuar... (*Zombando mais.*) – Ou será que sabe?... Há casos de frades muito prolíficos... (*Ri estridente.*) – E outros, por outro lado, tão austeros que até parece que nasceram castrados... (*Ri de sua piada, depois se dirige ao Tenente.*) – Tenente, traga o Capitão Romero y Almeida à minha presença... (*Esclarece para Frei Lorenzo.*) – O Capitão está, por ora, detido em um dos cômodos desta casa... (*Para o Tenente.*) – Proceda, Tenente... (*O Tenente o saúda e sai. O General volta a falar, orgulhoso.*) – Um autêntico Morillo! (*Ele começa a caminhar de um lado para o outro da sala, dando grandes passos.*) – Sabe por que o fiz vir até aqui?

F. LORENZO (*Após uma pausa.*) – ...Espero que me diga.

GENERAL – Sabe ao som de quais sinos a vila de Guaduas despertou esta manhã?

F. LORENZO – Sei.

GENERAL – Pois bem, agora vai saber mais coisa... (*Pausa.*) – ...Quem que ousou burlar a sentença do tribunal de Bogotá... e as minhas próprias ordens... saiu desta casa.

F. LORENZO (*Aparentemente tranquilo.*) – O senhor tem provas disso?

Tradução correspondente à página 114 do texto de partida.

GENERAL (*Com superioridade.*) – Precisa de certeza, Reverendo, para saber que foi assim?

F. LORENZO – Acho necessário para não colocar, em vão, a vida de um ser humano em risco.

GENERAL – De qualquer forma, me reservo no direito de devolver a Deus aquilo que Dele nasceu... Um trabalho que poupo ao Altíssimo; decidir como e de que forma deve desaparecer uma de suas criaturas... Não me dirá que não é uma bela e desinteressada colaboração a que presto? (*Pausa. Transição. Acrescenta feroz e categórico.*) – Desta casa saiu a afronta, e os que aqui estão pagarão por isso... Não em vão, a autoridade do rei, por meu intermédio, é

irrevogável.

F. LORENZO (*Olhando-o, aterrorizado, e depois pergunta humilde e amargo.*) – General Morillo, o senhor não tem temor a Deus?

GENERAL (*Sustenta o olhar e responde direto.*) – Não, reverendo... Não tenho.

F. LORENZO (*Amargo.*) – Só assim se pode brincar sem piedade o ser humano.

Os dois se encaram desafiadores

GENERAL – Padre... talvez seus serviços sejam necessários... A um condenado à morte não se podem negar as dádivas religiosas... (*Irônico.*) – Veja só, não pareço ser tão desumano como o senhor pensa.

F. LORENZO – É horrível!

GENERAL (*Cruel.*) – O quê, reverendo?... As perguntas que um condenado se faz ao encarar a morte?... A sensação de desamparo total que sentirá nesse momento, quando gritar e ninguém lhe responder?

Tradução correspondente à página 115 do texto de partida.

F. LORENZO – O castigo e a morte sem piedade são o mal, e o senhor os dissemina.

GENERAL (*Irritado.*) – Sou um oficial do Exército Real e já lhe disse que sirvo apenas a Sua Majestade... Seu poder é o único que reconheço, e sua lei, a única que aceito... Esses castigos e mortes que considera desnecessários, eu considero indispensáveis. Graças a isso se obtêm a ordem e a tranquilidade entre esta gentilha... O medo... só o medo os aquieta em suas pretensões.

F. LORENZO (*Olhando-o com dor.*) – O senhor justifica, com suas palavras, sua fama de cruel.

GENERAL – Frei Lorenzo... não quero pensar que sua posição seja arbitrária... Seu dever, ou melhor, o dever da Igreja, é estar com os que aplicam a lei, e aqui a única lei que deve ser aceita é a que emana de Sua Majestade.

F. LORENZO – Permita-me dizer que nunca poderei compactuar com o crime.

GENERAL – O senhor está julgando o rei!

F. LORENZO – O rei também pode se enganar.

GENERAL – E Deus? Deus não pode se enganar, Reverendo?

F. LORENZO (*Olhando-o nos olhos e, após hesitar por um momento, diz.*) – Quando vejo homens como o senhor, penso que também se engana!

GENERAL (*Após uma pausa, solta uma gargalhada estridente.*) – Frei Lorenzo começou a duvidar da infalibilidade de Deus!

F. LORENZO (*Tranquilo.*) – Se de fato duvidasse Dele, teria que odiar o senhor... mas veja, General... não o odeio. Me compadeço.

Tradução correspondente à página 116 do texto de partida.

GENERAL (*Seu rosto se endurece.*) – Ah!... Não quero a compaixão de ninguém... Nem de Deus... Assim como não tenho por ninguém!

F. LORENZO – Apesar de sua teimosia, de suas atrocidades e de sua descrença, há algo que o senhor não poderá evitar... seu próprio medo na hora da morte... A voz de sua consciência em meio à sua solidão... povoada por todas as vozes dos mortos.

GENERAL (*Com desprezo.*) – Índios, mestiços e crioulos... Bah!

F. LORENZO – Gente que sempre viveu na pobreza mais abjeta e em constante desgraça. Povo de lugarejo que precisava de amor e compreensão.

GENERAL (*Com desdém.*) – Seres bárbaros e fanáticos!... Cheios de medos e superstições... Seres primitivos que, em qualquer momento, negariam a existência e o poder desse mesmo Deus em cujo nome o senhor tenta evangelizá-los.

F. LORENZO – Como não esperar isso deles, pobres índios desamparados, se diante de mim o senhor mesmo renega a Deus?

GENERAL – Não diga tantas besteiras, Frei Lorenzo.

F. LORENZO – Deus é infinitamente magnânimo e sabe compreender todas as suas criaturas.

GENERAL (*Altivo, definitivo.*) – Não preciso da compreensão dele... nem da de ninguém!

F. LORENZO (*Simples.*) – Eu não diria tanto, General Morillo.

GENERAL (*Ressentido.*) – Vi muitos freis passarem por meu caminho, e todos ou a grande

Tradução correspondente à página 117 do texto de partida.

maioria sabia muito bem seus deveres para com a Coroa.

F. LORENZO – Sei da existência de muitos irmãos em Cristo que, ao invés de serem portadores da chama da paz, portam o fogo da morte... Não creia que não sinta dor por eles... Deus lhes pedirá contas por seus atos. Enquanto isso, eu me empenharei em guiar os meus pelo caminho da caridade e do amor ao próximo.

Ouvem-se batidas na porta lateral direita.

GENERAL – Entre!

O Tenente Morillo entra, acompanhado pelo Capitão Romero y Almeida. O Capitão está desarmado e permanece num canto do palco, aguardando as ordens do General.

GENERAL – Frei Lorenzo, esta conversa não acaba aqui... Sei que não conseguirei convencê-lo, mas o senhor também sabe que será difícil me fazer acreditar em seus contos e fantasias. *(Pausa.)* – Agora, quero falar a sós com o Capitão Romero y Almeida.

F. LORENZO *(Humilde.)* – Estarei no pátio da casa... Quando o senhor quiser, estarei às suas ordens.

GENERAL *(Ao Tenente.)* – Tenente Morillo, acompanhe o Frei Lorenzo.

Frei Lorenzo sai acompanhado do Tenente. Ficam sozinhos o General e o Capitão. Morillo, após medir o Capitão com o olhar, retoma seu passo nervoso pela sala. De repente, para diante dele.

GENERAL *(Em frente ao Capitão com tom de desprezo.)* – Capitão do Exército Real... *(Pausa.)* – Não

Tradução correspondente à página 118 do texto de partida.

acha grande demais esse título, senhor Romero y Almeida?...

CAPITÃO *(Responde devagar, mas seguro.)* – Honrei esse título em muitas ações militares.

GENERAL *(Disparando as palavras.)* – Para abrandar seus desejos de macho, esqueceu seus deveres de soldado!

CAPITÃO (*Segue devagar, tentando um ar de confiança.*) – Nenhum homem em meu lugar teria resistido.

GENERAL – Como homem, queria estar no seu lugar... Como militar e seu superior, devo punir sua negligência.

CAPITÃO (*Seguro.*) – Como militar e como homem, saberei aceitar qualquer punição que me for imposta.

GENERAL (*Caminhando ao redor do Capitão, avaliando-o.*) – Poderia arrancar essas insígnias que conquistou em tantas batalhas...

CAPITÃO (*Com orgulho, seguro*) – As cicatrizes no meu corpo continuariam atestando meu valor.

GENERAL (*Igual.*) – Poderia degradá-lo diante da tropa...

CAPITÃO (*Igual.*) – Mais de uma bravura permaneceria viva na memória de todos, como Capitão do Exército de Sua Majestade.

GENERAL (*Crescente.*) – Poderia prendê-lo...

CAPITÃO (*Igual.*) – Lamentaria não poder servir ao Rei.

GENERAL (*Exasperado, perdendo o controle.*) – Acredita mesmo ter servido ao seu Rei se enfiando na cama com uma fêmea? (*Transição, depois lentamente.*) – Também poderia mandar fuzilá-lo, Capitão...

CAPITÃO – Morreria com honra, gritando: Viva o Rei! (*Pausa. O General recomeça seu caminhar. O Capitão se atreve novamente.*) – Meu General... (*Pausa.*)

Tradução correspondente à página 119 do texto de partida.

– Não busco justificativas... Sei que não tem... Meu dever era permanecer vigilante até a sua chegada... *(Transição)* – Mas... o senhor não compreende o que é para mim o nome de Magdalena Aráoz... Volto a dizer, não falo com um superior, porque não tento me justificar, falo como o homem, com o amigo. *(Pausa.)* – ...Foi só descobrir que ela estava entre essas mulheres que toda a ansiedade, contida durante tanto tempo, rebentou na hora por minhas veias, como uma boca imensa e sedenta que só exigia esse corpo para saciar sua sede... *(Pausa.)* – Ela sempre se mostrou esquivada e reservada... *(Pausa.)* – em meio a febre, quando cheguei ferido à fazenda de seu pai, vi seu rosto pela primeira vez... e desde então, não consegui tirar da minha mente... ela estava completamente em mim, real e viva como uma chaga...Tentei de todas as formas conquistá-la, sem sucesso... Ela me recusava... e, ao me recusar, mais crescia em mim o desejo de posse... Sentia o ódio em sua voz, em seu olhar... e esse ódio imaginado aguçava no meu sangue um secreto e feroz desejo de tomar posse dessa criatura, essa espécie de diabo e de anjo para meus sentidos... *(Transição.)* – O pai dela percebeu minha febre e a protegeu com um zelo redobrado... Mas Magdalena ficou cravada na minha cabeça e no meu corpo todo... Não pude arrancá-la de mim... Amor?... Não... Não, meu General... Desejo... desejo... desejo... apenas desejo. O senhor nunca desejou uma mulher assim?... Nunca quis seus lábios, seus cabelos, o calor de seu hálito... a tempestade do seu sexo?

Tradução correspondente à página 120 do texto de partida.

Nunca desejou com dor?... Com desespero?... Nunca deu murro em ponta de faca?... *(Pausa, com expectativa.)* – Eu desejo Magdalena Aráoz desse jeito... *(Transição.)* – ...E ontem a chance apareceu... e eu não pensei em nada e nem ninguém... só na fogueira do meu desejo que ardia e ardia implacavelmente... *(Pausa.)* – ...Sou militar... e sou homem... Como militar e como homem saberei acatar suas ordens.

Pausa. O General persiste com seu passo nervoso, e logo se detém enfrentando o Capitão.

GENERAL – Mas me diga, Capitão Romero y Almeida, o senhor foi ingênuo o bastante para

acreditar que o que não conseguiu durante tanto tempo, viria, assim, de mão beijada?

CAPITÃO (*Ansioso para se fazer entender.*) – Ela estava ali... real, em carne e osso... Como se tudo ao meu redor tivesse desaparecido... Só ela... ela... Sempre ela...

GENERAL – Basta, Capitão! (*Pausa, então acrescenta, com escárnio.*) – Só um cego não veria que a esposa de Galán, com seu homem morto e ainda quente, se entregaria a um militar realista sem cobrar caro por isso.

CAPITÃO – Só pensei em possuí-la...

GENERAL (*Cortando.*) – *Possuí-la!* ...Macho e fêmea! ...Cão e cadela! (*Retoma sua caminhada, pausa.*) – Capitão... tenho que puni-lo. (*Pausa.*) – ...Mas não será com a morte e nem com a degradação... Não... Eu não esqueço que tenho uma dívida pessoal com o senhor... (*Transição.*) – Devo-lhe a vida...

Tradução correspondente à página 121 do texto de partida.

Se não tivesse chegado naquele momento tão crucial para mim... eu agora estaria... (*Detém-se.*)

CAPITÃO (*Seguro.*) – O destino ou a casualidade me levaram até lá... Cumpri com meu dever...

GENERAL (*Continua como se não tivesse escutado.*) – Sei da sua bravura... da sua coragem... conheço o soldado e o guerreiro, e sei da sua sede de combate. Pois bem, Capitão... meu castigo será privá-lo do confronto com o inimigo... Pedirei sua transferência para Santa Fé de Bogotá, para guardar o palácio do senhor Vice-rei. Será Capitão da Guarda... até que eu peça seu retorno. (*Sarcástico.*) – Viverá entre leques e bordados... Entre festas e caçadas... Como vê, o castigo é muito relativo... (*Transição.*) – Agora... será testemunha deste interrogatório... nesse julgamento... “particular”.

CAPITÃO (*Com leve inquietação.*) – Meu General, rogo que me deixe fora disso.

GENERAL – Capitão, você faz parte de tudo isso.

CAPITÃO – Já aceitei minha culpa... já lhe confessei minha falta, minha fraquejada...

GENERAL (*Impassível.*) – Temos que achar o culpado ou os culpados do desaparecimento dos restos de Galán... da bebedeira dos guardas... e do seu frenesi de ontem.

CAPITÃO – Tem meu testemunho... Não me use como testemunha diante dessas mulheres.

GENERAL (*Quase divertido.*) – Está com medo de quê, Capitão?... Ofender a honra de Magdalena Aráoz?

CAPITÃO – Não duvido que o senhor saberá encontrar

Tradução correspondente à página 122 do texto de partida.

o culpado de tudo o que acaba de citar, tenho certeza disso... Logo...

GENERAL (*Cortando com autoridade absoluta*) – Capitão, ainda está sob minhas ordens. (*Transição.*) – Manda essa gente toda entrar.

O Capitão esboça um gesto, mas se detém sob o olhar do General. Então, caminha até a porta. Quando está prestes a abri-la, a voz do General o detém.

GENERAL – Capitão...e que fique claro que não lhe devo mais nada.

CAPITÃO (*Altivo, com hombridade, ainda junto à porta.*) – Nunca deveu, meu General.

O Capitão sai. O General retoma seu caminhar nervoso, detendo-se frente ao janelão. Entra o Tenente Morillo, que avança resolutivo.

TENENTE (*Visivelmente inquieto.*) – O que pretende fazer?

GENERAL (*Virando-se para ele, medindo-o com o olhar, responde com dureza.*) – Tenente Morillo... recorde que aqui sou o General Morillo, seu superior. Nada mais...

Os dois se encaram, entra Frei Lorenzo, seguido pelo retorno do Capitão, que precede o grupo de mulheres escoltadas pelo Cabo. A cena se desenvolve da seguinte maneira: da esquerda para a direita, Policarpa, Isabel, Dona Andrea, Magdalena, Mariana e Rosário, atrás desta última entra o guarda. Junto a janela está o Tenente Morillo, no lado mais à direita do palco, no proscênio, Frei Lorenzo; à esquerda, está o Capitão Romero y Almeida. Todos formam um grande

Tradução correspondente à página 123 do texto de partida.

quadro de figuras estáticas, o movimento será dado pelo General Morillo. O restante dos atores se movimentarão em momento oportuno ou quando a marcação cênica indicar. O todo deve passar a sensação de um julgamento mesquinho e baixo. As mulheres são as acusadas, o Frei Lorenzo é o defensor e o General Morillo é o promotor e o único juiz absoluto. Depois de uma pausa provocada pela entrada das personagens restantes, o General retorna seu caminhar pela casa, detém-se e enfrenta as mulheres que permanecem altivas.

GENERAL (*Sem preâmbulos*) – Quem de vocês violou minhas ordens?... (*Silêncio. Ele continua.*) – Sabiam do decreto que proibia chegar perto dos lugares onde, para dar uma lição nessa ralé, os restos do réu foram exibidos...

D. ANDREA (*Seca, sem titubear.*) – Sabíamos. Era público... E, para que não restassem dúvidas, um enviado especial veio em nossa própria casa lê-lo.

GENERAL – E cientes da ordem irrevogável... cientes do fim e das consequências dessa desobediência... (*Pausa, analisa cada uma delas, inquisidor.*) – ... Uma de vocês violou a lei.

MARIANA (*Segura.*) – O senhor acusa cedo demais, General.

GENERAL (*Duro.*) – A transgressão da lei é evidente.

POLICARPA (*Com altivez.*) – Por acaso era uma lei divina?...

Tradução correspondente à página 124 do texto de partida.

GENERAL (*Seco.*) – Eram leis do Rei e ordens minhas.

ISABEL – Não sabia que seus decretos tinham força suficiente para se sobrepor às leis de Deus.

F. LORENZO (*Intervindo com cautela.*) – Não sei quem é o culpado... Não sei sequer se o culpado está aqui... Mas, meu General, permita-me lembrá-lo... sepultar os mortos é um ato de piedade.

GENERAL – Aqueles que, em vida, não souberam respeitar uma autoridade constituída não merecem piedade na morte. (*Firme, aponta para Rosário.*) – Você... adiante... (*Rosário dá um passo à frente.*) – Você é acusada de embriagar os guardas, para que, entorpecidos pelo álcool e pelo sono, não pudessem ver... (*Silêncio.*) – Responda.... É verdade? (*Silêncio.*) – É culpada disso? (*Silêncio. Rosário permanece ativa.*) – Acredita que ganhará algo com seu silêncio?... Você foi identificada.... Você é culpada... Pagará com sua vida essa ousadia... Mas antes de morrer, me dirá ... entenda bem, digo: me dirá... porque eu tenho certeza... quem foram seus cúmplices. (*Silêncio.*) – Teu cúmplice está entre essas mulheres?... (*Silêncio.*) – Fala... (*Silêncio.*) – Prefere o silêncio? Isso pode lhe custar caro... (*Rodeando-a lentamente.*) – Poderia mandar te açoitar, nua, em plena praça, até que abrisse a boca... (*Pausa.*) – Poderia ordenar que cortassem teus pés... e tuas mãos... até gritar a verdade. (*Pausa. Rosário segue impávida, sem dizer nada.*) – Poderia mandar todos os soldados gozarem

Tradução correspondente à página 125 do texto de partida.

em você... (*Ri diabólico.*) – Mas não, não... vai que você gosta... Sua putinha! (*Rosário o olha com ódio.*) – É linda... Seria uma pena desperdiçar isso... Os meus soldados me agradeceriam.... (*Levanta a cabeça de Rosário, inclinada sobre o próprio peito. Quando sente o contato com a mão do General, Rosário a morde, Morillo tem uma primeira reação de raiva, depois muda a careta por uma gargalhada.*) – ... E é... selvagem... (*Irônico para o Capitão.*) – Capitão, não quer levá-la para cama?... Talvez ela acalme a sua febre!... (*Volta-se para Rosário.*) – ...É virgem, índia?

F. LORENZO (*Rápido, incisivo.*) – Não é isso que interessa à Majestade e ao Estado... General, o senhor não tem esse direito.

GENERAL (*Seco, com frieza contida.*) – Já torturei quatro soldados espanhóis para que confessassem o porquê da bebedeira... Tenho o direito de interrogar, do jeito que eu quiser, aquela que os quatro apontaram como a única culpada desse crime, para que desembuche logo quem foi ou foram seus cúmplices. (*Ele se volta ferozmente para Rosário.*) – ...Enquanto meu enviado especial se metia na cama com uma fêmea... (*Magdalena faz um movimento. Mariana, ao lado dela, a contém.*) – ... essa mulher, essa índia, embriagava meus guardas para cegá-los... enquanto alguém... (*Aponta para as demais mulheres.*) – ... Não sei quem... sequestrava os restos de Galán... (*Ele se aproxima lentamente das mulheres que permanecem silenciosas.*)

Tradução correspondente à página 126 do texto de partida.

– ...Quem de vocês fez isso?... (*Pausa. Nenhuma resposta é dada. Diante do silêncio de todas, dirige-se abruptamente à Magdalena.*) – ...Porque você sabia bem o preço das tuas carícias... (*Silêncio.*) – ...Vai negar essa evidência também?... Negará, mulher, que o Capitão Romero y Almeida passou a noite entre tuas pernas?...

CAPITÃO (*Tentando intervir.*) – Meu General...

GENERAL (*Voltando-se violentamente para o Capitão.*) – Você também vai negar,

Capitão?... *(Pausa.)* – Onde passou a noite, Capitão?... *(Silêncio.)* – Fala! *(O silêncio se estende, o General então ruge.)* – Ordeno que declare como testemunha!...

O Capitão encara Magdalena. Ela, por sua vez, o fita com um ódio implacável, carregado de asco e desprezo. A pausa produz tensão.

MAGDALENA *(Lentamente, sem conseguir conter-se.)* – Eu o odeio, Capitão... Eu o odeio!...

GENERAL *(Salta com uma satisfação satânica.)* – Ouviu, Capitão? ...Ela o odeia! ...Nada mudou! ...Magdalena Aráoz o odeia! ...É essa aí mesmo que te enlaçou, malgrado o ódio declarado?

CAPITÃO *(Depois de uma pausa, sua voz sai lenta, forçada.)* – O senhor disse tudo, meu General.

GENERAL *(Obstinado.)* – Jura?

CAPITÃO – Juro.

GENERAL *(Voltando-se para Magdalena.)* – ...E você, mulher de José Antônio Galán? ...Confirma o que acaba de jurar o Capitão?

CAPITÃO *(Interrompendo.)* – Meu General... Rogo que se baste com meu testemunho.

GENERAL – Não estou interrogando você agora.

Tradução correspondente à página 127 do texto de partida.

É essa mulher... (A Magdalena.) – Responde! Você é cúmplice dessa índia?

TENENTE *(Ousando intervir.)* – Meu General...

GENERAL (*Seco, cortante.*) – Silêncio!... (*A Magdalena.*) – Não confessa tua culpa? (*Ofensivo, irritado.*) – Então quer dizer que se deitou com este homem por prazer? ...Por que o desejava há cinco anos? ...Por que teu sangue fervia, a despeito de que, a poucos passos daqui, a cabeça de teu homem balançava dentro de uma jaula de madeira? (*Pausa.*) – Ah... Você também tem sangue de puta!...

F. LORENZO (*Erguendo a voz, indignado, interrompendo a violência da situação.*) – General! ...Exijo respeito por estas mulheres, respeito por esta casa e respeito por minha investidura ...Se o senhor não se controlar, eu mesmo escreverei a Roma, pedindo a intervenção de Sua Santidade, o Papa...

O silêncio pesa novamente, cheio de tensão. O soldado e o religioso se encaram desafiadores.

POLICARPA (*Rompe a pausa, contendo-se.*) – General... pode insultar, é seu costume... Mas nada mudará os fatos... O senhor vai matar, torturar e esmagar os homens, mas atrás deles se erguerão centenas de milhares para tomar as armas deixadas pelos mortos e continuar a luta.

GENERAL (*Com desprezo.*) – Patriotas!

D. ANDREA (*Firme.*) – O senhor disse tudo.

GENERAL (*Com ainda mais desprezo.*) – Ralé! ...Podridão!

F. LORENZO – Exijo respeito mais uma vez, General.

GENERAL (*Com ira.*) – Respeito? ...Por quem?

Tradução correspondente à página 128 do texto de partida.

F. LORENZO – Pelo ser humano.

GENERAL (*Continua sem ouvir com todo seu ímpeto.*) – Por estas mulheres? ...Mulheres que mantêm correspondência secreta com liderzinho revoltado? ...Por esta casa, que é ninho e berço de rebeldes? ...Não acha que as mulheres desta casa são capazes de ter feito o ato que julgamos?

F. LORENZO – O senhor acusa sem provas.

GENERAL – Meus guardas falaram desta índia...

F. LORENZO – O senhor envolve todas estas mulheres em sua acusação, não só a índia... O senhor acusa... Cadê as provas, meu General?

GENERAL – Precisa de provas, Frei Lorenzo?

F. LORENZO (*Com firmeza.*) – Sim!

GENERAL (*Também firme.*) – Eu não! (*Pausa. Transição.*) – Só desejo... compreenda-me, desejo que confessem para prosseguir. Tenho certeza da culpa dessa índia... Assim como tenho certeza da culpa de uma ou mais destas mulheres no desaparecimento dos restos de Galán... e do contato com o inimigo... O Capitão só revirou esta casa e se deu por satisfeito com essa aparente evidência de inocência... Eu não! ...Quero cavar mais fundo... Quero saber... Sei que não estou errado... (*Ele sorri, com seu sorriso diabólico.*) – Apenas por gosto, reverendo... Por puro prazer de ouvi-las falar é que interrogo... (*Feroz, para Rosário.*) – Você é a culpada mais evidente até agora... Não negue... Sua birra no silêncio não vai levar a nada... Fala!...

Tradução correspondente à página 129 do texto de partida.

(*O silêncio é total. Exasperado, acrescenta.*) – O que que tem aí dentro?

D. ANDREA (*Calma.*) – Amor à pátria.

ISABEL (*Igual.*) – Amor ao povo.

POLICARPA (*Igual.*) – Amor à liberdade.

GENERAL (*Irritado.*) – Pátria! ...Povo! ...Liberdade! ...O que que esses bárbaros sabem disso?

MARIANA (*Densa.*) – O que o senhor nunca poderá saber, General Morillo.

GENERAL (*Sua raiva se acentua.*) – Se dependesse de mim, não sobraria um... Exterminaria todos!

F. LORENZO (*Interrompendo.*) – E a sua consciência, General?

GENERAL (*Olha-o irônico.*) – Não teria nenhum peso na consciência, reverendo... (*Transição.*) – A causa do rei, acima de tudo!

MARIANA (*Rápida, com segurança e amarga.*) – A causa do crime, acima de tudo!

GENERAL (*Alto.*) – Quem acusa sou eu!

ISABEL (*Enfrentando-o.*) – E com que direito?

GENERAL (*Bruscamente, voltando-se para ela.*) – Menina... não se esqueça: “Eu mando. Portanto, exijo!” (*Transição, com desprezo.*) – Heróis! ...O continente inteiro transborda de heróis! ...Parece que gostam do martírio... (*Ele encara todas.*) – Mas de que matéria são feitas vocês... e seus homens?

MARIANA (*Calma.*) – Quando meus filhos e meu esposo partiram, eu lhes disse: “Vão e morram com os homens. Nós, mulheres, marcharemos à frente. Abriremos o peito diante dos canhões e que nos chovam tiros de metralhadora. Os homens que vierem atrás de nós... sobreviverão ao primeiro golpe,

Tradução correspondente à página 130 do texto de partida.

E passando por cima de nossos cadáveres, poderão libertar a pátria...” (*Transição.*) – Não foi necessário... Nossos homens são muito homens...

GENERAL (*Lentamente, como diante de uma lembrança ruim*) – Fizeram pior!... Uma muralha de mulheres diante dos nossos canhões... (*Recompõe-se e frenético, volta-se com todo seu furor para Rosário.*) – Confessa, índia!... (*Silêncio.*) – Confessa!... (*Novo silêncio. Ele se volta às mulheres.*) – Quem sepultou os restos de Galán?... Que ligação vocês têm com os rebeldes?

POLICARPA – Não está pedindo muito, General?

GENERAL (*Após uma pausa encarando Policarpa, tenta outra maneira de persuasão.*) – Se entregarem os contatos e os nomes dos colaboradores de Bolívar...

MARIANA (*Rindo alto, cortando-o.*) – Entregar?... Isso é coisa de covardes como vocês!... Uma mulher patriota, jamais!

CAPITÃO (*Ferido em seu amor próprio.*) – Não tem espanhol covarde... Essas terras eram de índios e bestas... Foi preciso coragem, bravura e muito valor para que nossos homens abrissem caminho nessa terra de selvagens...

POLICARPA (*Com o mesmo orgulho.*) – E ganância... Muita ganância, Capitão!

O Capitão avança, pronto para enfrentar Policarpa. O Tenente, em seu lugar, explode.

TENENTE (*Ameaçador.*) – Cuidado, Capitão Romero y Almeida!

Tradução correspondente à página 131 do texto de partida.

CAPITÃO (*Desafiador.*) – O Tenente Morillo se abaixa muito fácil para essa gente.

TENENTE (*Irônico.*) – Não tão fácil quanto o senhor aos seus apetites...

CAPITÃO (*Altivo.*) – Respeite um superior, Tenente.

TENENTE (*Igual.*) – Respeite o caído, Capitão.

GENERAL (*Interrompe como um trovão.*) – Silêncio!... (*Momento tenso. Capitão e Tenente se encaram com fúria. Lentamente, voltam a seus lugares sob o olhar atento do General, que, após uma pausa, volta-se bruscamente à Policarpa.*) – Policarpa Salavarrieta... Suas palavras insultantes podem te resultar funestas.

F. LORENZO (*Intervindo.*) – General Morillo... o senhor está conduzindo tudo a um terreno escabroso.

GENERAL (*Enfadado.*) – Cale-se, reverendo!... Isto não é um púlpito! (*Volta-se violentamente a Rosário.*) – Índia, é sua última chance. Fale!... (*Silêncio. Depois, saboreando as palavras.*) – Você vai morrer, garota... Vai morrer.

ROSÁRIO (*Tranquila.*) – Já que eu vou morrer, prefiro fazer com capricho.

GENERAL – Não teme a morte?

ROSÁRIO – Minha morte será mais um peso em sua consciência.

GENERAL (*Com dureza.*) – Já disse que não tenho consciência. (*Enfrenta todas as mulheres.*) – E vocês?... Têm consciência por acaso?... Todos aqueles que se dizem patriotas... têm consciência?... Não!... Não têm!...

F. LORENZO – O senhor está cego de ódio e rancor...

GENERAL (*Ácido e tenso.*) – Tenho motivos para odiar...

Tradução correspondente à página 132 do texto de partida.

F. LORENZO (*Tentando novamente persuadir.*) – Essas pessoas só precisam de um pouco de compreensão.

GENERAL (*Ignorando completamente, fala baixo, lento, ofendido, como diante de uma lembrança amarga.*) – Venezuela... Planície de Puerto Cabello... Os malditos patriotas atacaram nosso acampamento adormecido... Uma noite de sangue!... Degolaram os sentinelas, e sem piedade mataram os homens, arrastando, depois, os corpos sem vida atados a seus cavalos... Ainda ouço o som das cabeças ensanguentadas batendo nas pedras do caminho... Terra e sangue! (*Frenético, volta-se a Frei Lorenzo.*) – Eram ou não seres humanos?... Meus soldados não eram cristãos?... Não eram homens os meus homens?... Clemência!... Piedade!... Compaixão!... Os patriotas também não destroem... não torturam... não matam?

POLICARPA (*Segura.*) – Têm o direito do caído: se defender.

GENERAL (*Sustentando o olhar de Policarpa.*) – Quem se defende de quem? (*Pausa. Se encaram, desafiantes. O General se refugia novamente na lembrança dolorosa.*) – Não... não posso esquecer. E não esquecerei... (*Transição.*) – Tem muito sangue espanhol alimentando esta terra.

F. LORENZO – E muito sofrimento, General.

GENERAL (*Sem ouvi-lo.*) – ...Todos os meus homens... mortos!... Seus corpos foram largados, um a um, por muitas léguas... (*Se volta às mulheres.*) – E não tiveram sepultura... Foram devorados pelos urubus... (*Pausa. A voz amarga, misto de dor e despeito.*)

Tradução correspondente à página 133 do texto de partida.

– E eu... o General Morillo... nu, com o corpo untado de mel, fui amarrado a um poste sobre

um formigueiro de formiga-lava-pé... *(Pausa.)* – ...Não fiquei ali nem uma hora, mas para mim... foram anos, séculos... Séculos sentindo os insetos subindo por minhas pernas amarradas, sentindo como devoravam minha carne... *(Transição.)* – ...Poderia tirar minhas roupas agora e vocês veriam... cicatrizes monstruosas, buracos, fendas... como chagas de leprosos nas minhas pernas... nas minhas nádegas... no meu sexo... Séculos!... Séculos!... *(Pausa. Transição.)* – Até que chegou uma patrulha sob ordens do Capitão Romero y Almeida... *(Com rancor.)* – Patriotas!... Americanos!... Todos e cada um que cair em minhas mãos pagará por aqueles minutos de desespero... *(Para Frei Lorenzo.)* – Não pude pensar em Deus... porque aquilo era o inferno... *(Pausa. Para Rosário.)* – Entende agora que nada vai te salvar?... Fala logo!... Eu tenho que saber e vou saber... *(Rosário não responde.)* – Muito bem. As palavras não te convencem... Nem a tortura... e nem mesmo a morte vão te fazer falar... Nada disso vai te fazer confessar e nem entregar teus cúmplices.

ROSÁRIO *(Segura.)* – Nada!

GENERAL – Mas eu tenho um outro meio de te fazer falar... *(Pausa. Ao Capitão.)* – Capitão... ordene que construam, na praça do mercado, um galpão de madeira... Exija, dentre as melhores famílias locais, os machos entre doze e sessenta anos... Cinquenta homens me bastarão... para começar... Antes do entardecer, todos devem estar no galpão... E quando o relógio da igreja

Tradução correspondente à página 134 do texto de partida.

de nosso Frei Lorenzo soar as sete badaladas... vão meter fogo, pelos quatro cantos, na construção de madeira... com toda sua carga inútil dentro...

F. LORENZO – Isso é monstruoso!

GENERAL *(Trágico, implacável.)* – Também foi monstruoso aquele silêncio na planície de Puerto Cabello... O cheiro de sangue subindo da terra... e as formigas escalando meu corpo, sem parar... Era a hora da morte... E, no entanto, o silêncio era tão pesado que dava para ouvir uma agulha cair...

F. LORENZO – Não é possível que esteja agindo movido por ódio e rancor... É criminoso!

GENERAL – Aquele silêncio foi mais criminoso ainda... Corroía o coração... e o cérebro... enquanto as formigas me devoravam a carne... (*Transição.*) – ...Esses homens morrerão entre as chamas, se esta índia deixar... vão morrer ouvindo o crepitar do fogo... e os próprios gritos... Não estarão sozinhos.

F. LORENZO – Não tem esse direito.

GENERAL (*Interrompendo, altivo.*) – Pelo contrário... Eu tenho todos os direitos.

TENENTE (*Intervindo.*) – Pai... imploro que raciocine...

GENERAL (*Rugindo.*) – Tenente! Já lhe disse, aqui eu sou o General Morillo! Sem parentesco de qualquer tipo.

F. LORENZO (*Com desprezo.*) – O senhor tem veneno no sangue... o veneno do ressentimento.

GENERAL (*Contendo-se.*) – Reverendo... o senhor fala demais e faz isso em nome de uma causa que não é a do rei.

F. LORENZO – Defendo os direitos do ser humano, General...

Tradução correspondente à página 135 do texto de partida.

Seja qual for sua bandeira ou sua fé... São homens... homens que sofrem... como todos os homens nesta terra.

GENERAL – Também sofri! Também meus homens sofreram!

F. LORENZO – Mas... o que pretende com isso?!

GENERAL – Duas coisas... que esta índia, ou quem quer que seja, desembuche. E, se falar, desistirei da fogueira. Castigarei só os culpados... *(Com ironia.)* – Como vê, não sou tão desumano... e se não, substituo o espetáculo e a lição que me tolheram com a cabeça de Galán na jaula por este outro... mais eficaz... *(Transição.)* – Será um espetáculo grandioso... Esta índia vai presenciar... e depois... arderá na mesma fogueira.

F. LORENZO *(Sem poder se conter.)* – O senhor está louco!

GENERAL – Louco?

F. LORENZO – Só um assim para pensar nessa atrocidade... Não é humano!

GENERAL *(Desafiante.)* – E as fogueiras e as torturas da Santa Inquisição eram humanas, reverendo?

F. LORENZO – Lutava-se contra a heresia.

GENERAL *(Cortando.)* – E quem pode garantir que todos os sacrificados pela Inquisição eram hereges?

Pausa. O General encara com triunfo Frei Lorenzo, que permanece desconcertado por um momento. Então o General se volta ao Capitão, sem desviar os olhos do sacerdote.

GENERAL – Capitão... proceda!

Tradução correspondente à página 136 do texto de partida.

Há um movimento do Capitão. Rosário interrompe a ação com voz firme.

ROSÁRIO – Não!

O Capitão, prestes a sair, se detém. Há um movimento de intranquilidade entre as mulheres.

GENERAL – Ah! Entrou em razão!...

ROSÁRIO *(Depois de uma pausa angustiada, lentamente)* – Eu... Eu dei a aguardente aos guardas... Eu... Fui eu... resgatei e sepultei os restos de José Antônio Galán...

GENERAL *(Impaciente.)* – Você... e quem mais?

ROSÁRIO – Eu... só eu.

GENERAL – Quer que eu acredite nisso?... Não!... Mais quem?... Diga. ...Aponte, entre essas mulheres, quem te ajudou.

ROSÁRIO *(Teimosa.)* – Só eu!... Eu!... Unicamente eu!

GENERAL *(Implacável.)* – Seu cúmplice está nesta casa? Ou é gente de fora? Gente da tua espécie?

ROSÁRIO – Eu... Só eu...

GENERAL *(Seco.)* – Não acredito... *(Transição)* – Capitão, cumpra a ordem.

POLICARPA *(Não suportando mais, enfrenta-o.)* – Estremeça, General Morillo!... Estremeça todo o exército real... Logo virá aquele que vingará tantos crimes!

GENERAL *(Enfrentando-a, diante de uma nova possibilidade de descobrir a verdade.)* – Bolívar?... O que sabe dele?... Fala!

POLICARPA *(Transbordando, aproveitando seu próprio ímpeto.)* – Tudo!... Eu sei tudo!... Mas esta é a causa da Pátria e não a traio!... Todas as

Tradução correspondente à página 137 do texto de partida.

torturas do mundo não me farão abrir a boca... Todos os tormentos e todas as mortes e tudo que é injusto não vão me fazer dizer uma palavra sequer... Morrerei... e comigo morrerão centenas... Mas ele virá, e dará à luz a milhões.

GENERAL (*Num alarido de triunfo.*) – Finalmente!... Você... Você é a cúmplice desta mulher!

TENENTE (*Movimenta-se desde onde está.*) – Pola!

POLICARPA (*Detendo-o com o olhar, firme e serena.*) – Sim... Eu!... Eu sepultei a cabeça de José Antônio Galán!

Pausa. Dona Andrea avança. Majestosa. Profética. Voz rouca, firme.

D. ANDREA – Eu... eu resgatei a mão do meu filho.

MARIANA (*Igual.*) – Eu... devolvi o pé do herói à terra.

ISABEL (*Igual.*) – Eu... carreguei o baú onde descansa.

MAGDALENA (*Igual.*) – Eu... amarrei o Capitão com o meu corpo.

GENERAL (*Gargalhando.*) – Todas!... (*Transição.*) – Eu sabia!... (*Avança como fera, circulando Policarpa, regozijando-se com suas palavras.*) – Policarpa Salavarrieta... Culpada!... (*Igual a Isabel.*) – Isabel Salavarrieta... Culpada!... (*Igual a Dona Andrea.*) – Andrea Araújo de Galán... Culpada!... (*Igual a Magdalena.*) – Magdalena Aráoz de Galán... Culpada!... (*Igual a Mariana.*) – Mariana Galán de Salavarrieta... Culpada!... Todas... Culpadas!... Todas, como essa índia...

Tradução correspondente à página 138 do texto de partida.

(A Frei Lorenzo, depois de uma pausa.) – Ainda precisa de provas, Frei Lorenzo?

F. LORENZO *(Baixo, sentido.)* – Faz muita falta amor ao próximo e temor a Deus, e você, General, carece de tudo isso.

GENERAL *(Resistindo como um possessor.)* – Elas próprias se declararam culpadas... O senhor ouviu... Dá para duvidar diante da evidência? Não... Culpadas!... *(Pausa. Transição. Depois, saboreando as palavras.)* – Será um espetáculo succulento... Um magnífico exemplo para este povo sedento de liberdade.

TENENTE *(Não aguentando mais.)* – General!

GENERAL *(Sobrepondo sua voz à do Tenente.)* – Eu disse um magnífico espetáculo!

TENENTE *(Insistindo.)* – Um espetáculo covarde.

CAPITÃO *(Intervindo, enérgico.)* – Tenente, o senhor está se dirigindo ao General Morillo.

TENENTE *(Desafiador, ao Capitão.)* – Estou me dirigindo a um homem.

CAPITÃO *(No mesmo tom.)* – A um emissário do rei.

TENENTE *(Igual.)* – O senhor pensou nisso quando pensou no calor do seu corpo?

GENERAL *(Cortante, alto, implacável.)* – Basta!

TENENTE *(Revelando-se.)* – Não há basta possível diante de tamanha ação. Declaram estas mulheres culpadas... Pois bem... Exijo então que se julgue com a mesma medida o Capitão Romero y Almeida...

GENERAL – Isso não é da sua alçada.

POLICARPA (*Trágica, a Pablo.*) – Para, Pablo... as palavras não acalmam as feras... (*Ao General.*)

Tradução correspondente à página 139 do texto de partida.

– Não haverá castigo. Haverá só um exemplo... Sim, um exemplo... Mulheres que não tem o medo que vocês têm.

GENERAL (*Mastigando as palavras.*) – Capitão, ordene que preparem o pelotão de fuzilamento... Eu, General Morillo, ordeno que estas mulheres, inimigas do rei e de sua santa causa, agentes subversivas entre nós, leva e traz de rebeldes, culpadas dos atos de sequestro e ocultação dos restos do réu José Antônio Galán, violadoras das leis do Real Tribunal de Santa Fé de Bogotá e das minhas ordens diretas... sejam fuziladas... sem demora... diante dos muros desta casa... Seus corpos sem vidas serão expostos na praça do mercado...

TENENTE – Não pode ser...

GENERAL (*Alto.*) – Cumpra a ordem, Capitão!

F. LORENZO – Em nome de Deus...

GENERAL (*Mais alto.*) – Em nome do rei e da justiça!

CAPITÃO (*Com leve hesitação.*) – Meu General... permita-me...

GENERAL (*Bruscamente.*) – O senhor mesmo conduzirá o pelotão... que acabará com tudo isso... (*Sádico.*) – Incluindo Magdalena Aráoz...

CAPITÃO (*Insistindo.*) – Meu General...

POLICARPA (*Corta firme, segura, sem um traço de medo na voz.*) – Não perca tempo, Capitão... Essas mulheres não lhe darão o gosto de vê-las tremer...

Pausa geral. O Capitão permanece imóvel, sem coragem de agir. O General, com toda a ironia, diz depois da pausa.

GENERAL – Já ouviu, Capitão... Elas não vão tremer...

Tradução correspondente à página 140 do texto de partida.

Não lhes dê o gosto de vê-lo fraquejar novamente...

CAPITÃO (*Após breve pausa.*) – Cabo Cruz... Me acompanhe.

Após uma saudação militar, os dois saem de cena.

F. LORENZO (*Aproximando-se rapidamente do General.*) – Reconsidere...

D. ANDREA – Não intervenha, reverendo... Não haverá lamentos por nós, como não houve por nenhum dos homens desta casa.

MARIANA (*Profética.*) – Que chorem todos pela escravidão!

ISABEL (*Igual.*) – Pela prisão dos que lutam!

ROSÁRIO (*Igual.*) – Pelo povo oprimido!

Começam o som dos tambores, desempenhados lentamente.

MAGDALENA (*Surda.*) – Assassinos!

Frei Lorenzo tenta novamente se aproximar do General. Este o detém com um gesto.

GENERAL – Já disse que minha ordem é irrevogável.

Silêncio pesado. Frei Lorenzo recua como se tivesse diante de si uma visão demoníaca. Entra o Capitão, fala da porta após uma rígida saudação militar.

CAPITÃO (*Rouco, firme e ao mesmo tempo trágico.*) – O pelotão de fuzilamento está pronto, meu General.

GENERAL – Quantos homens?

CAPITÃO (*Após breve pausa.*) – Vinte e quatro homens atirarão no coração e na cabeça de... (*Detém-se.*)

GENERAL (*Completando calmamente a frase.*) – ...Dessas mulheres.

Tradução correspondente à página 141 do texto de partida.

TENENTE (*Extremamente abalado.*) – Mas como... como não entende...

GENERAL (*Num grito.*) – Proceda, Capitão!

Ao brado do General, segue-se um silêncio absoluto. O único som são os tambores, que continuam redobrando de forma angustiante. O Capitão chega à porta do fundo e, com um gesto, indica às mulheres que devem sair. Elas permanecem firmes, inabaláveis. Os tambores continuam. Frei Lorenzo olha para elas, ergue as mãos e as abençoa. Em seguida, com voz grave e profunda, começa a cantar o Confiteor e lidera a marcha. As mulheres o olham na seguinte ordem: Rosário, depois Mariana, Magdalena, Dona Andrea, Isabel e, por fim, Policarpa. À medida que Frei Lorenzo canta, as vozes das mulheres se somam à dele, unindo-se ao som fúnebre dos tambores, até que o disparo final seja ouvido.

F. LORENZO (*Iniciando o canto.*) – Confiteor Deo omnipotenti... Beata Maria sempre

Virgini... Beato... *(etc.)*

O General permanece imóvel diante do público, como uma estátua de mármore. As mulheres saem diante dos olhos atônitos de Pablo. Ao passar pela porta, Policarpa para, onde o Capitão aguarda. Ela olha para Pablo.

TENENTE *(Num grito, corre até ela e a abraça.) – ...Pola!...*

Tradução correspondente à página 142 do texto de partida.

POLICARPA *(Ao abraçá-lo, separa Pablo com doçura e energia ao mesmo tempo.) – Não... Não é o momento, Pablo... (Transição.) – Lembre-se... o povo espera...*

Começa a sair caminhando de costas, mantendo o olhar fixo em Pablo.

PABLO – Pola... eu sempre estarei com você.

POLICARPA – Que é estar com quem sofre... *(Pausa.)* – Te amo, Pablo...

Policarpa sai. Pablo tenta seguir atrás dela, mas o Capitão o impede, interceptando seu caminho. Ambos se encaram intensamente. O Capitão sai bruscamente. Pablo então se vira como uma fera contra o General. O som dos tambores e o cântico das mulheres continuam ao longe.

PABLO – O senhor não pode permitir isso... Dê agora mesmo uma contraordem...

GENERAL *(Sem se mover.)* – Tenente... o General Morillo jamais volta atrás.

PABLO *(Fora de si.)* – Ordene agora mesmo a suspensão desse... assassinato!

GENERAL *(Duro.)* – Não há motivos para suspender a execução... Mas há muitos para levá-la a cabo...

PABLO (*Igual.*) – Motivos de tirania... de ódio... de força bruta!

GENERAL – Faço como manda a lei.

PABLO (*Alto.*) – Eu rio das suas leis... Leis moldadas... feitas para serem violadas pela conveniência... Seja justo... Se é mesmo uma questão de força... ponha ao lado daquelas mulheres o Capitão

Tradução correspondente à página 143 do texto de partida.

Romero y Almeida... (*Pausa.*) – Ele desobedeceu às suas ordens... Ele violou suas disposições...

GENERAL – Ele é um oficial real!

PABLO (*Fora de si.*) – Um oficial de Sua Majestade!... Para ele não há culpas?... Está limpo?... Sem acusações?

GENERAL – Essas mulheres...

PABLO (*Cortando.*) – Essas mulheres têm o direito da razão...

GENERAL – Que razão?... Não conheço outra senão a que me dita o Estado e o Estado é o rei...

TENENTE – Não!... O Estado é o povo... o único soberano... (*Transição, contido.*) – Se não bastasse a lealdade dessas mulheres com seu povo... existe ainda o meu amor por Pola...

GENERAL (*Cortando, sarcástico.*) – Ao governo de Sua Majestade não interessam seus sentimentos particulares...

TENENTE (*Lento, desafiador.*) – Eu amo a Pola... Sim, amo... E nela amo tudo o que ela ama...

GENERAL – Tenente, devo lembrá-lo que o senhor veste um uniforme real?

TENENTE (*Alto.*) – E eu devo lembrá-lo... que sou, antes de tudo, um homem?

GENERAL (*Após uma pausa.*) – Essas mulheres merecem o castigo...

TENENTE – Quem, senão Deus, pode dispor da vida de suas criaturas?

GENERAL (*Com ironia.*) – Veja só... pelo visto, eu posso.

TENENTE (*Revoltando-se, tremendo, amargo, tomado pela dor.*) – Mas... do que o senhor é feito?...

Tradução correspondente à página 144 do texto de partida.

(*Explode.*) – Alma vil e perversa... Besta hedionda de sangue e horror!

GENERAL (*Alto, ferido pelas palavras.*) – Pablo... você está falando com seu pai...

TENENTE (*Cruel.*) – Estou falando com o General Morillo... Aqui... não tem parentesco...

GENERAL – Então respeite ao menos o General Morillo.

TENENTE (*Tomado pela dor e ira.*) – Só o conheço agora... E minha vida vem de semelhante ser... De um homem tão perverso... Eu o maldigo! E me maldigo, se algum dia meu coração se parecer com o seu... E maldigo meu sémen, se sair como ele.

O General se aproxima e o esbofeteia. Segue-se uma pausa imensa. Apenas os tambores e o canto das mulheres continuam.

TENENTE (*Retomando em súplica.*) – Ainda há tempo... Detenha esses homens!... Pelo que o senhor mais amou na vida... eu suplico!... (*Os redobres aceleram, indicando a proximidade do fim. As mulheres continuam cantando.*) – Detenha-os... Detenha-os...! (*Ouve-se o disparo. Um silêncio mortal toma a cena. Por um segundo, o mundo parece suspenso. O Tenente se recupera no fundo de sua alma, com toda a amargura*) – Ah!... Maldito!... Maldito!... Maldito entre todos!... (*O General se aproxima.*) – Não chega perto!... (*Desembainha a espada.*) – Não chega perto porque eu também sei usar uma arma para matar...

GENERAL – Posso chamar os guardas...

TENENTE – Chame quem quiser.

Pablo arranca os galões e as insígnias do uniforme e os atira aos pés do General.

Tradução correspondente à página 145 do texto de partida.

TENENTE – Aí tem seu coração, General Morillo... (*O General tenta se aproximar novamente. Pablo o impede, trágico.*) – Não se aproxime... Já não sou um soldado espanhol... Sou um homem da América... E por cada mulher que o senhor matou... nasceram cem, mil, um milhão de patriotas... Estremeça, General... estremeça o rei... e estremeçam os tiranos, porque todos desse povo levamos sangue de herói.

Empunhando a espada, apressa-se em sair pela porta do segundo plano à direita. O General vai segui-lo, mas nesse momento entra o Capitão, interrompendo seu gesto.

CAPITÃO (*Entrando, exausto, quase vencido.*) – Meu General... a ordem foi cumprida... Demos também o tiro de misericórdia... (*Pausa, transição.*) – Nenhuma delas estremeceu... Nenhuma quis vendas nos olhos... Ficaram erguidas... como montanhas...

Entra Frei Lorenzo. O General está no centro do palco, diante do público. Pálido. Estático. Uma pausa imensa. Não se ouve mais nada. Os tambores e os cânticos cessaram. O silêncio

se impõe.

GENERAL (*Distante, atormentado.*) – Vocês... não ouvem o silêncio?... (*Pausa.*) – Um silêncio tão grande... Como naquela planície... Tudo era silêncio... Tudo era inferno... (*Depois de uma pausa, num arranque desesperado.*) – Depois... virão todas as vozes dos meus mortos... roer meu coração... como formigas... (*Nova pausa. Ele se recompõe, como se emergisse de um abismo, e fala devagar, cansado.*) – Por que há um silêncio tão grande?...

F. LORENZO (*Profético.*) – Pergunte a Deus...

Tradução correspondente à página 146 do texto de partida.

Começa a retirada em silêncio.

GENERAL (*Lento.*) – ... Acredita que Ele me responderá?...

Cai o pano sobre a cena final.

CAI O PANO

Toda peça termina, mas o conflito permanece.
(Jean-Pierre Sarrazac)

Este mestrado começou como um sonho acadêmico, mas depois se transformou em algo que até o presente momento eu não sei explicar. Quando recebi a notícia da aprovação, com as notas que vieram como a confirmação de anos de estudo, de insistência e de desejo, a alegria não foi solitária, ela se espalhou pela casa. Minha mãe e meu irmão vibraram comigo como se aquela conquista fosse deles – e, de fato, era. Lembro-me do sorriso aberto e do orgulho. A felicidade deles foi tão intensa que passou a me habitar como responsabilidade amorosa, eu precisava continuar, precisava honrar aquele olhar que me via inteira, uma espécie de combustível que me impulsionava rumo aos meus sonhos. Eles me acompanharam desde o início. Não apenas como um apoio distante, mas como uma presença concreta, desde sempre. Muitas vezes estiveram comigo no campus de Seropédica, caminhando sem pressa, observando os animais que atravessam a universidade como se ela fosse também um refúgio, uma vida que insiste entre prédios e salas. Enquanto eu assistia às aulas, eles ficavam ali, próximos, como se guardar aquele espaço fosse uma forma de cuidado silencioso. Meu irmão, Gabriel, andava de bicicleta, minha mãe sentava à sombra e compartilhávamos o tempo. A universidade se tornou, para mim, um lugar de afeto. Um território onde o saber e o amor caminharam lado a lado.

Compreendo que grande parte da força que me sustenta nasceu desse amor que não cobra, apenas acredita. Tenho tanto orgulho da minha família, principalmente do meu irmão, do homem que se tornou e da alegria com que habita o mundo. Amo-o profundamente. E esse amor atravessa tudo o que faço, inclusive estas páginas – e sim, os verbos estarão sempre conjugados no presente, enquanto eu respirar neste planeta.

No início do mestrado, foi Medeia quem me chamou, um chamado que começou na graduação. Medeia apareceu como figura de excesso, de ruptura e de feitiço. Havia nela algo de indomável que me atraía, uma mulher que não se deixa conter, que explode os limites impostos, que transforma dor em ação radical. Medeia me ofereceu uma linguagem para aquilo que ainda não conseguia nomear. Ela permitia tocar a violência e a fúria, sem que tudo precisasse ser dito diretamente. Era uma aproximação protegida pelo mito, mediada pela distância.

Mas o percurso não permaneceu o mesmo. A vida interveio, a perda física da pessoa que mais amo, o meu irmão, chegou e com ela, tudo se deslocou, o mundo perdeu o eixo. E foi então que Antígona se impôs. Não como escolha intelectual, mas como necessidade vital. Antígona entrou como quem entra num quarto silencioso e permanece. Se Medeia gritava, Antígona velava. Se Medeia destruía, Antígona cuidava. Antígona me ensinou que amar é não abandonar, que há gestos que não buscam vitória, apenas fidelidade. Sepultar um irmão não muda a lei da cidade, mas muda o sentido da própria existência.

A partir desse ponto, este trabalho deixou de ser apenas pesquisa. Tornou-se travessia. Em “Os bastidores da trama: de Atenas a Buenos Aires”, voltei à tragédia como quem retorna à origem de uma pergunta antiga: o que fazemos quando a lei já não basta? Atenas aparece como o lugar onde a cidade se vê dividida, onde o conflito se torna público. A tragédia nasce ali como espaço de exposição da ferida coletiva. Não para curá-la, mas para torná-la visível. Esse gesto inaugural me ensinou que a dor só se torna suportável quando encontra forma. O deslocamento para Buenos Aires aprofundou essa percepção. Em uma cidade marcada pela violência política, pelos desaparecimentos, pela desobediência necessária, o trágico ressurge como memória e resistência. O teatro deixa de ser apenas representação e se torna gesto ético: dizer o que tentaram apagar, lembrar os corpos ausentes e sustentar o luto no espaço público. Ao aproximar Atenas de Buenos Aires, compreendi que o trágico não pertence ao passado. Ele retorna sempre que a história tenta silenciar a dor. Em “O percurso do drama: de Tebas a Guaduas”, acompanhei o mito em movimento. Tebas, com seus conflitos insolúveis, me ensinou que há choques que não admitem síntese. Antígona não escolhe entre certo e errado; escolhe amar. Guaduas, por sua vez, mostrou que o mito se desloca, encarna outras histórias, outras geografias e outras feridas. O mito não termina porque responde a algo essencial, a necessidade de dar forma àquilo que não encontra justiça. Foi nesse horizonte que “*La Cabeza en la Jaula* em tradução” se tornou o centro pulsante do trabalho. Traduzir este texto foi aceitar entrar numa língua atravessada pela violência, pela memória e pelo silêncio, assim como a própria língua de chegada, o português. Traduzir deixou de ser tarefa técnica para se tornar gesto ético, afetivo e político. Foi ali que a teoria e a vida se encontraram de modo definitivo.

A tradução operou, para mim, como uma espécie de catarse. Não a catarse que apaga a dor, mas aquela que permite continuar tentando respirar com ela. Traduzir foi encontrar uma forma de conversar com meu irmão – ainda mais –, de mantê-lo próximo, de inscrevê-lo

naquilo que faço de mais rigoroso e mais íntimo. Ele atravessa estas páginas não como tema declarado, mas como presença constante, na atenção extrema à palavra, na recusa do apagamento, no cuidado com cada escolha e, principalmente, no amor. Esta dissertação é, conscientemente, uma homenagem. Um gesto de amor transformado em permanência. Um esforço deliberado de fazer durar aquilo que não aceita o fim. Não se trata de grandiosidade, nem de monumento, mas de continuidade, a continuidade de um nome, de uma presença e de um afeto que se recusa a desaparecer. Este trabalho nasce do desejo de eternizar quem mais amo, não pelo excesso, mas pela fidelidade – fidelidade àquilo que foi vivido, compartilhado e amado. Meu irmão é eterno. Ele conquistou a vida perpétua de todas as formas que importam: no plano espiritual, onde acredito que sua existência segue inteira, e também nesta terra, onde jamais será esquecido. Sua presença não se dissolve com o tempo, ela se transforma em memória viva, em gesto e em palavra transmitida. Este trabalho cumpre parte desse processo de permanência. Ele inscreve o amor no espaço da linguagem, onde o esquecimento encontra resistência. Mesmo quando minha mãe, eu e todos aqueles que o conheceram já não estivermos aqui – quando nossos corpos também se tornarem pó – seu nome continuará a ecoar. Ecoará nestas páginas, neste gesto de escrita e tradução que carrega apenas amor. Ecoará naquilo que foi pensado com cuidado, escolhido com rigor e escrito com fidelidade. Sua existência seguirá tocando outras pessoas, desconhecidas de nós, que encontrarão neste trabalho não apenas um objeto acadêmico, mas um vestígio de humanidade, de vínculo e de amor sustentado.

Que este texto funcione, assim, como um lugar de passagem, um espaço onde a memória encontra abrigo e onde o amor permanece em movimento, à semelhança do mar que nunca se fixa nem se interrompe, mesmo quando a superfície parece imóvel. Um mar que avança e recua sem se perder, que sustenta o que nele habita e conserva, em suas profundezas, aquilo que o tempo não alcança. Que a memória aqui não se cristalice, mas se mantenha viva, capaz de retornar sem se desfazer, e que o amor siga existindo não como algo encerrado, mas como presença contínua, ampla e irrevogável, para permitir que ele continue a agir no futuro. Porque amar, afinal, é isso: criar formas de permanência. E esta dissertação é uma dessas formas: silenciosa, insistente e viva. Que este texto possa alcançar outras pessoas, tocar outras vidas, e levar adiante o amor que nos constitui. Que ele funcione como abrigo e como espaço onde a memória possa repousar sem se perder.

Concluir este mestrado é, para mim, tocar uma certeza que não se explica, apenas se sente. Há saudade – uma saudade funda, cotidiana, que atravessa os dias e os torna pesados demais. Mas há também uma esperança silenciosa, firme, quase tranquila: a de que este amor não terminou aqui. A de que o que fomos juntos não se dissolveu no tempo, apenas se recolheu a outro lugar. Penso no reencontro não como fuga, mas como promessa. Um dia, novamente, estaremos juntos – eu, o Gabriel, a minha mãe e o Pudim – sem pressa, sem ruptura e sem a violência da despedida. Vejo-nos caminhando num espaço onde nada falta, onde o tempo não separa, onde o nosso gatinho corre livre, como se nunca tivesse existido a perda.

Estas páginas nascem dessa esperança. Elas existem porque acredito que o amor não se perde. Traduzir, escrever e pensar foram modos de manter vivo aquilo que não aceitou desaparecer. Esta dissertação é um gesto de espera: espera atenta, amorosa e fiel. Não para esquecer, mas para guardar. Não para fechar, mas para sustentar. E, enquanto o reencontro não chega, deixo aqui este rastro – de palavras, de cuidado, de memória e de amor – como quem acende uma luz e a mantém acesa, sabendo que alguém, em algum momento, voltará para casa.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilingue. Tradução, Introdução e Notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BAKOIANNI, Anastasia. **O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras**. CODEX - Revista de Estudos Clássicos, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 114–131, 2024. DOI: 10.25187/codex.v4i1.3341. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/3341>. Acesso em: 13 maio. 2025.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerine. Rio de Janeiro: 7 Letras / PGET, 2007.

BIGLIERI, Aníbal A. El Límite de Alberto de Zavalía: Antígona y la Antinomia Civilización y Barbarie. In: SILVA, Maria de Fátima; FIALHO, Maria do Céu; BRANDÃO, José Luís (coords.). **O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Grego-Latino e sua recepção II**. Universidade de Coimbra: Humanitas Supplementum, 2016.

CESAIRE, Aime. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CURESES, David. **La Cabeza en la Jaula**. Buenos Aires: Ediciones T.E.G.E., 1987.

_____. **A Fronteira**. Tradução de Maria Fernanda Gárbero. Curitiba: Editora UFPR, 2021.

CASTELLI, Barbara Delli. **Tradução teatral e códigos expressivos**. Tradução de Maria Fernanda Gárbero de Aragão. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 40, n. 3, p. 300-319, set./dez. 2020. Disponível em: <https://cadernosdetraducao.ufsc.br/>. Acesso em: 10 maio 2025.

EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Prefácio de Jean-Paul Sartre. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (Coleção Perspectivas do Homem, v. 42).

FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

GRIMAL, Pierre. *O Teatro Antigo*. Tradução de António M. Gomes da Silva. Lisboa, Portugal. Edições 70, 2019.

_____, Pierre. *Mitologia Grega: uma breve introdução*. Tradução de Rejane Janowitzer. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

HARDWICK, Lorna. **Reception Studies**. Greece & Rome: New Surveys in the Classics nº33. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press for the Classical Association, 2003.

KOWZAN, Tadeusz. **Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo**. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 93-124. (Debates; 138).

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARTINDALE, Charles. "Reception – a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical". **Classical Receptions Journal**, Vol. 5, No. 2, 2013, p. 169-183.

MANIERI, Dagmar. **O conceito de areté em Aristóteles**. Synesis, Petrópolis, v. 9, n. 2, p. 15–29, ago./dez. 2017. ISSN 1984-6754. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6356646.pdf>

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia: ou Os gregos e o pessimismo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GÁRBERO, MARIA FERNANDA . *Madres de Plaza de Mayo: à memória do sangue, o legado ao revés*. 1. ed. Saarbrücken: NEA, 2020.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Antígona, intriga e enigma**: Sófocles lido por Hölderlin. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **Sófocles: Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

SANTIAGO, Silviano. **"O entre-lugar do discurso latino-americano"**. In: Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÓFOCLES. **Antígona. Tragédias completas**. Tradução Ja Torrano, Beatriz de Paoli. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Mnéma, 2012.

_____. **Antígona**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2019. (Coleção L&PM Pocket, vol. 173).

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Vários tradutores: São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIEIRA, Trajano. **Antígone de Sófocles**. Tradução e introdução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WALSH, Catherine (org.). **Lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos**. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.

APÊNDICE

A tradução da peça apresentada neste trabalho possui autorização e direitos de utilização assegurados para sua tradução e inserção nesta pesquisa acadêmica.