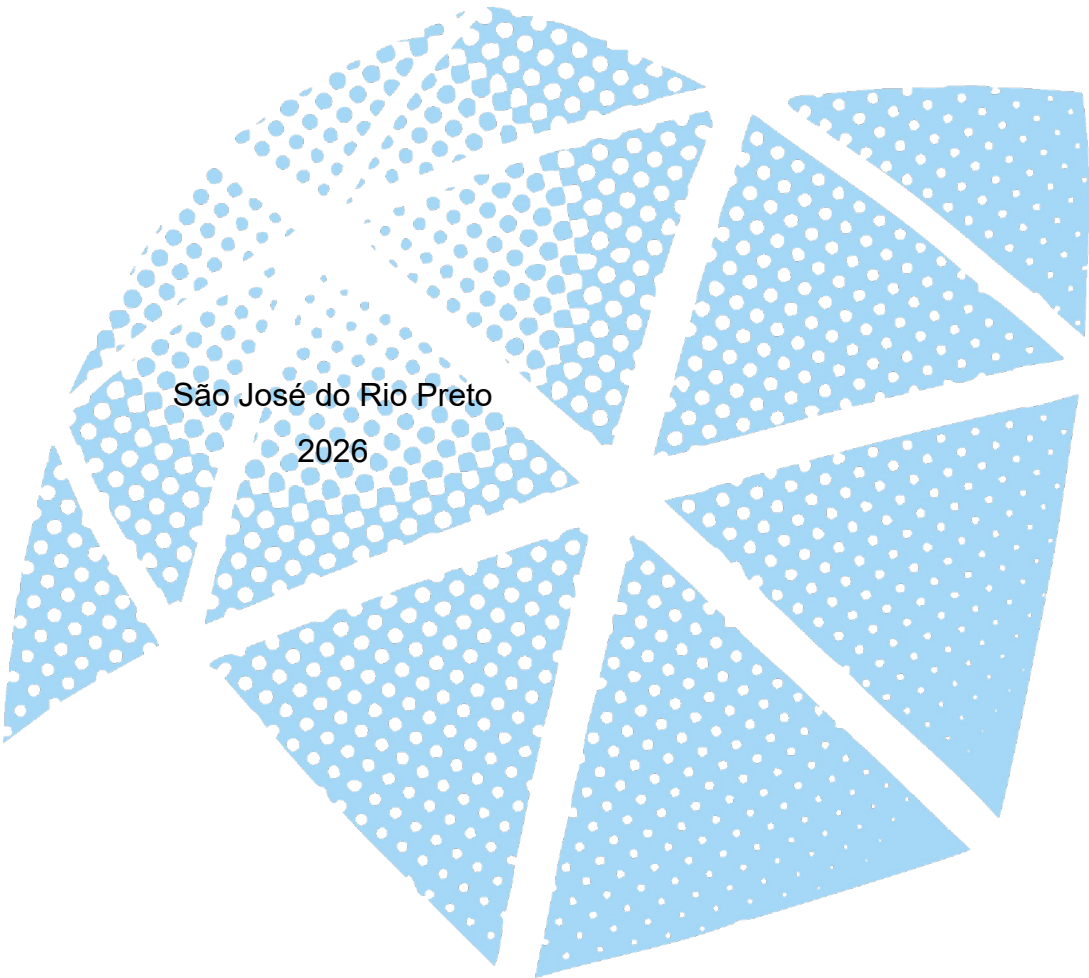


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Câmpus de São José do Rio
Preto

LARISSA ELISABETE FUMIS

Imagens do Brasil no *Romanceiro Brasileiro*, de Ulrich Becher



São José do Rio Preto
2026

LARISSA ELISABETE FUMIS

Imagens do Brasil no *Romanceiro Brasileiro*, de Ulrich Becher

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Área de concentração: Teoria e Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

Coorientador: Prof. Dr. José Luís Félix

São José do Rio Preto

2026

F978i Fumis, Larissa Elisabete
Imagens do Brasil no Romancelheiro Brasileiro, de Ulrich Becher / Larissa
Elisabete Fumis. -- São José do Rio Preto, 2026
487 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de
Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientador: Arnaldo Franco Junior
Coorientador: José Luís Félix

1. literatura. 2. exílio. 3. brasil. 4. imagens. 5. língua alemã. I. Título.

LARISSA ELISABETE FUMIS

Imagens do Brasil no *Romanceiro Brasileiro*, de Ulrich Becher

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Área de concentração: Teoria e Estudos Literários

Data da defesa: 23/02/2026

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) - câmpus de São José do Rio Preto, SP;

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – câmpus de São José do Rio Preto, SP;

Profa. Dra. Ellen Mariany da Silva Dias, Universidade Estadual de Londrina (UEL), PR;

Profa. Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Universidade Federal de Santa Maria, RS;

Profa. Dra. Juliana Santini, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – câmpus de Araraquara, SP.

À Joana, minha avó materna — *in memoriam* —, a quem o acesso à educação foi negado, cujos sonhos foram roubados e cuja vida não foi livre. Este título também é pra você.

Aos mortos que me acompanham nesta vida.

A Exu Mangueira.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor doutor Arnaldo Franco Junior, pela confiança no projeto, pelo incentivo constante, pela generosidade intelectual, pela paciência nos momentos mais difíceis do percurso e pela orientação rigorosa, decisivos para a realização deste trabalho.

Aos professores que integraram as bancas de qualificação e defesa, cujas valiosas sugestões e leituras contribuíram significativamente para o aprimoramento deste trabalho.

Ao Ibilce, pelo ambiente acadêmico, pela infraestrutura e pelo suporte institucional que contribuíram para a realização deste trabalho.

Ninguém ouviu
Um soluçar de dor
No canto do Brasil
Um lamento triste
Sempre ecoou
Desde que o índio guerreiro
Foi pro cativoiro
E de lá cantou
Negro entoou
Um canto de revolta pelos ares
No Quilombo dos Palmares
Onde se refugiou
Fora a luta dos Inconfidentes
Pela quebra das correntes
Nada adiantou
E de guerra em paz
De paz em guerra
Todo o povo dessa terra
Quando pode cantar
Canta de dor

(Pinheiro, Paulo César; Duarte, Mauro. *Canto das Três Raças*. Interpretada por Clara Nunes, no álbum *Canto das Três Raças*. 1976)

RESUMO

O Brasil recebeu, entre os anos de 1933 e 1945, muitos intelectuais, escritores e artistas de língua alemã, que saíram de seus países devido às perseguições do nacional-socialismo e encontraram refúgio no Brasil. Dentre eles, Ulrich Becher, escritor, poeta e jornalista, berlinense. Becher e sua mulher, Dana, deixaram a Alemanha depois do incêndio criminoso no *Reichstag*, e viveram no Brasil entre os anos de 1941 e 1944. No Brasil, o casal foi primeiro para Juiz de Fora e, de lá, para o Rio de Janeiro, onde moraram até dezembro de 1943. Em 1943, o casal se mudou para São Paulo, onde Becher publicou alguns artigos no jornal *O Estado de S. Paulo* e fundou, com Willy Keller, a *Livraria de Emergência dos Alemães Antifascistas* (*Notbücherei deutscher Antifaschisten*). A intenção do casal era conseguir um visto para os Estados Unidos, onde estavam os pais de Dana, que conseguiram em 1944. *Romanceiro Brasileiro* foi escrito parcialmente no Brasil e finalizado na Europa. As peças *Samba* e *Macumba* foram escritas na Europa. Partindo da leitura, da tradução e análise de *Romanceiro Brasileiro* (1979), e da leitura e resenha das peças *Samba* (1968), e *Macumba* (1957), o objetivo deste trabalho foi fazer um levantamento das imagens de representação do Brasil e do brasileiro elaboradas pelo autor e fazer uma análise dos efeitos de sentido que essas imagens evocam. Também foi objetivo do trabalho fazer e apresentar a tradução de *Romanceiro Brasileiro* para facilitar o acesso do leitor que não lê alemão às obras de Becher. A narrativa de *Romanceiro Brasileiro* é marcada pelo excesso, pelo feio, pelos perigos que a natureza oferece tanto para seres humanos quanto para animais. Becher leva seu leitor a conhecer um Brasil que não é frequentemente mostrado, com as doenças, a sujeira dos rios e das cidades, os animais abandonados e perseguidos nas ruas, a pobreza e o conformismo do povo com sua situação, e a preguiça. A narrativa é marcada também pelo contraste entre a descrição idílica das áreas rurais, representando o paraíso primordial, e pela feiura, degradação, sujeira e excesso de barulho das zonas urbanas. Becher inclui em suas obras nomes de personalidades brasileiras, como Lampião, e instituições, como o Instituto Oswaldo Cruz, emprega palavras da língua portuguesa e faz traduções literais do português para o alemão, e recorre frequentemente a um didatismo, estratégia comum a alguns estrangeiros que escrevem sobre o Brasil, para explicar conceitos desconhecidos ao leitor de alemão. Segundo Kestler (2003), o período brasileiro marcou profundamente a vida e o estilo de escrita de Ulrich Becher. Ela afirma ainda que “Becher foi o único entre os escritores exilados a ser absorvido pelo Brasil” e que se acostumou tanto com o país, “a ponto de ser considerado um brasileiro” (Kestler, 2003, p. 80). Infelizmente, suas obras brasileiras são pouco conhecidas e lidas no Brasil. Depois de conseguir reemigrar para os Estados Unidos, Becher volta à Europa e se estabelece na Basileia, na Suíça, onde vive até o fim de sua vida, em 1990.

Palavras-chave: ulrich becher; literatura de exílio; romanceiro; samba; macumba.

ABSTRACT

Between the years 1933 and 1945, Brazil received many German-speaking intellectuals, writers, and artists who left their countries due to the persecutions of National Socialism and found refuge in Brazil. Among them was Ulrich Becher, a writer, poet, and journalist. Becher and his wife, Dana, left Germany after the arson attack on the Reichstag, and lived in Brazil between 1941 and 1944. In Brazil, the couple first went to Juiz de Fora and from there to Rio de Janeiro, where they lived until December 1943. In 1943, the couple moved to São Paulo, where Becher published some articles in the newspaper *O Estado de S. Paulo* and, together with Willy Keller, founded the *Notbücherei deutscher Antifaschisten (Emergency Library of Anti-Fascist Germans)*. The couple's intention was to obtain a visa for the United States, where Dana's parents were, which happened in 1944. *Brasilianischer Romanzero* was partially written in Brazil and completed in Europe. The plays *Samba* and *Makumba* were written in Europe. Based on the reading, my translation, and analysis of *Brasilianischer Romanzero* (1979), and the reading and review of the plays *Samba* (1968) and *Makumba* (1957), the objective of this work is to survey the images of Brazil and Brazilians created by the author and to analyze the meaning effects these images evoke. Another objective of this work was to produce and present a translation of *Brasilianischer Romanzero* in order to facilitate access to Becher's works for readers who do not read German. The narrative of *Brasilianischer Romanzero* is marked by excess, ugliness, and the dangers that nature poses to both humans and animals. Becher leads his reader to know a Brazil that is not frequently shown, with diseases, the dirt of rivers and cities, abandoned and persecuted animals in the streets, poverty, the conformity of the people with their situation, and laziness. The narrative is also marked by the contrast between the idyllic description of rural areas, representing the primordial paradise, and the ugliness, degradation, dirt, and excessive noise of urban areas. Becher includes in his works the names of Brazilian personalities, such as Lampião, and institutions, such as the Instituto Oswaldo Cruz. He employs Portuguese words and makes literal translations from Portuguese to German, and frequently resorts to didacticism, a common strategy among some foreigners who write about Brazil, to explain concepts unknown to the German reader. According to Kestler (2003), the Brazilian period profoundly marked Ulrich Becher's life and writing style. She also states that "Becher was the only one among the exiled writers to be absorbed by Brazil" and that he became so accustomed to the country "to the point of being considered a Brazilian" (Kestler, 2003, p. 80). Unfortunately, his Brazilian works are little known and read in Brazil. After successfully re-emigrating to the United States, Becher returned to Europe and settled in Basel, Switzerland, where he lived until the end of his life in 1990.

Keywords: ulrich becher; exile literature; romanzero; samba; makumba.

ZUSAMMENFASSUNG

Zwischen den Jahren 1933 und 1945 nahm Brasilien viele deutschsprachige Intellektuelle, Schriftsteller und Künstler auf, die aufgrund der Verfolgungen durch den Nationalsozialismus aus ihren Ländern flohen und in Brasilien fanden. Unter ihnen war Ulrich Becher, Schriftsteller, Dichter und Journalist. Becher und seine Frau Dana verließen Deutschland nach dem Brandanschlag auf den Reichstag, und lebten zwischen 1941 und 1944 in Brasilien. In Brasilien ging das Paar zuerst nach Juiz de Fora und von dort nach Rio de Janeiro, wo sie bis Dezember 1943 lebten. 1943 zog das Paar nach São Paulo, wo Becher einige Artikel in der Zeitung *O Estado de S. Paulo* veröffentlichte und zusammen mit Willy Keller die Notbücherei deutscher Antifaschisten gründete. Das Paar beabsichtigte, ein Visum für die Vereinigten Staaten zu erhalten, wo Danas Eltern lebten, was es 1944 bekam. *Brasilianischer Romanzero* wurde teilweise in Brasilien verfasst und in Europa vollendet. Die Stücke *Samba* und *Makumba* wurden in Europa geschrieben. Ausgehend von der Lektüre, meiner Übersetzung und Analyse von *Brasilianischer Romanzero* (1979), sowie der Lektüre und Rezension der Stücke *Samba* (1968), und *Makumba* (1957), ist das Ziel dieser Arbeit. Eine Bestandsaufnahme der vom Autor geschaffenen Bilder von Brasilien und den Brazilianern zu machen und die Bedeutungseffekte dieser Bilder zu analysieren. Ein weiteres Ziel dieser Arbeit war es, eine Übersetzung des *Brasilianischer Romanzero* zu erstellen und zu präsentieren, um Leserinnen und Lesern, die kein Deutsch lesen, den Zugang zu Bechers Werk zu erleichtern. Die Erzählung von *Romanceiro Brasileiro* ist geprägt von Übermaß, Hässlichkeit und den Gefahren, die die Natur sowohl für Menschen als auch für Tiere bietet. Becher führt seine Leser*innen in ein Brasilien, das nicht oft gezeigt wird, mit Krankheiten, dem Schmutz der Flüsse und Städte, den verlassenen und verfolgten Tieren auf den Straßen, der Armut und der Gleichgültigkeit des Volkes gegenüber seiner Situation sowie der Faulheit. Die Erzählung ist auch geprägt vom Kontrast zwischen der idyllischen Beschreibung der ländlichen Gebiete, die das ursprüngliche Paradies darstellen, und der Hässlichkeit, dem Verfall, dem Schmutz und dem übermäßigen Lärm der städtischen Gebiete. Becher erwähnt in seinen Werken Namen brasilianischer Persönlichkeiten wie Lampião und Institutionen wie das Instituto Oswaldo Cruz, verwendet portugiesische Wörter und macht wörtliche Übersetzungen aus dem Portugiesischen ins Deutsche. Er greift häufig auf einen Didaktismus zurück, eine Strategie, die bei einigen Ausländern, die über Brasilien schreiben, üblich ist, um dem deutschen Leser unbekannte Konzepte zu erklären. Laut Kestler (2003) prägte die brasilianische Zeit das Leben und den Schreibstil von Ulrich Becher tief. Sie sagt außerdem, dass „Becher der einzige unter den Exilautoren war, der vom Brasilien aufgenommen wurde“ und dass er sich so sehr an das Land gewöhnte, „dass er als Brazilianer angesehen wurde“ (Kestler, 2003, S. 80). Leider sind seine brasilianischen Werke in Brasilien wenig bekannt und gelesen. Nachdem es ihm gelungen war, erneut in die Vereinigten Staaten auszuwandern, kehrte Becher nach Europa zurück und ließ sich in Basel, in der Schweiz, nieder, wo er bis zu seinem Lebensende 1990 lebte.

Schlüsselwörter: ulrich becher; exilliteratur; romanzero; samba; makumba.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	012
2 ULRICH BECHER: VIDA E OBRA	015
2.1 O AUTOR	015
2.2 SAMBA	020
2.2.1 As personagens	021
2.2.2 Resumo da peça	023
2.3 MACUMBA	043
2.3.1 As personagens	043
2.3.2 Resumo da peça	046
3 TRADUÇÃO COMENTADA DE <i>ROMANCEIRO BRASILEIRO</i>	077
3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE TEORIA DA TRADUÇÃO E O PROCESSO TRADUTÓRIO	078
3.2 TRADUÇÃO COMENTADA DE <i>ROMANCEIRO BRASILEIRO</i>	084
4 IMAGENS DO BRASIL EM <i>ROMANCEIRO BRASILEIRO</i>	218
4.1 ANÁLISE DE <i>ROMANCEIRO BRASILEIRO</i>	222
5 CONCLUSÕES	384
REFERÊNCIAS	388
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	396
APÊNDICE	401

1 INTRODUÇÃO

Pesquisar sobre o Brasil não é uma tarefa fácil. Como brasileiros, temos uma visão privilegiada — e não tão imparcial — de dentro; e temos, naturalmente, a tendência de encarar com criticidade qualquer tentativa de se oferecer uma visão supostamente negativa — realista? — sobre o país. Conhecemos e reconhecemos os problemas; também sabemos de seus pontos positivos, belezas, cultura diversa e riquíssima, com produção cultural nas diversas áreas, admirada e copiada por artistas mundo afora. No entanto, ao ler as obras de Becher, precisamos o tempo todo nos confrontar com a realidade que conhecemos e a realidade retratada em seus escritos — que em muitos momentos se encontram. Ao carregar sua escrita com traços expressionistas, Becher consegue transportar para seus versos a sensação de excesso e desconforto que sentiu, nos apresentando um país, que de outro modo, não veríamos. Este trabalho é uma tentativa de desnudar como Becher sentiu o país e como isso se expressa em sua obra *Romanceiro Brasileiro* (1979). No entanto, muito do que Becher escreve em suas obras, fala de si mesmo, de seu deslocamento no mundo, de sua sensação de ser um peregrino — como ele mesmo se denomina no “Romanceiro do encontro com João Damasceno Baunilha”, de sua relação com o nazismo e de sua “impotência” diante do avanço do regime que o obrigou a deixar seu país, e das incertezas que se seguiram a partir de então. Becher procura lidar e elaborar a situação vivida através da escrita. O expressionismo foi o meio pelo qual ele conseguiu fazer isso.

A pesquisa desta tese está inserida no campo da literatura comparada e da imagologia. Há muito, brasilianistas, nacionais e estrangeiros, vem pesquisando, escrevendo e descrevendo o Brasil. As obras de Becher e esta tese vêm somar à fortuna crítica sobre o tema. Não se espera esgotá-lo, pois isso realmente não seria possível, mas oferecer mais uma contribuição para os estudos da área. Além do tema que aborda, a pesquisa ganha importância no momento em que oferece visibilidade e acesso às obras até então desconhecidas. Becher escreveu em alemão e até a realização deste trabalho não havia uma tradução completa de suas obras. Esta tese oferece, ao menos, a tradução completa de *Romanceiro Brasileiro*, contribuição que visa facilitar o trabalho de futuros pesquisadores e o acesso às suas obras.

Nestas obras, o Brasil é frequentemente apresentado como um espaço marcado por contrastes agudos, em que projetos de civilização convivem com formas extremas de exclusão social.

A pesquisa se concentrou no livro *Romanceiro Brasileiro* (1979), apesar de lançar mão de trechos das peças *Samba* (1957) e *Macumba* (1968), ambas de Becher e das obras *Diário de Viagem* (2019), de Albert Camus e *Brasil, um país do futuro* (2013), de Stefan Zweig, como contraponto, para analisar as imagens também a partir da perspectiva de outras obras. Ao elaborar o problema de pesquisa, decidimos por analisar apenas o primeiro romanceiro de *Romanceiro Brasileiro*, o “Romanceiro dos cães raivosos do Rio”, que é o romanceiro que se passa no Rio de Janeiro — que assume um papel metonímico do país, funcionando como um espaço privilegiado para a construção das imagens literárias sobre o Brasil —, oferecendo, assim, uma imagem melhor formulada sobre o país. Os romanceiros seguintes abordam temas muito específicos que não necessariamente elaboram imagens sobre o país. Este recorte permite uma análise mais concentrada e aprofundada das imagens do Brasil.

A importância desta pesquisa se dá não apenas por serem obras que têm o Brasil e o brasileiro como tema central, mas também porque são obras inéditas. Existem alguns artigos sobre as obras, mas nada com profundidade. Nossa pesquisa é, até onde foi possível identificar, uma das poucas que oferece um levantamento mais elaborado das imagens literárias sobre o Brasil e uma tradução do livro *Romanceiro Brasileiro*.

A relevância dessas imagens reside, entre outros aspectos, na recorrência de tensões entre civilidade e barbárie, legalidade e transgressão, que estruturam a representação do país à época de Becher.

A questão central que nos orientou nessa pesquisa foi o levantamento e análise das imagens literárias sobre o Brasil presentes em *Romanceiro Brasileiro* — o *corpus* principal de nosso trabalho — e em que medida essas imagens são positivas ou negativas a partir da comparação, como um recurso crítico, com as imagens elaboradas por autores como Albert Camus e Stefan Zweig, evocados pontualmente, em momentos necessários.

Parte-se do pressuposto de que essas imagens são construídas por meio de um repertório recorrente que envolve espaços urbanos degradados, corpos marcados pela precariedade e práticas sociais à margem da ordem institucional.

O presente trabalho tem como objetivo analisar as imagens do Brasil e dos brasileiros criadas por Ulrich Becher, buscando compreender de que modo o autor expressou sua experiência no país e quais imagens o leitor alemão recebe através de suas obras.

Buscamos identificar e interpretar essas imagens, compreendendo de que modo elas contribuem para a elaboração de uma visão de Brasil dirigida ao leitor estrangeiro.

O trabalho foi realizado através da leitura, tradução, levantamento e análise dos episódios, com vistas para a seleção e interpretação das imagens literárias sobre o Brasil.

Para a execução do projeto, o primeiro passo foi a leitura e tradução de *Romanceiro Brasileiro*. À tradução, se seguiu uma leitura cuidadosa para fazer o levantamento dos episódios que compunham uma imagem do país e então uma análise do que essas imagens mostram: que ideia de país a literatura de Becher apresenta e como ele realiza isso.

A análise considera também os procedimentos narrativos do *Romanceiro Brasileiro*, como o caráter episódico, o tom dialogal, a incorporação de traços de oralidade e o uso do gênero romanceiro como forma de sua narrativa, que cria, mais uma vez, um contraste.

No primeiro capítulo deste trabalho, apresentamos o autor, Ulrich Becher, e um resumo comentado de suas peças: *Samba* (1957) e *Macumba* (1968); e as suas personagens e abordamos, brevemente as imagens do Brasil nelas presentes.

No segundo capítulo, apresentamos a tradução comentada de *Romanceiro Brasileiro*, com notas de rodapé, esclarecendo as escolhas tradutórias e conceitos possivelmente desconhecidos pelo leitor da tradução.

No terceiro capítulo, elaboramos a análise das imagens presentes no “Romanceiro dos cães raivosos do Rio” e anexamos, no apêndice, o texto do *Romanceiro Brasileiro*, no original, em alemão.

2 ULRICH BECHER: VIDA E OBRA

Neste capítulo, apresentamos Ulrich Becher e suas obras brasileiras: *Samba* (1957) e *Macumba* (1968). O objetivo é oferecer um breve resumo de cada peça, apresentar as suas personagens e abordar, brevemente, as imagens do Brasil nelas presentes. O *corpus* principal deste trabalho é o livro *Romanceiro Brasileiro* (1979), com cinco poemas narrativos, sendo cada um dos romanceiros composto por um longo poema narrativo, por isso, as passagens relevantes de *Samba* e *Macumba* para este trabalho serão retomadas no capítulo de análise. Becher cria um universo com essas três obras, e as suas personagens transitam entre os mundos criados nos três livros. Personagens como Capitulina Bahiana, que é apenas mencionada no *Romanceiro Brasileiro*, têm maior desenvolvimento e participação na peça *Macumba*. E as personagens que têm maior presença no *Romanceiro Brasileiro* são apenas mencionadas nas peças, como os turcos e outros estrangeiros. Mulheres negras albinas aparecem na peça *Samba* e no *Romanceiro Brasileiro*. Protásio e seus filhos aparecem tanto em *Macumba* quanto no *Romanceiro Brasileiro* e são tema de conversa entre as personagens; os urubus ameaçadores aparecem no *Romanceiro Brasileiro* e em *Macumba*, o samba aparece nas três obras; apesar de a peça *Samba* trazer um pouco de informação sobre os brasileiros, sobre a natureza, sobre as religiões de matriz afro-ameríndia e sobre o carnaval, o seu núcleo central é o grupo de exilados europeus que buscaram refúgio no Brasil.

2.1 O AUTOR

Apresento aqui as poucas informações obtidas sobre a vida e a passagem de Ulrich Becher e sua esposa pelo Brasil. As informações foram colhidas, ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, do site do Instituto Martius-Staden¹, do livro de Izabela Kestler, *Exílio e Literatura* (2003), de artigos do Arquivo Literário da Basileia

1 <https://www.martiusstaden.org.br/IMSContenidoRelibra.aspx?codigo=41>

(*Basler Literarisches Archiv*²), da página pessoal de Ulrich Becher³ na internet e de artigos escritos pelas professoras e pesquisadoras Ruth Bohunovsky⁴ e Marlen Eckl⁵.

Ulrich Becher, escritor, poeta e jornalista, nasceu em Berlim, em 02 de janeiro de 1910 e faleceu na Suíça, em 15 de abril de 1990. Viveu no Brasil entre os anos de 1941 e 1944. Filho do advogado Richard Becher e da pianista Elisabeth Ulrich, estudou Direito em Berlim e se formou em Artes. Em 1932, publicou seu primeiro volume de contos, *Homens cometem erros (Männer machen Fehler)*, pela Editora Rowohlt. Em 1933, este livro foi incluído na lista de obras “nocivas e indesejáveis” pelos nazistas. Becher deixou a Alemanha um dia depois do incêndio criminoso do Reichstag, o Parlamento do país, ocorrido em 27 de fevereiro de 1933. Em novembro de 1933, casou-se com uma colega de faculdade, Dana Roda, filha do escritor austro-húngaro Alexander Roda Roda, e tornou-se cidadão austríaco graças à intermediação de seu sogro (Kestler, 2003, p. 77). Segundo Ruth Bohunovsky, Becher imaginava que, sendo filho de uma cidadã suíça, poderia viver em paz na Suíça como escritor, mas as autoridades consideraram que as suas atitudes abertamente antifascistas feriam o princípio da neutralidade. Recebeu a recomendação de emigrar. Izabela Kestler também faz referência a este episódio, dizendo que “A partir de 1940, Becher passou a ter problemas com as autoridades suíças, que lhe sugeriram procurar outro país de asilo, apesar de sua mãe ser suíça.” (Kestler, 2003, p. 78). Becher e Dana queriam ir para os Estados Unidos, mas ela não conseguiu um visto. O casal conseguiu se integrar ao grupo em torno de Hermann Matthias Görden e veio para o Brasil em março de 1941, via Lisboa. Junto com o “grupo Görden”⁶, composto por 48 refugiados, foram para Juiz de Fora e, de lá, para o Rio de Janeiro, e durante sua estada no Brasil ambos foram sustentados por seus respectivos pais. Até dezembro

2 https://bla.ub.unibas.ch/de/suche/?tx_solr%5Bq%5D=Ulrich+Becher

3 <https://www.ulrich-becher.ch/>

4 Ruth Bohunovsky é docente na área de alemão da Universidade Federal do Paraná (<https://independent.academia.edu/RBohunovsky>).

5 Marlen Eckl é mestre em Letras e Estudos Judaicos e doutora em História pela Universidade de Viena (Áustria). É colaboradora e consultora da CASA STEFAN ZWEIG de Petrópolis e pesquisadora sênior do LEER/USP e do Instituto Shoah de Direitos Humanos, São Paulo (<https://diplomattizando.blogspot.com/search/label/Marlen%20Eckl>).

6 Segundo a professora e pesquisadora Marlen Eckl, o teólogo e filósofo Hermann Görden conseguiu permissões de trabalho e vistos permanentes brasileiros para um grupo de 45 refugiados, dos quais 38 eram “não arianos”, segundo as leis de Nuremberg. O plano de construir uma fábrica em Juiz de Fora, Minas Gerais, servia como pretexto. Uma parte do grupo Görden recebeu passaportes de representantes do governo checo (Eckl, 2011, p. 131).

de 1943, eles moraram no Rio de Janeiro, perto de Teresópolis, quando se mudaram para São Paulo, onde, graças à intermediação de Karl Lustig von Prean⁷ e Herbert Baldus⁸, Becher publicou alguns artigos no jornal *O Estado de S. Paulo*. A permanência no Brasil lhe inspirou poesias, contos e as peças de teatro *Samba* e *Macumba*, esta segunda chamada originalmente de *O Senhor vem da Bahia* (*Der Herr kommt aus Bahia*). No Brasil, Becher escreveu quatro dos cinco poemas de *Romanceiro Brasileiro* (*Brasilianischer Romanzero*) e a maior parte do romance em versos *A balada de Franz Patenkind* (*Die Ballade von Franz Patenkind*) (Kestler, 2003, p. 79). A intenção do casal era conseguir um visto para os Estados Unidos, onde estavam os pais de Dana. Os esforços para isto duraram três anos, até finalmente imigrarem para Nova York, em 1944, onde nasceu seu filho Martin Roda Becher, também escritor (Bohunovsky, 2008, online). Em maio de 1948, o casal voltou à Europa, fixando-se na Basileia após alguns anos. Seu espólio artístico e literário está no arquivo Literário Suíço, em Berna, e no Arquivo do Exílio da Biblioteca Nacional da Alemanha, em Frankfurt (Beloch, 2021, p. 77-78).

Segundo Bohunovsky, quando Ulrich Becher voltou para Viena em 1948, levou consigo o texto *O teimoso* (*Der Bockerer*), escrito junto com Peter Preses. Na capital austríaca, essa peça se tornou um grande sucesso, sendo, mais tarde, levada para as telas do cinema e da televisão por Franz Antel (Bohunovsky, 2008, online).

Bohunovsky afirma, segundo informações encontradas em suas pesquisas no *site* do Arquivo Literário da Basileia, que: “Sua obra é marcada pelas experiências do exílio e abrange contos realistas e satíricos, novelas e peças de teatro. Seu estilo muda frequentemente, adaptando-se ao sujeito; assim, encontram-se passagens surrealistas nas quais tempo e espaço são suprimidos”. Ainda segundo Bohunovsky, lê-se no *site* oficial de Ulrich Becher, que “as circunstâncias da sua vida e talvez também sua postura cosmopolita-pacifista (como ele mesmo diagnosticou sua maneira de ver o mundo) [...] lamentavelmente impediram que ele se tornasse um autor mais conhecido” (Bohunovsky, 2008, online).

Sua obra compreende poesia, prosa, teatro (com adaptação para rádio, cinema e televisão), ensaios e textos jornalísticos.

7 Karl Lustig von Prean foi um jornalista, escritor e diretor de teatro do Império Austro-Húngaro e viveu no Brasil entre os anos de 1937 a 1948 (Beloch, 2021, p. 434-436).

8 Informações sobre Baldus disponíveis em:

<<https://www.scielo.br/jj/ra/a/pZ7MYbjSKwWZScFk9ZHpwXK/abstract/?lang=pt>> Acesso em 28 fev. 2026.

Segundo Kestler, em seu livro *Exílio e Literatura* (2003), consta que “em todas as entrevistas e em todos os artigos sobre Becher afirma-se que ele teria deixado a Alemanha pouco antes da ascensão dos nazistas ao poder” (Kestler, 2003, p. 76). No entanto, a autora também afirma que ele voltou por três vezes à Alemanha após 1933. Kestler cita um trecho de uma carta de Becher a George Grosz⁹, de abril de 1933, o que permite concluir que ele presenciou a ascensão do nazismo ainda na Alemanha (Kestler, 2003, p. 76). Além disso, é provável que sua primeira obra, *Homens cometem erros* (*Männer machen Fehler*), não tenha ido parar na fogueira durante a queima de livros promovida pelos nazistas em maio de 1933, como se lê em todos os artigos sobre o autor. A autora afirma que “Nas cartas a Grosz, Becher nunca mencionou isso” e o livro também não consta da lista dos livros queimados em 10 de maio de 1933 (Kestler, 2003, p. 76-77). No entanto, seu segundo livro de contos, *Os conquistadores* (*Die Eroberer*), publicado em 1936 pela Editora Oprecht, de Zurique, foi incluído na lista dos livros “nocivos e indesejáveis” de 31 de dezembro de 1938 (Kestler, 2003, p. 77). A autora, entretanto, explica que a inclusão do nome de Becher na lista talvez se dê mais por causa de sua relação com a editora do que por ter sido lido e considerado perigoso pelos nazistas. Kestler cita Nancy Anne Zeller, que diz que

Uma nota na primeira página da lista negra de 1938 proíbe coletivamente todas as publicações da editora Oprecht. Ainda que o conteúdo antimilitarista e anticapitalista dos primeiros contos de Becher e de sua peça *Niemand* fosse suficiente para recomendar seu exílio, caso tivesse chamado a atenção dos nazistas, seus livros foram provavelmente incluídos nas primeiras listas devido à falta de fama do autor em 1933. Por isso, é possível deduzir que a inclusão dessas obras na lista negra de 1938 tenha ocorrido mais em virtude da associação de Becher com Oprecht que do fato de os nazistas terem lido e estarem temerosos com a divulgação das obras de Becher (Zeller, 1983, *apud* Kestler, 2003, p. 77).

No entanto, Kestler considera ainda que Becher foi tirado de seu contexto cultural devido à ascensão do nazismo, principalmente depois da fuga e aprisionamento de muitos intelectuais. Antes de se exilar, Becher vagou por algumas cidades europeias, como Viena, Paris e Londres. Segundo Kestler, os anos nômades só foram interrompidos depois da entrada das tropas alemãs na Áustria (Kestler, 2003,

9 George Ehrenfried Grosz foi um importante desenhista, caricaturista e pintor dadaísta alemão da primeira metade do século XX. É considerado, por muitos historiadores da arte, um dos principais representantes do Dadaísmo na Alemanha. Nasceu em Berlim em 26 de julho de 1893 e faleceu, aos 65 anos, em sua cidade natal, em 6 de julho de 1959. Em 1933, imigrou para os Estados Unidos e, em 1938, naturalizou-se norte-americano (https://www.suapesquisa.com/quemfoi/george_grosz.htm).

p. 78). Kestler observa um “desejo de Becher de enfatizar a lenda de autor perseguido que teve seus livros queimados” (Kestler, 2003, p. 78).

Kestler cita uma entrevista com a esposa de Becher, em que ela diz que “O Brasil não era cogitado” (Kestler, 2003, p. 79). Becher obteve um passaporte de cortesia do governo tcheco no exílio em Londres, sob o nome de Oldrich Becer. O passaporte tcheco só foi emitido devido ao fato de seu pai ter sido advogado credenciado na embaixada tcheca em Berlim (Kestler, 2003, p. 78).

Kestler cita um trecho de uma entrevista com Dana Roda Becher, onde ela afirma que os “sentimentos de Becher em relação ao Brasil parecem ser ambíguos”. Dana afirma: “tínhamos a sensação de que não sairíamos mais de lá” e conta que Becher dizia não aguentar mais estar no Brasil e não querer ficar, mas que depois se acostumou tanto, “a ponto de ser considerado um brasileiro” (Kestler, 2003, p. 80).

Kestler cita também Elizabeth Kurowski (1983), que diz que se podia notar que ele “foi o único entre os escritores exilados a ser absorvido pelo Brasil”. Kurowski afirma ainda que “Becher se sentia à vontade no Brasil. E apesar de ter reconhecido a instabilidade de sua situação, ele, em larga medida, absorveu o país [...] e foi absorvido por ele” (Kurowski, 1983, *apud* Kestler, 2003, p. 80).

Segundo Kestler, o casal Becher conseguiu emigrar para os Estados Unidos em julho de 1944, onde encontrou o pai de Dana gravemente doente, o qual faleceu em 1945.

Em 1955, Becher recebeu o Prêmio para Dramaturgia do “*Deutscher Bühnenverein*” (Associação Alemã de Palcos — que pode ser teatro e ópera); em 1976, o Prêmio da “*Schweizerischen Schillerstiftung*” (Fundação Schiller da Suíça) por sua obra geral, e, em 1980, foi condecorado com a “*Österreichisches Bundesverdienstkreuz 1. Klasse für Literatur und Wissenschaft*” (Cruz Federal Austríaca de Mérito de 1ª Classe para Literatura e Ciência). O autor faleceu na Basileia, na Suíça, em 1990.

Apesar dos prêmios recebidos, Kestler afirma que Becher foi considerado *persona non grata* da literatura alemã por Torsten Lange e Reginald Bruhns, autores da dissertação de mestrado intitulada *Heroísmo e mito na obra do escritor Ulrich Becher (Heldentum und Mythos im Werk des Schriftstellers Ulrich Becher)*, defendida em 12 de agosto de 1986, na universidade de Osnabrück, na Baixa Saxônia,

Alemanha. E que, apesar de ter sido conhecido pelo sucesso de suas peças de teatro, suas obras estavam, na época em que a autora escreveu a tese (1988 a 1991), praticamente esquecidas, situação que, cremos, ainda permanece, ao menos em parte. Ainda segundo Kestler, a crítica da época mal reparou “na sua grande obra épica, o romance *Murmeljagd (Caça à marmota)*”, de 1969. Na ocasião de sua morte, em abril de 1990, “os jornalistas só se deram ao trabalho de escrever algumas linhas sobre Becher. Kestler afirma ainda que ele também foi esquecido, ou descartado, pela academia. Ela afirma que “além de uma dissertação de mestrado [...], existem apenas alguns artigos esparsos de jornal sobre sua obra” e que não existia, na época de sua pesquisa, nem um panorama geral de sua obra nem uma bibliografia fundamentada (Kestler, 2003, p. 80). Acreditamos que esta situação persiste, pois ao longo de nossa pesquisa para a composição do *corpus* desta tese, encontramos apenas artigos curtos e panorâmicos e alguns poucos trechos do *Romanceiro Brasileiro* traduzidos para o português. O idioma das obras e o fato de quase toda a documentação e a correspondência do autor estarem na Suíça contribuem em parte para esse esquecimento/apagamento sofrido por Becher e sua obra. Esperamos contribuir para mudar um pouco esse cenário com este trabalho.

2.2 SAMBA

Este subcapítulo tem por objetivo apresentar as personagens da peça e oferecer um resumo da história nela narrada para que se compreenda melhor o trabalho de Becher realizado no Brasil.

O subcapítulo terá a seguinte estrutura: a) apresentará uma síntese da história narrada na peça; b) apresentará as personagens da peça; c) oferecerá ao leitor um resumo da peça para que se compreenda a sua ação dramática e o que, com o desenvolvimento desta, a obra vai tematizando.

Antes de passarmos ao capítulo propriamente dito, é importante esclarecer que o resumo da peça será construído da seguinte maneira: a) apresentará no corpo do texto uma narrativa que sintetiza a tradução e a paráfrase da peça de Becher, ambas realizadas por mim ao longo do desenvolvimento da pesquisa. A opção pela realização de uma síntese entre tradução (em que a fidelidade do texto do autor é um objetivo

principal) e paráfrase (em que o texto do autor é filtrado, digamos assim, pelo texto do parafraseador) se deve ao fato de que, na prática, é muito difícil distinguir rigorosamente os textos do autor e de quem tanto o traduz como o parafraseia. As contaminações linguísticas, aí, são inúmeras, recorrentes e, a rigor, inevitáveis.

Diante deste desafio específico, optamos, como já dito, por oferecer uma narrativa que sintetiza tradução e paráfrase — ambas realizadas por nós e, sempre, seguidas da devida referência por meio da indicação de autor, ano e página entre parênteses. E oferecemos ao leitor o texto original nas notas de rodapé. Esta estrutura de apresentação será repetida no subcapítulo da peça *Macumba* (1968). Feito este necessário esclarecimento, sigamos.

Samba é um drama, designação usada pelo próprio autor, que manteremos ao longo da análise, em três atos, publicada em 1957 pela *Aufbau-Verlag Berlin*, que conta a história, passada entre os anos de 1941 e 1943, de um grupo de estrangeiros refugiados do regime nazista de Hitler no hotel Duque de Caxias na cidade fictícia de Ibarahy-na-Serra, na região da Serra dos Orgãos, no Rio de Janeiro.

A ação dramática da peça tem como fundo o samba que toca permanentemente, e esse ritmo é dado como a tônica do carnaval brasileiro. Num recorte de jornal, infelizmente sem nome, data ou qualquer outra referência que possibilite uma pesquisa e uma referência precisa, colado na contracapa do livro, lemos que no meio de uma “alegria animalesca” vive um grupo de refugiados europeus. Sem lar, sem direitos, sem recursos e cheio de ceticismo e esperança, o grupo espera, até poder voltar para a Europa, em um hotel que está caindo aos pedaços e infestado de baratas e pulgas. No entanto, esse lugar do outro lado do oceano atlântico e seu relativo isolamento não oferecem segurança ou refúgio contra o fascismo e a guerra, que, de algum modo, os alcançam e fazem deles as suas vítimas indiretas. Em meio a tantos acontecimentos e perdas, um dos integrantes do grupo decide que é preciso fazer mais do que esperar, e parte para a guerra.

2.2.1 As personagens

As personagens são Julius Kornau, alemão, escritor, filho de um diplomata nazista e o mais jovem escritor a ter seus livros queimados; Emanuela Knotek,

austríaca, filha de um tenente-coronel imperial e real¹⁰ da Áustria-Hungria, que se separou de seus pais na fuga e veio com o grupo ao Brasil, é chamada pelos colegas de Mana, e casa-se com Kornau; Parisius, alemão, de prenome Leo, um agora fugitivo, ex-aviador de guerra condenado à morte; Rosa Goldscheider, alemã, que trabalha como secretária estenografando as cartas disparatadas ditadas por Franz Augustin, também refugiado (Rosa tem doutorado em filologia e engravida na fuga, tendo sua filha, Rosinha (*Roserl*), no Brasil); Franz Augustin, capitão aposentado, austríaco, que usa seu tempo e recursos para escrever cartas provocativas a personalidades políticas da época, e parece não aceitar seu recolhimento e desimportância devidos à aposentadoria e ao exílio; Monsieur Blaise, prenome Pierre, um francês de 24 anos, que perdeu os pais na guerra e tem saúde frágil devido a um pneumotórax; João Gomes e Silva, português, dono do hotel, que passa o dia vestido em pijamas; Ernesto, nome aportuguesado de Ernst Friedländer, alemão, que na Alemanha foi procurador na empresa Koppel e Silberstein¹¹ na Moritzplatz. Após a promulgação das Leis de Nuremberg¹², emigrou para o Brasil, desembarcando no Rio de Janeiro, e conseguiu um emprego de garçom em Ibahary-na-Serra; a Condessa, uma alemã que tem uma fazenda na região e afirma ser chamada de “macumbeira alemã” pelos negros da cidade; capitão Agamemnon Heredia dos Santos Novais, brasileiro, delegado de Ibarahy, um mulato nascido no Sul e criado numa fazenda de gado de propriedade de alemães e, por isso, falante de alemão e apoiador das causas de Hitler; O Homem do Rio, Axel Freiherr Goth von Osthaus, que se apresenta no Brasil como Casimiro Albuquerque, de Manaus, perdeu a mão direita na batalha de Teruel, na Guerra Civil Espanhola, e também foi coronel da Casa Oriente das Brigadas Internacionais e comandante de batalhão, recrutando homens para lutar

10 “Imperial e real” é a tradução literal de “*kaiserlich und königlich*” (abreviado como k.u.k.), uma expressão que designa a monarquia austro-húngara, onde “*kaiserlich*” (imperial) se refere à parte imperial do Império Austro-Húngaro e “*königlich*” (real) à parte real do Reino da Hungria, que formava a monarquia dual.

11 Não há evidências históricas de que uma sociedade comercial formal denominada *Koppel & Silberstein* tenha existido na Alemanha no período citado. Os sobrenomes Koppel e Silberstein são de fato associados a empresários e comerciantes judeus alemães, e existem registros de firmas com um ou outro sobrenome em Berlim, porém nenhuma documentação disponível atesta uma empresa conjunta com esse nome específico (<https://www2.hu-berlin.de/djgb/public/en/find?page=641>).

12 Duas leis distintas, aprovadas pela Alemanha nazista em setembro de 1935, são conhecidas coletivamente como “Leis de Nuremberg”: (a) a Lei de Cidadania do Reich e (b) a Lei de Proteção do Sangue e da Honra Alemã. Estas leis incorporavam muitas das teorias raciais que embasavam a ideologia nazista. Elas constituíram a estrutura legal para a perseguição sistemática dos judeus na Alemanha (<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/nuremberg-laws>).

clandestinamente na guerra; Amaral, um velho fotógrafo negro e grisalho, que tem hanseníase; uma dançarina morena.

2.2.2 Resumo da peça

No primeiro ato e primeira cena temos a descrição do cenário, data, mês e ano, e as condições climáticas, no caso, o calor extremo, em que a ação dramática se desenvolve.

A peça começa apresentando o hotel e seu estado precário. O autor narra em detalhes a decadência do lugar. É fevereiro de 1941, um dia quente de verão brasileiro. O capitão aposentado Franz Augustin dita uma carta a Benito Mussolini fazendo referência a uma correspondência anterior, que não foi nem respondida nem atendida, na qual o capitão desafiava o ditador para um duelo; Rosa Goldscheider estenografa (Becher, 1957, p. 14)¹³.

No decorrer da cena, o capitão Augustin nos informa que foi exilado em 3 de fevereiro de 1941. Ele é bem atrevido com suas palavras e Rosa questiona se ele não poderia ter algum problema por causa delas. Ele responde que ela é paga para escrever, e não para se preocupar com as possíveis consequências e que isso é trabalho dele. Posteriormente, descobriremos que todas as cartas foram interceptadas pelas autoridades brasileiras e nunca enviadas. O delegado Agamemnon Heredia dos Santos está de posse delas. E isso, entre outros problemas, leva capitão Augustin a tirar a sua vida.

Ainda no começo da peça, enquanto Rosa e capitão Augustin discutem, entra O Homem do Rio, de idade indefinida, usando uma espécie de boina e um terno de linho tropical simples e limpo, além de óculos escuros. O narrador acrescenta, na rubrica, que o que mais chama a atenção nele é a prótese que usa no lugar da mão direita. Entra Ernesto, o garçom, e ao descrevê-lo na rubrica, o narrador diz que ele é

13 ROSA: *Glauben Sie nicht, daß Sie mit solchen Briefen Scherereien kriegen werden?* / AUGUSTIN: *Fräulein Doktor Goldscheider, besolde ich Sie für Ihre Tätigkeit pro Stunde mit fünf Milreis oder nicht?* / ROSA *verdrießlich*: *Sie besolden mich mit fünf Milreis.* / AUGUSTIN: *Alsdann, Kinderl, lassen S' die Taktik meiner Aktionen nicht Ihre Sorge sein. I steh in vorderster Liniä, da gibt's keine Fahnenflucht. Meine Maxime ist: Wo der Hauptmann Augustin is, da verläuft die Front. Nimmt einen grünen Panamastrohhat, dran ein Gamsbart befestigt ist, und einen Knotenstock mit Eisenspitze vom Wandhaken, grüßt militärisch. KißdieHand, Freiln Dokter. An den Marschall Pétain muß i aa no schreibn. Des is sogar ganz besonders pressant, aber lassen mer's halt bis auf morgen. Ebenfalls – eins, zwei – an den Sir Neville Chamberlain* (Becher, 1957, S. 14).

um alemão de Berlim ao chamar atenção para seu sotaque: “Ele fala ‘zenioa’, como seu sotaque berlinense entrega” (Becher, 1957, p. 15)¹⁴.

Entram Emanuela Knotek, Parisius e Monsieur Blaise em cena. Emanuela tem 26 anos, “alta e peculiarmente feminina, bonita com seus traços impressionistas, suavemente contornados pelos cabelos loiro-amarronzados com um tom avermelhado” (Becher, 1957, p. 16). Parisius, no começo de seus quarenta anos, imponente, típico alemão. Tem um rosto masculino e bonito, usa um terno novo de linho. Monsieur Blaise, 24 anos, um francês de ombros estreitos e quase magro, caminha um pouco curvado, tem um rosto estreito e pálido.

Emanuela e Parisius conversam sobre a cidade de Ibarahy-na-Serra, e compartilham as suas primeiras impressões. Mana diz que por estarem no lugar há pouco menos de 14 dias, não tem muito o que dizer, apenas que as pessoas são “estranhamente coloridas”. Ao que Parisius responde que papagaios são coloridos, e macacos e mandris, e que estes últimos são coloridos especialmente em um determinado lugar, e que ele não observa essas características nas pessoas e que não viu ninguém descer de árvores. Comenta, por fim, sobre o dono do hotel, um português que passa o dia em pijamas, como se estivesse num hospital, e diz que alguém deveria queimar o sofá imundo debaixo de sua bunda (Becher, 1957, p. 16-17)¹⁵.

Em seguida, Parisius fala que não pretende ficar muito tempo no Brasil. Que vai deixar apenas que o sol o seque e que vai voltar o quanto antes para a Europa. E Mana responde que eles deveriam estar contentes. E Parisius não vê razão para alegria por terem sido expulsos da Europa e mandados para o “fim do mundo”. Ele diz que o jornal fede, o dono do hotel fede mesmo a três metros de distância, a terra vermelha fede. E deixa claro o seu descontentamento geral com a sua atual situação (Becher, 1957, p. 17)¹⁶. Durante a conversa sobre o motivo da visita d’O Homem do Rio, Mana pergunta a Ernesto se ele já treinou para o carnaval neste dia. Ao que ele

14 *Er spricht’s “Senjoa”, was sogleich seinen berlinischen Akzent verrät (Becher, 1957, S. 15).*

15 *PARISIUS mit zackiger Betonung: Dame – Mana – Knotek. Auch Papageien sind sonderbar bunt. Auch Affen, Mandrills. Besonders an einer bestimmten Stelle. Menschen hier. Sehe ich auf Anhieb. Sind keine. Noch nicht richtig von den Bäumen runtergeklettert. Affen und Faultiere. Auch die Weißen. Sehn sich unsern portugiesischen Wirt an. Lümmelt am hellichten Tag in ’ner Pyjamajacke rum wie im Lazarett. Sollte dem Kerl sein filziges Sofa unterm Hintern anzünden (Becher, 1957, S. 17).*

16 *PARISIUS [...] Ich ziehe bei nächster Gelegenheit Leine. [...] Zeitung stinkt. Genau wie unser Wirt auf drei Meter. Genau wie der rote Straßenstaub. Merkwürdig, wie penetrant diese rote Erde duftet. Kann man das Zeug nicht lesen. [...] (Becher, 1957, S. 17).*

responde que não, mas que certamente começaria em cinco minutinhos (Becher, 1957, p. 18)¹⁷.

A Condessa entra em cena. Ela é apresentada por Ernesto como a “rainha não coroada da Serra” (Becher, 1957, p. 18). A descrição que o narrador faz da Condessa na rubrica informa que ela estava usando calças de montaria remendadas e botas de equitação enrugadas e sujas de poeira vermelha. É uma figura imponente, exuberante, tendo uns cinquenta anos, a pele bronzeada de sol de seus braços cheios e musculosos, de seu decote e de seu rosto, brilha, seus olhos são azuis. Seu rosto tem um corte germânico, emoldurado por mechas de cabelos grisalhos e presos de maneira desordenada por um aro de latão. Parece ter sido nobre no passado, mas hoje seus traços são estranhamente grosseiros, embaçados e sulcados, como que marcados por uma vida ao ar livre. Ela usa um suéter desbotado que envolve firmemente seu busto de matrona e sobre seus ombros carrega uma capa curta, como se tivesse sido cortada de uma cortina de veludo corroída por traças. Usa um chapéu de feltro gaúcho, enfeitado na borda e pendurado no pescoço. Em um cinto largo, enfeitado com adornos de níquel, em que balançam uma faca do mato, uma pá enferrujada, um chicote de equitação e um leque japonês quebrado (Becher, 1957, p. 18-19)¹⁸.

Ribeiro-se-Sousa, em seu livro *Retratos do Brasil: heteroimagens literárias alemãs* (1996), observa que, do ponto de vista alemão, o comportamento e a aparência da Condessa representam uma regressão cultural: perda de feminilidade, grosseria e ausência de cultura, chegando a confundir Kornau com Lenau, poeta do

17 A expressão que Becher usa no original é *einen Besen fressen* (comer uma vassoura), uma expressão usada para expressar a crença de que algo vai, ou não, acontecer ou de que algo é, ou não, verdade. A tradução literal do alemão para o português seria “Se eu não começar em cinco minutos, vou engolir uma vassoura”. Seja como for, neste momento, vemos Ernesto se abasileirando ou bem-adaptado aos modos brasileiros (Becher, 1957, p. 18).

18 A Condessa, „die Gräfin“, stampft in flickenbesäten Breeches und knittrigen, rostrot bestaubten Reitstiefeln durch das Französische Fenster. Sie ist stattlich, üppig, um Fünfzig; die Haut ihrer fülligen, dabei muskulösen Arme, des Halsausschnitts und des Gesichts, aus dem vergißmeinnichtblaue Augen blitzen, ist wettergegerbt und in der Hitze krebsrot angelaufen. Dies germanisch geschnittene Gesicht – von unordentlichen graublondspeckigen, ins Grünliche spielenden Haarschnecken umrahmt, die ein Messingreif zusammenhält – mochte einst kühn-edel gewesen sein. Heute sind seine Züge seltsam vergrößert, verschwommen zugleich und zerfurcht, gezeichnet von einem abenteuerumwitterten Freiluftleben. Ein zerwaschenes, oft gestopftes Trikot umspannt prall ihren mächtigen Matronenbusen; um ihre Schultern zottet ein kurzes Cape, wie aus einer mottenbenagten Samtportiere geschneidert. An einer Halsschnur hängt ihr ein breitrandiger alter Gaucho-Filz ins Genick. An einem breiten, mit erblindetem Nickelzierat geschmückten Gürtel baumeln: ein Buschmesser, verrostete Schaufel, eine Reitpeitsche und ein schadhafter japanischer Fächer. Sie schlenkert eine Art prallgefüllten Schnappsack, den sie in Parisius’ Nähe abstellt, [...] (Becher, 1957, S. 18-19).

século XIX. Essa perda de cultura, segundo a autora, é associada à vida “livre” que leva no Brasil, considerada como primitiva, sem refinamento e incivilizada. Assim, morar no Brasil implicaria um retrocesso cultural para essa personagem (Ribeiro-de-Sousa, 1996, p. 181-182).

Ernesto e a Condessa conversam sobre os recém-chegados, os europeus que integram a peça. Na rubrica, o autor diz que Monsieur Blaise reagiu à entrada da Condessa com um leve sorriso; Mana, por sua vez, foi muito educada para a encarar; Parisius cheirou desconfiado o saco de cachaça perto dele e se escondeu de novo atrás do jornal. Neste momento “começou a tocar uma música animada, quase agressiva, instrumentos de sopro acompanhados por clarinetes e tambores pulsantes: um samba” (Becher, 1957, p. 20)¹⁹. Becher registra o samba de um momento em que o gênero contava com instrumentos de sopro²⁰, ou seja, meados dos anos 1930, apesar de a peça se passar no começo dos anos 1940. A ação dramática segue e, desta vez, o capitão Augustin quer escrever uma carta a Mahatma Gandhi. Indignado, ele diz que “enquanto a Grã-Bretanha está em guerra com a Alemanha nazista, ele tem a ‘maravilhosa ideia’ de oferecer resistência pacífica” (Becher, 1957, p. 20). O seu tom é indignado, o que percebemos pelo uso de exclamação ao final de cada verso e pela expressão “hat man Worte?” (Existem palavras para descrever isso?) (Becher, 1957, p. 20)²¹.

Julius Kornau entra em cena apressado e irritado com o samba, gritando “basta” e chamando a música de “espetáculo infernal” (Becher, 1957, p. 21)²². Ernesto diz que já foi duas vezes onde o samba está sendo tocado, e que não há o que fazer.

19 [...] *fast rabierte Tanzmusik einsetzt. Blechbläser, von Klarinetten durchfistelt, von stampfenden Trommeln begleitet: ein Samba* (Becher, 1957, S. 20).

20 O samba em sua origem fazia uso de instrumentos de sopro, de percussão e de cordas. Segundo pesquisas em alguns sites na internet, nos anos 1930, após o início das competições entre as escolas de samba, foram aparecendo as primeiras regras da disputa. É neste período que o uso do instrumento de sopro foi proibido nas baterias (<https://www.acessa.com/noticias/2023/02/130307-por-que-baterias-de-escola-de-samba-nao-tem-instrumentos-de-sopro.html>; <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/02/por-que-baterias-de-escola-de-samba-nao-tem-instrumentos-de-sopro.shtml#:~:text=Nos%20anos%201930%2C%20ap%C3%B3s%20o,sopro%20foi%20proibido%20nas%20baterias.>; <https://primeirosnegros.com/deixa-falar-a-primeira-escola/>).

21 *HAUPTMANN AUGUSTIN eilt, eine Zeitung schwingend, durch die Straßentür, kräht: Fräulein Doktor! Doktor Goldscheider! Kommen S' sofort herunter, i muß Ihnen an Expreßbrief an den Gandhi diktieren! Schlägt mit seinem Bergstock auf die Zeitung. Infam! Während das Kenigreich Großbritannien an Kampf auf Leben und Tod mit Nazideutschland führt, kommt dieser Herr Mahatma auf die süperbä Idee, in Indiän passive R-e-n-i-t-e-n-z zu deklarieren. Hat man Worte?* (Becher, 1957, S. 20).

22 *KORNAU: S-c-h-l-u-ß!! / KORNAU in reinem Hochdeutsch: Ernesto, sagen Sie denen nebenan, sie sollen die Fenster zumachen! Oder aufhören mit dem Höllenspektakel!* (Becher, 1957, S. 21).

A Condessa acha isso engraçado. A música para do mesmo modo que começou (Becher, 1957, p. 21)²³.

Ernesto anuncia a chegada do fotógrafo, Amaral. Ele é descrito como uma figura peculiar: mestiço, idoso, com uma juba de fios branco-azulados, um rosto isabelino cor de couro, com manchas brancas. Usa uma calça de linho claro e uma casaca gasta e oleosa. Carrega consigo uma câmera fotográfica antiga e grande e um tripé (Becher, 1957, p. 21)²⁴. Amaral veio fotografar Kornau por causa de sua carteira de identificação de estrangeiro. Izabela Kestler aborda o tema da carteira de imigrantes em seu livro *Exílio e Literatura* (2003), ela diz que “os imigrantes tinham que se registrar imediatamente no Serviço de Registro de Estrangeiros, criado pelo governo federal em 1938. Ali, os estrangeiros recebiam uma identificação especial que deviam portar constantemente” (Kestler, 2003, p. 51). Kestler inclui em seu trabalho o relato de Richard Katz, que afirma

meu pesadelo é a idéia de que perdi minha ‘carteira’. Sem ela não posso ter uma conta bancária, nem alugar uma casa; não poderia trabalhar nem viajar; nem mesmo poderia pagar impostos sem ela, e duvido que poderia morrer sem ela. Se fizesse isso assim mesmo, eu seria ‘irregular’ em alto grau. [...] na minha carteira está meu retrato, a impressão digital do meu dedão, minha assinatura, minha idade, minha nacionalidade, o nome dos meus pais, a cor da minha pele, os meus números de registro, dez páginas impressas com letras miúdas contendo o regulamento da polícia de estrangeiros, o nome do navio no qual cheguei, o número do meu visto, a cor dos meus olhos e outras coisas imprescindíveis (Katz, 1945 *apud* Kestler, 2003, 51).

Segundo o autor, na descrição da rubrica, Kornau tem 28 anos, cabelos castanhos penteados para trás, sendo um tipo europeu supranacional difícil de definir, com um toque românico e olhos claros e brilhantes. Com algo de sonhador, aventureiro e levemente cigano (Becher, 1957, p. 22)²⁵. Kornau está sem sua carteira de identificação, mas não demonstra nenhuma preocupação com isso.

23 A CONDESSA überjubelt den Samba: Komischer Vogel, huhuhihi! Zahlen, Schäker! (Becher, 1957, S. 21).

24 Der Mulatte, ein Greis, hat sich vor der Condessa verneigt. Eine nicht minder merkwürdige Gestalt mit bläulichweißer Drahtmähne, mit einem isabellfarbenen Ledergesicht, das grauweißliche Flecke aufweist; zu einer hellen Leinenhose trägt er einen abgeschabten speckigen Cutaway. Er schleppt einen altmodischen klotzigen Photographenapparat mit dreibeinigem Stativ [...] (Becher, 1957, S. 21).

25 [...] Achtundzwanzigjährig, na 1,80 groß, gut gebaut, das brünnette Haar in lockerem Scheitel aus der Stirn gestrichen, von schwer bestimmbarem gleichsam übernationalem Europäertyp, vielleicht mit romanischem Einschlag, mit hellwachen Augen, aus denen Phantasie spricht. Etwas Verträumt-Verwegenes, leicht Zigeunerhaftes ist an ihm (Becher, 1957, S. 22).

Kornau pergunta a Parisius se ele havia visto seu galo índio, que ele havia comprado pela manhã. Segundo o autor, na rubrica, ele o comprou apenas porque o vendedor passou e ele viu o galo pendurado pelos pés de cabeça para baixo. Depois de Kornau ser fotografado, o assunto se volta para O Homem do Rio, cuja atividade, ainda desconhecida, incomoda Parisius. A única coisa que sabem é que quando ele aparece, as pessoas somem (Becher, 1957, p. 24)²⁶. Saberemos, no fim da peça, que O Homem do Rio recruta homens para lutar clandestinamente na guerra.

Parisius pergunta a Mana sobre seu pai, o tenente-coronel Knotek, e assim ficamos sabendo que ela e seus pais se separaram na fuga da Europa nazista e eles perderam o contato (Becher, 1957, p. 24)²⁷. Kornau recebe um telefonema do delegado de Ibarahy, mas não atende, e Ernesto avisa que não foi uma boa ideia não ter atendido (Becher, 1957, p. 25)²⁸.

Em uma conversa entre Mana e Rosa, o autor nos informa que Julius Kornau é filho de um diplomata nazista (Becher, 1957, S. 28)²⁹ e foi um dos autores mais jovens a ter seus livros queimados na Alemanha (Becher, 1957, p. 28-29)³⁰.

O guarda-civil entra em cena. É descrito como um sargento indígena magro, usando um bigode pequeno, vestindo um uniforme de linho cáqui amassado e um capacete achatado da mesma cor (Becher, 1957, p. 29)³¹. Ao entrar, o guarda-civil anuncia o delegado, Capitão Agamemnon Heredia dos Santos Novais.

Heredia é descrito como uma figura fabulosa: ele é um mestiço de negro, branco e indígena, com a pele em tom marrom-avermelhado escuro, sem traços negroides. Não usando qualquer tipo de chapéu, ele mantém seus cabelos negros cuidadosamente penteados com brilhantina. Ele veste um elegante traje de verão,

26 ERNESTO: *Hab ick's nicht prophezeit, Herrschaften? Dieser Mann aus Rio hier bei Senjoa Mikoweny? Und schon reist der Hals über Kopp in Begleitung von dem Bruder ab. Ick sage Ihnen, da stinkt wat* (Becher, 1957, S. 24).

27 MANA [...] *Nach dem Feber Vierunddreißig floh er nach Prag. Dann bekam er in Lille eine Professur für Sozialwissenschaften. Bis die Deutschen kamen [...] Die Rosa Goldscheider und ich in Paris. Die Verbindungen mit Nordfrankreich alle hin. Ich konnt nicht zu den Eltern, sie nicht zu mir. [...] Da trieben wir auf der großen Flüchtlingsroute über die Loire, nicht wahr, Roserl?* (Becher, 1957, S. 24-25).

28 ERNESTO *ins Telefon: Senhor Kornau é ocupado no momento ... Sinto muito, mas ...* Hängt zögernd ab. *Hat abgehängt. Au Backe, nich richtig von Herrn Kornau, daß er sich vor der Polizei drückt. Nähert sich Mana und Parisius, gedämpft: Der Delegado von Ibarahy – ick will nischt jesagt haben, aber ganz unter uns – 'ne jefährliche Nummer* (Becher, 1957, S. 25).

29 MANA: *Stall ... Sein Vater war ein Nazidiplomat, der sich Vierunddreißig erschossen hat* (Becher, 1957, S. 28).

30 MANA: *Wie solltest du. Deutschlands jüngster verbrannter Autor. Nach einer Rauferei mit SA-Studenten floh er nach Wien. Die Nazis kamen. Floh nach Prag* (Becher, 1957, S. 29).

31 [...] *ein magerer Indio-Sergeant mit kleinem Schnurrbart, in knittiger Khaki-Leinenuniform und gleichfarbenem flachem Helm* (Becher, 1957, S. 29).

feito de linho branco com botões dourados e ombreiras rígidas vermelhas, cinto preto de verniz, calças verde-alga elegantes e botas de cano alto de couro, impecavelmente polidas. Em sua mão direita, segurando um chicote de equitação, destaca-se um anel de diamante. Ele cospe com maestria na direção da varanda, atravessa a porta francesa, anda com um pisar audível, cruza os braços e olha fixamente o dono do hotel; sua figura e atitude se impõem (Becher, 1957, p. 30)³².

Heredia vai até o hotel falar com Kornau e o chama de “inimigo da polícia, inimigo do barulho, inimigo do carnaval”, e Heredia diz isso em português e pergunta se Kornau fala português. Kornau afirma compreender um pouco. Heredia, então, diz para conversarem em alemão, o que surpreende Kornau (Becher, 1957, p. 31)³³. Heredia pergunta pela carteira de identificação de estrangeiro de Kornau, que responde que não teve tempo de tirar a foto para o documento porque estava trabalhando. O delegado pergunta sobre a natureza do trabalho de Kornau, e ele responde que está trabalhando num livro. Heredia começa a exhibir o seu conhecimento da cultura alemã, cita nomes de poetas alemães e afirma ser muito instruído. Neste momento, Heredia comete alguns erros, trocando os nomes e sobrenomes dos escritores e artistas que cita e confundindo autores com personagens, ele diz Wolfgang Schiller e Friedrich Goethe, o que provoca o riso de Kornau e isso irrita o delegado. Observamos aqui o registro de um traço do Brasil pelo olhar irônico de Becher: ele constrói uma cena algo cômica em que uma autoridade policial, além de exhibir sua profissão como quem dá uma carteirada por sua simples presença (o figurino demonstra a vaidade e a importância que o delegado se atribui), tenta exhibir-se como homem culto, caindo, porém, no ridículo. Heredia conta que

32 *Über die Freitreppe stieft eilends leichten Schritts der Polizeichef von Ibarahy, Hauptmann Agamemnon Heredia dos Santos Novais, eine im Wortsinn fabelhafte Erscheinung von hahnhaftem Prunk. Ein Mischling aus Neger, Weißem, Indio, ist er von sienabraunrot tiefdunkler Hautfarbe, doch nicht von negroiden Zügen. Er ist barhaupt, sein mit Brillantine angelegtes pechschwarzes Haar blitzt in einem in Glätte gezwungenen, wie metallischen Scheitel. Er trägt einen hyperelegant geschneiderten Sommeruniformrock aus blütenweißem gestärktem Glanzleinen mit Goldknöpfen und steifen von roten Epauletten, schwarzen Lackgürtel, schnittige algengrüne Breeches, auf Hochglanz polierte Schaftstiefel aus schwarzem Lackleder. Seine Rechte, die eine Reitpeitsche hält, schmückt ein auffälliger Diamantenring. — Er speit in kunstvollem Bogen auf die Terrasse, tritt durchs Französische Fenster, stellt das Spielbein mit hörbarem Aufstampfen vor, verschränkt die Arme und fixiert den Wirt (Becher, 1957, S. 30).*

33 *HEREDIA steht mit verschränkten Armen und vorgestelltem Spielbein da wie sein eignes Standbild. Metallisch gedehnt: Aaah! Olha, olha, o inimigo da policia — o inimigo do barulho — o inimigo do Carnaval ... Befehlsgewohnt knapp: Vem cá! / HEREDIA gebietet dem Kellner mit knappem Peitschenwink, die Halle zu verlassen. Da Ernesto mit einer spiraligen Verbeugung abgeht, zu Kornau, dessen saloppen Habitus scharf fixierend: Fala português? / KORNAU: Compreendo, mais ou menos (Becher, 1957, S. 31).*

cresceu numa fazenda renano-hessiana de gado no Rio Grande do Sul, e quer saber se Kornau viajou com um passaporte alemão válido. Ao ouvir que ele viajou com um passaporte tchecoslovaco, o delegado o chama de refugiado e pergunta se ele é judeu³⁴ (Becher, 1957, p. 32)³⁵. Neste momento, Kornau perde a cabeça e pergunta aos gritos para o delegado se ele está num departamento de política racial da NSDAP³⁶ de Berlim ou se está numa república livre do continente americano (Becher, 1957, p. 33)³⁷.

Segue-se uma discussão entre Heredia e Kornau sobre o carnaval e o fato de este último ter pedido algumas vezes para o grupo de sambistas diminuir o barulho. Heredia encara isso como uma tentativa de proibição e não gosta nem um pouco da atitude de Kornau. Ele afirma que os brasileiros gostam de barulho, de música, de samba e que se Kornau não ama o samba, deve voltar para a Europa (Becher, 1957, p. 33)³⁸. Além disso, Heredia diz não gostar da atitude desrespeitosa de Kornau diante das autoridades brasileiras: o fato de ele não providenciar os documentos, não atender ao seu chamado, fazendo com que ele tenha de ir pessoalmente ao hotel e fazer um escândalo quando interrogado. Heredia fala até mesmo coisas

34 Durante o governo de Getúlio Vargas, especialmente no período do Estado Novo (1937-1945), o Brasil adotou políticas migratórias restritivas e discriminatórias, com o objetivo de moldar a identidade nacional e controlar a composição étnica do país. A partir de 1937, o governo brasileiro começou a negar vistos a judeus, influenciado por uma combinação de fatores, incluindo a ascensão do nazismo na Alemanha e uma crescente preocupação em definir a identidade nacional. Essas medidas foram reforçadas por circulares secretas do Ministério das Relações Exteriores, que instruíam as embaixadas e consulados a dificultar a entrada de judeus no país. Além disso, a campanha de nacionalização promovida pelo governo visava reduzir a influência de comunidades estrangeiras, impondo restrições ao uso de línguas estrangeiras e à manutenção de práticas culturais distintas. Essas ações refletiam uma política de Estado que buscava limitar a imigração de grupos considerados “indesejáveis”, afetando diretamente judeus que tentavam escapar da perseguição na Europa durante a Segunda Guerra Mundial (MONTEIRO, CARNEIRO, 2018. p. 134-147).

35 HEREDIA *geschmeichelt, unvermittelt milder: Ich bin in Rio Grande do Sul aufgewaschse auf einer rheinhessischen Facenda. Auf einer hessischen Viehfarm. Ich bin sehr gebildet. Stiefelt auf, ab. Sehr, sehr gebildet. Weiterhin mild: Sie sind natürlich mit einem gültischen Reispaß der deutschen Reischsbehörden eingereist? / KORNAU nach kurzem Zögern: Nein. Die Nazibehörden haben mich ausgebürgert. Ich reise mit einem Paß der freien tschechoslowakischen Regierung in London. / HEREDIA ist ruckhaft stehengeblieben, schillert Kornau an: Ah! Refugiado. Lauernd: Judeo? (Becher, 1957, S. 32-33).*

36 A NSDAP era a sigla para *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães), o partido político liderado por Adolf Hitler que governou a Alemanha durante o período nazista, de 1933 a 1945.

37 KORNAU *schreit heiser: Bin ich hier aufs Rassenpolitische Amt der NSDAP in Berlin vorgeladen? Oder zehntausend Kilometer weiter südlich in einer freien Republik des amerikanischen Kontinents gelandet, wie? Auf Kornaus Geschrei hat sich der vor der Glasflügeltür postierte Zivilgardist gestrafft, einen Schritt hallenwärts getan. Drüben in der Küchentür erscheint auf langen Hals Ernestos Kopf (Becher, 1957, S. 33).*

38 HEREDIA: *Nos Brasileiros gostamos barulho, está compreendo, o Senhor? Wir l-i-e-b-en den Lärm. Musik, Gesang, Klarinett, Posaun, Gitarr, Tambourin, Samba. [...] S-a-m-b-a! Samba, Senhor. Wir lieben ihn. Und wenn Sie ihn nit liebe – fahre Sie nach Europa zurück (Becher, 1957, S. 33).*

ameaçadoras: que Kornau, por ser desrespeitoso, pode “levar uma facada na barriga” e a polícia não poderá protegê-lo (Becher, 1957, p. 33)³⁹. A conversa continua, com Kornau mais calmo. Ele informa que tirou a fotografia para o documento com Amaral, o fotógrafo, e Heredia diz que o ateliê do fotógrafo foi fechado e que ele foi enviado para a colônia de leprosos⁴⁰, termo usado, na época, para se referir à hanseníase (Becher, 1957, p. 34)⁴¹.

Na segunda cena do primeiro ato, Kornau, que sempre reclamou de barulho, é surpreendido pelo cantar de seu próprio galo. Alertado por Ernesto, ele se espanta com o horário em que os galos cantam no Brasil, e diz: “Ainda não é meia-noite. Os galos aqui cantam antes da meia-noite?” (Becher, 1957, p. 37)⁴². E Ernesto responde que “as primeiras galinhas que os portugueses trouxeram da Europa perderam totalmente a noção do tempo quando atravessaram a linha do Equador.” E que essa deficiência foi passada para as próximas gerações. O galo acha que já é manhã (Becher, 1957, p. 38)⁴³. Kornau pergunta então a Ernesto sobre um outro barulho, e ele responde que são cigarras, que cantam incessantemente nas noites de verão. Além disso, Ernesto fala sobre os pica-paus, que os caboclos chamam de “dedo da morte” (Becher, 1957, p. 38)⁴⁴. Notamos, aqui, uma outra imagem do Brasil (e dos trópicos): a ideia de que no país, assim como no hemisfério sul, predomina “o mundo virado de cabeça para baixo”, ou seja, o mundo às avessas, marca de regiões de natureza luxuriante e exótica e de povos e sociedades bárbaros, primitivos e incivilizados. O olhar de Becher para o Brasil, embora simpático e favorável em

39 HEREDIA [...] *Was wir aber n-i-t lieben, ist Unhöflichkeit. Anschreie, das is gefährlich dahie, da hawwe Sie einzweidrei e Messer im Bauch, und die Polizei wird Sie nit schütze, denn Sie hawwe vor der Polizei kein Respekt ...* [...] (Becher, 1957, S. 33).

40 Entre as décadas de 1930 e 1960, a hanseníase era considerada uma das principais questões de saúde pública no Brasil. Durante esse período, a política de saúde adotada foi marcada pelo isolamento compulsório dos pacientes em hospitais-colônia, prática que visava conter a propagação da doença, mas que também resultou em estigmatização e segregação dos doentes (DUCATTI, Ivan; SOUZA, Teresinha M. dos Santos. *A formação profilática da hanseníase no Brasil de Vargas: isolamento e legitimação de ações em saúde pública*. Cordis – Revista Eletrônica de História Social da Cidade, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 1-20, 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/download/39717/26889/111376>. Acesso em: 22 fev. 2025.)

41 HEREDIA [...] *Wir hawwe das Atelier von dem alt Amaral vor fünf Minute versiegelt – und ihn nach São Francisco bei Nicteroy überführe lasse. In die Kolonie* (Becher, 1957, S. 34).

42 KORNAU: *Noch nicht Mitternacht. Krähen Hähne hier vor Mitternacht?* (Becher, 1957, S. 37).

43 ERNESTO: *Klar. Die erzählen sich hier, die ersten Hühner, die die Portugiesen aus Europa importiert haben, hätten auf der Segeltour über’n Äquator ihr Zeitgefühl schlankewech einjebüßt; det Manko hätte sich fortvererbt, erzählen se. Ihr Hahn rede sich ebend ein, es ist schon morgen früh* (Becher, 1957, S. 38).

44 ERNESTO: *Pikapau. Nachtspecht. Die Kabocklos, unsre Bergbauern, nennen ihn Totenfinger [...]* (Becher, 1957, S. 38).

determinados aspectos, é, em sua essência, um olhar europeu, com a hierarquia de valores dominantes até os anos 1950.

A hanseníase é um dos motivos que aparecem na peça, primeiro com a personagem do velho fotógrafo Amaral, que tem a doença, e depois com Kornau, que é fotografado por ele, tem medo de ter se contaminado e vai se consultar com Monsieur Blaise, que estudou medicina e lhe explica que a doença não é muito contagiosa e que o contágio depende da saúde da pessoa — ou seja, da imunidade (Becher, 1957, p. 39)⁴⁵.

Na terceira cena do primeiro ato, o hábito brasileiro de atrasar-se para os compromissos é mencionado quando Mana precisa fazer uma viagem à cidade para comprar algumas coisas para Rosa e seu bebê recém-nascido. Ela pergunta para Ernesto sobre o horário de partida do trem, ao que ele responde que “só os deuses sabem” [...] de acordo com o itinerário, deveria sair em dez minutos”, e acrescenta que se ela demorasse vinte para chegar à estação, ainda poderia pegar o trem, e a aconselha a esperar no hotel, pois não há sombra na estação (Becher, 1957, p. 47)⁴⁶. Aqui temos outras imagens do Brasil: a de país cujo povo não cultiva a pontualidade em seus compromissos; e a de país cuja estrutura urbana é marcada pela precariedade e/ou o mau planejamento.

Para participar do carnaval, a Condessa aparece vestida com uma fantasia que faz referência à Carmem Miranda: uma saia rodada e uma cesta com miniaturas de bananas e laranjas na cabeça (Becher, 1957, p. 47-48)⁴⁷. A Condessa pede a Ernesto uma *Kaschassa* com água tônica, ao que ele torce o nariz. E a Condessa fala que a cachaça é a alegria do caboclo pobre e que no carnaval do Rio não é permitida uma única gota de álcool, pois “o samba enlouquece as massas. Se acrescentarmos

45 BLAISE: [...] *Er sagt, iist nischt serr ansteckend, 'ängst auch mit Ernährung susammen und andere Disposition. [...]* (Becher, 1957, S. 39).

46 ERNESTO: *Det wissen die Götter. Fahrplanmäßig in zehn Minuten. Aber wenn Se in zwanzig jemütlich zur Station pilgern, kommen Se noch zehnmal zurecht. Warten Se lieber hier, auf der Station is keen Schatten. [...]* (Becher, 1957, S. 47).

47 A CONDESSA *tänzelt am Arm Augustins durch die Straßentür in die Halle, als Bahianerin verkleidet: auf ihrer speckigen Schneckenfrisur wippt ein zierliches, mit künstlichen Miniaturbananen und -orangen gefülltes Körbchen; ihr wettergegerbtes rotangelaufenes Gesicht umpendelt ein Ohrgehänge aus gebündelten Messingreifen; ihren wogenden Matronenbusen umwallt eine Bluse aus leuchtend bunten Glanzseidenflicken. Sie trägt einen weiten leichten Rock aus vergilbten Bambusfasern* (Becher, 1957, S. 47-48).

aguardente, haverá assassinatos”. E completa dizendo que eles, os cidadãos de Ibarahy, são civilizados, pois podem combinar samba e álcool⁴⁸ (Becher, 1957, p. 48)⁴⁹

Mulheres negras albinas aparecem na peça quando a Condessa socorre Mana que desmaiou na estação de trem ao ver uma delas. A Condessa exhibe os conhecimentos que adquiriu no Brasil quando o garçom Ernesto lhe oferece ajuda e ela afirma não precisar de ajuda, dizendo “a macumbeira alemã, é assim que os negros me chamam”. Ela carrega consigo um raminho de ervas que usa para reanimar a moça desacordada (Becher, 1957, p. 54)⁵⁰. Ao acordar, Mana consegue dizer a causa de seu desmaio: “uma moça negra albina na estação, parecia uma mulher negra, mas era totalmente branca, branca rosada, com olhos vermelhos de coelho e cabelos crespos e loiros como palha, com um rosto de conto de fadas de Brueghel — o traço expressionista de Becher, aqui, se manifesta na descrição que faz da moça negra albina e na referência a Pieter Brueghel —, eu não consegui parar de olhar para ela, ela cantava com voz muito estridente, um samba, e de repente tudo ficou escuro (Becher, 1957, p. 55)⁵¹. A Condessa responde que isso é a vida no interior do país, no caso, a cidade fictícia de Ibarahy-na-Serra, e que o primeiro ano produz um choque

48 Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Os carnavais do Rio de Janeiro e os limites da oficialização e da nacionalização (1934-1945)*, Danilo Alves Bezerra fala sobre as medidas de controle adotadas no período do Estado Novo para regulamentar o Carnaval, com o objetivo de manter a ordem pública e moral. As portarias citadas por Alves Bezerra, publicadas em jornais da época, proibiram, entre outras coisas, o consumo de lança-perfume, álcool e éter, além de restringir a presença de pessoas alcoolizadas ou usando substâncias nas ruas, e de censurar músicas que exaltavam comportamentos como a embriaguez e a orgia. Segundo Bezerra, o governo direcionou esforços para proteger as classes altas, controlando os espaços populares e disciplinando as práticas carnavalescas, que eram associadas à malandragem e à libertinagem. As músicas foram censuradas por promoverem valores considerados incompatíveis com os bons costumes, incentivando temas como temperança e trabalho, enquanto a malandragem foi banida, reforçando a ideia de que o trabalho era o dever social imposto pelo Estado. Além disso, Bezerra fala também sobre: “A novidade nas proibições esteve em dois pontos: o primeiro deles é a proibição de participar dos festejos os imigrantes vindos de países que naquele momento guerreavam contra o Brasil – alemães, italianos e japoneses [...] e, por fim, mesmo não sendo uma novidade, a proibição do uso da máscara [...]” (BEZERRA, 2014, p. 51-157).

49 A CONDESSA: *Schätzen Sie Kaschassa nicht – das billige Kabocklo-Vergnügen? Wirft sich in einen Sessel. In Rio darf während des Karnevals kein Tropfen Alkohol ausgeschenkt werden. Der Samba fanatisiert die Massen. Wenn da noch Branntwein dazu käme, gäb’s Mord und Totschlag. Wir Ibarahyaner sind zivilisierter. Bei uns wird auch im Karneval Kaschassa ausgeschenkt* (Becher, 1957, S. 48).

50 A CONDESSA *knielt bei Mana. Ohne ein Auge von ihr zu wenden, überlegen: Ich brauche keine Hilfe. A Macumbeira Alema. Sie massiert mit dem Daumen Manas Brauen: Die deutsche Makumbahexe – gib zu, daß mich die Schwarzen so nennen – / Gib mit das Grüne aus meinem Pompadour, Schäker* (Becher, 1957, S. 54).

51 MANA *angestrengt sinnend, benommen lispelnd: ... ein Negeralbinomädel auf der Station – sah aus wie eine Negerin – aber sie war ganz weiß – rosig weiß – mit roten Kaninchenaugen und strohblondem Kraushaar – wie ein – ein Märchengesicht von Brueghel – ich muß sie immerfort anschauen – sie sang sehr schrill – einen Samba – und auf einmal war alles aus – und jetzt liegt ich hier?* (Becher, 1957, S. 55).

atrás do outro, mas que depois de vinte anos a pessoa se acostuma (Becher, 1957, p. 55)⁵².

Heredia, o delegado, aparece no hotel para prender o Capitão Augustin e puxa conversa com Kornau, falando da guerra com a Inglaterra e dizendo que a Alemanha havia vencido. Kornau lhe responde que, na verdade, a Alemanha perdeu a guerra (Becher, 1957, p. 58)⁵³. Heredia fica ofendido com a notícia e pergunta a Kornau se ele quer convencer, em 1941, um indivíduo instruído e militar de que o Eixo perdeu a guerra (Becher, 1957, p. 58-59)⁵⁴. E segue dizendo que em Berlim os hitleristas estão muito bem armados, que eles se reúnem também em Viena, Roma, Madrid, Praga, Varsóvia, Oslo, Copenhague, Amsterdã, Bruxelas e Paris e que há fascistas em todo lugar, em Vichy, na Argélia, no Marrocos, em Dakar e no Brasil (Becher, 1957, p. 58-59)⁵⁵. Kornau o interrompe e pede que o delegado, finalmente, lhe mostre o mandado de prisão. Mas o delegado ainda está irritado com a notícia que recebeu de Kornau e, ao tirar o papel do bolso, diz que Kornau pode, numa tradução literal da frase que Becher usa no texto, “comprar um peido de mosquito” com a opinião de que a Alemanha perdeu a guerra (Becher, 1957, p. 59)⁵⁶. Há mais uma imagem do Brasil aqui: Becher registra a simpatia das autoridades brasileiras dos anos 1930-1940 pelo fascismo e, também, a admiração por Hitler. Isso marcou o governo ditatorial de Getúlio Vargas. Becher é corajoso ao registrar o fato, embora o tenha registrado em alemão, língua que poucos dominavam no Brasil. Na sequência, Ernesto, o garçom, vai chamar o capitão Augustin, motivo da visita do delegado e o avisa para tomar cuidado, pois o delegado fala alemão fluentemente. O delegado pergunta nome, lugar de nascimento e profissão de Augustin, informa que a polícia federal do Rio de Janeiro

52 A CONDESSA [...] *Tja, Kindchen. Das Leben im Interior. Das erste Jahr versetzt einem einen Schock nach dem andern. Nach zwanzig Jahren hat man sich vollkommen dran gewöhnt* (Becher, 1957, S. 55).

53 KORNAU [...] *Verloren* (Becher, 1957, S. 58).

54 HEREDIA betroffen: *Für Grande-Adolfo? Spreizig einherstiefelnd: Februar Neunzehnhunnertundneunvierzig wolle Sie eim gebildet Mensche un Militär weismache, die Achs hat de Krieg verlore? Die Achs hat de Krieg verlore, hü! [...]* (Becher, 1957, S. 58-59).

55 HEREDIA [...] *Schkuuta, amigo rebelde, in Berlin hocke die Hitleriste hochmodern bis an die Zähn bewaffnet, in Wien hocke sie un in Rom un in Madrid un in Pragga un in Warischau un in Ossilo un Kopenhag un Amsterdam un Brussell un P-a-r-i-s! Das Musizieren der nahegerückten Sambaspielerbande schwillt für Sekunden auf, um sich gleich wieder zu entfernen: Überall Faschistas! In Vichy, Algeria, Marokko, Dakar: Marschall Pétain. Küßt seine Fingerspitzen. Un in Brasilie . . .* (Becher, 1957, S. 59).

56 KORNAU kopiert ironisch die das Erledigtsein andeutende Händegebärde Heredias, bläst Rauch: *Interessant. Aber jetzt zeigen Sie mir, bitte, endlich Ihren Haftbefehl, Senhor Delegado.* / HEREDIA zieht aus der Tasche seines blütenweißen Uniformrocks ein gefaltetes Schriftstück, schlägt salopp mit der Peitsche drauf, um mit dem Knauf neckisch an Kornaus Brust zu tippen: *Und für Ihre Meinung, daß Adolfo der Krieg verlore hawwe duut, könne Se sich e Schnakefurz kaufe. Brüllt metallisch: Garçon!* (Becher, 1957, S. 59).

emitir um mandado de prisão contra ele (Becher, 1957, p. 59-60)⁵⁷ e indaga se ele havia escrito e “enviado uma carta à embaixada alemã no Rio de Janeiro, dirigida ao Ministro do Reich, Goebbels, na qual o chama de aberração” (Becher, 1957, p. 60)⁵⁸. Augustin responde que sim, e que era seu dever de honra. O delegado diz que “a Embaixada Alemã reclamou sobre o assunto junto ao Ministério do Interior”, que estão “vivendo tempos de guerra”, que o Brasil é neutro e que “As autoridades não podem tolerar que o ministro de um país com o qual mantemos relações diplomáticas seja pessoalmente insultado por particulares” (Becher, 1957, p. 60)⁵⁹. Augustin replica, em um tom indignado, marcado por exclamação, que ele não é um particular e que ele personifica os interesses da Coroa Imperial e da Coroa de Santo Estevão. Capitão Augustin não menciona em sua fala, mas se trata do Império Austro-Húngaro⁶⁰ (Becher, 1957, p. 60)⁶¹.

Capitão Augustin, depois, vai arrumar as suas coisas, e Kornau questiona Heredia sobre a prisão do capitão, perguntando se o delegado não percebe que se trata apenas de um velho louco veterano da primeira guerra (Becher, 1957, p. 61)⁶². Heredia responde com ironia dizendo que, no caso, o lugar dele é um hospício, que é também lugar de poetas que se convenceram de que Hitler perdeu a guerra (Becher, 1957, p. 61)⁶³.

57 ERNESTO hinter ihm, wispernd: Ja, Herr Hauptmann, der Delegado will Sie sprechen. Passen Sie auf, spricht fließen deutsch./ AUGUSTIN eisig: H-a-u-p-t-m-a-n-n Francisco Augustin. Hauptmann in Ruhestand./ HEREDIA: Gebore wo?/ AUGUSTIN: Mährisch-Feistritz. Und Sie?/ HEREDIA im Lesen: Beruf?/ AUGUSTIN schnauft. Mit martialischer Würde: Ein passionierter Diener des Erzhauses Habsburg./ HEREDIA: Ah. Pensionierter Diener./ AUGUSTIN empört: Passionierter, bittä, pas-sioniert! Ein exilierter legitimistisch-österreichischer S-t-a-a-t-s-mann mehr oder weniger incognito./ HEREDIA weist ihm das Papier: Senhor. Die Policia Federal in Rio de Janeiro hat ein Haftbefehl gege Sie erlasse (Becher, 1957, S. 60).

58 HEREDIA: Hawwe Sie zu Händ der Deutsche Botschaft in Rio e Schreibe gericht an Reichsminister Goebbels, in dem Sie ihn als – Mißgeburt bezeichnet hawwe? (Becher, 1957, S. 60).

59 HEREDIA faltet das Dokument, steckt's ein, dreht seine Peitsche verspielt in der Hand. Verbindlich: Senhor. Die Deutsche Botschaft hat sich wegen der Sach beim Ministerio do Interiör beschwert. Wir leben in Kriegszeiten. Brasilie is neutral. Die Behörd kann nit dulde, daß dahie der Minister eines Landes, zu dem wir diplomatisch Relatione unnerhalte, von Privatpersone persönlich beleidigt werde duut (Becher, 1957, S. 60).

60 A Coroa Imperial (Kaiserkrone) refere-se ao Império Austríaco e à autoridade do imperador da Áustria, enquanto a Coroa de Santo Estevão (Stephanskronen) simboliza o Reino da Hungria, representando a monarquia húngara dentro da estrutura dual do Império Austro-Húngaro. Este regime monárquico dualista, estabelecido em 1867, permitia que Áustria e Hungria tivessem governos próprios, embora compartilhassem um mesmo imperador: Francisco José I, que governou até 1916, sendo sucedido por Carlos I, último imperador até a dissolução do império em 1918.

61 AUGUSTIN: Ich bin keine Privatperson! Ich verkörperä die Belange der Kaiser- und der Stephanskronen! (Becher, 1957, S. 60).

62 KORNAU mühsam beherrscht: Himmel, warum verhaften Sie diesen alten Menschen? Ein Kopfschüttler des Ersten Weltkriegs – ein harmloser Narr – sehn Sie das nicht? (Becher, 1957, S. 61).

Kornau fica inconformado com o fato de o delegado ser um mestiço (Becher usa a palavra “mulato”) e ser nazista, ele diz: “quase inacreditável. Que piada grotesca. Em termos nazistas ele é de uma raça inferior. Mulato, mestiço, ou seja lá o que for. E um perfeito nazista” (Becher, 1957, p. 62)⁶⁴. Ernesto, que presencia a cena toda, comenta que além de nazista, Heredia é antissemita (Becher, 1957, p. 62)⁶⁵. Kornau pergunta a Ernesto se existem antissemitas na região, e ele responde que sim. Kornau pergunta então se a Condessa também é antissemita. É um momento de descontração de toda a tensão decorrente da presença ameaçadora do delegado. Ernesto responde que não, que é apenas uma “pobre pessoa que apenas confunde os negros com suas artes mágicas” (Becher, 1957, p. 62)⁶⁶.

Na primeira cena do segundo ato, se passaram nove meses do início da história. Por ocasião de uma refeição, Rosa pergunta o que será servido e o garçom, Ernesto, responde que tem o de sempre: *Fliegenrostbraten* (numa tradução literal, “assado de mosca”). Questionado, ele responde que a comida é uma carne assada com as moscas que se assaram junto (Becher, 1957, p. 73)⁶⁷. Notamos aqui mais uma imagem do Brasil: a de país subdesenvolvido, pouco higiênico no trato com as comidas.

Na segunda cena do segundo ato, em uma conversa entre Mana e Rosa as duas comentam que Kornau saiu e foi até a casa da Condessa porque quer saber mais sobre a macumba (termo usado pela personagem). Mana diz que ele é muito curioso e gosta de conhecer tudo que cruza o seu caminho (Becher, 1957, p. 77)⁶⁸. Becher emprega o termo “macumba” para descrever os cultos de matriz afro-ameríndia em suas três obras brasileiras tornando impossível saber se se trata de um

63 HEREDIA: *Malouco-malouco? Tippt sich mit dem Peitschenknauf an die Stirn. Dann gehört er ins Narrehaus. Und vielleicht – feixt – deete auch annere dahingehöre. Poete, die sich einredde, Adolfo verliert de Krieg. Kichert köstlich erheitert, kehlig auf: Hühü, Adolfo verliert de Krieg. Unter kunstvollem Ausspeien ab in den Park* (Becher, 1957, S. 61).

64 KORNAU: *Kaum zu fassen. Grotesker Witz. Nach Nazibegriffen ein Minderrassiger. Mulatte, Mestiz oder was er nun ist. Und ein fertiger Nazi* (Becher, 1957, S. 62).

65 ERNESTO zischelt: *Und een Antisemiiit, sag ick Ihnen. [...]* (Becher, 1957, S. 62).

66 ERNESTO: *Die nicht. 'ne arme patente Person, die mit ihren Zaubereien bloß die Schwarzen bißken mewulwe macht* (Becher, 1957, S. 62).

67 ERNESTO: *Zu Tisch, meene Herrschaften! / ROSA: Was gibt's denn heut? / ERNESTO Fliegenrostbraten. / ROSA: was? / ERNESTO: Wie immer. Beefsteak mit mitjebratne Fliegen. Sie wissen ja, wieviel Brummer in der Küche auf'm Fleisch sitzen, oder wissen Se's nich? Eh se brumm sagen können, sind se serviert* (Becher, 1968, S. 73).

68 MANA: *Er ist so. Er will alles kennenlernen, was ihm in die Quer kommt. Er interessiert sich für diesen Geheimkult Makumba* (1957, S. 77).

culto de Umbanda, de Candomblé ou de outra forma de culto que existe Brasil afora, como o Terecô, o Tambor de Mina, as macumbas cariocas, entre outros⁶⁹.

Ao retornar, Kornau descreve como é a cabana da bruxa branca, diz que “tem paredes mofadas com papel de parede com folas de rã-touro que pareciam máscaras de carnaval da morte e do demônio. Com todo tipo de penduricalhos de papel colorido no teto”. Becher desenha neste momento uma imagem bem assustadora e folclórica (Becher, 1957, p. 80)⁷⁰. Observamos que nas descrições espaciais, aparecem traços expressionistas que dramatizam o espaço descrito, prestando-se, também, à construção de determinadas personagens. O exótico e o feio se manifestam nas descrições desses espaços. Isso reitera a crítica de Becher ao fato de que o fascismo e a ideologia nazista tinham adeptos no Brasil entre autoridades e pessoas que não percebiam contradição entre tais ideologias e suas condições étnicas.

Na sequência, Kornau descreve o que é, segundo ele, a macumba: um culto misto, afro-cristão, em que tudo gira em torno de um galo branco. Quando eles fazem suas orgias dançantes no andar de cima da casa dela, um galo branco será” ... — a narrativa acaba com a frase incompleta (Becher, 1957, p. 80)⁷¹. É importante observar que Kornau busca informações sobre as religiões de matriz afro-ameríndia com uma mulher branca, não com uma pessoa negra.

Na terceira cena do segundo ato, o delegado vai até o hotel levar um documento para Kornau e Mana assinarem, e os dois homens discutem novamente sobre política. Heredia reitera a sua posição de apoiador de Hitler, diz que seu pai era apoiador do Kaiser Wilhelm, que seu avô havia sido escravizado e que seu pai teve a

69 Tambor da Mata ou Terecô é uma religião afro-ameríndia praticada no interior do Maranhão. Tem forte influência indígena e africana, trabalha com entidades espirituais (como encantados e caboclos) e utiliza canto, tambor e incorporação nos rituais. É uma tradição popular, comunitária e ligada à cura espiritual e proteção. O Tambor de Mina é uma religião afro-ameríndia tradicional do Maranhão e do Pará. Tem origem principalmente nos povos africanos Jeje e Nagô. Cultua voduns (divindades africanas), além de encantados. Os rituais envolvem toque de tambores, cantos em línguas africanas e forte organização litúrgica. O termo “macumba” originalmente se referia a práticas religiosas afro-brasileiras no Rio de Janeiro. Historicamente, as macumbas cariocas deram origem a religiões como a Umbanda e influenciaram a Quimbanda. Eram cultos urbanos, com mistura de elementos africanos, indígenas, católicos e espíritas. Hoje, o termo “macumba” muitas vezes é usado de forma pejorativa, mas originalmente designava essas práticas religiosas populares (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Macumba>, https://pt.wikipedia.org/wiki/Tambor_de_mina, <https://brasilecola.uol.com.br/religiao/tereco-maranhao.htm>).

70 KORNAU [...] *Nette Hexe! Du, ihre Bude! Die schimmligen Wände mit Ochsenfroschbälgen tapeziert, die aussehen wie Karnevalmasken Tod und Teufel. Von der Decke allerhand bunter Papierfirlfanz* (Becher, 1957, S. 80).

71 KORNAU [...] *Afrikanisch-christlicher Mischkult. Alles dreht sich um den weißen Hahn. Wenn sie oben bei ihr ihre Tanzorgien abhalten, wird ein weißer Hahn – hör zu, wird – [...]* (Becher, 1957, S. 80).

sua liberdade comprada. E Kornau indaga como ele, sendo mulato, palavras do próprio Kornau, e provavelmente tendo alguma dose de sangue indígena, e sendo também um homem do mundo, um intelectual, falando várias línguas, como ele pode ter esse posicionamento político. E pergunta se ele não sabe que, aos olhos de Hitler, ele é apenas “um pária, uma pessoa de raça inferior, um sub-humano (*Untermensch*), que não serve nem para lambar as botas do *Führer*?” (Becher, 1957, p. 83)⁷². Heredia reage mal ao comentário de Kornau. Na rubrica, o autor diz que seus “globos oculares começam a dançar, as narinas se dilatam, como se ele estivesse prestes a atacar Kornau” (Becher, 1957, p. 83)⁷³. Heredia se aproxima de Kornau e pergunta se ele já ouviu falar da Hispanidade, que foi inventada pelo “genial Generalíssimo Franco” e que prova que “todos os latinos são uma combinação de raças” e que todos, não importa se o pai era “negro, índio ou branco, todos são uma raça latina, ombro a ombro com a raça germânica, lutando e vencendo para redistribuir a terra sob nós!” (Becher, 1957, p. 83-84)⁷⁴. Com esses argumentos, Heredia relembra Kornau da guerra e de que mesmo longe da Europa e do nazifascismo, ele e os demais hóspedes não estão seguros.

No dia da celebração do casamento de Kornau e Mana, Augustin recebe uma carta do Conde Brezzina (personagem secundária, sem qualquer outra informação na peça) informando que sua ideia de criar uma Legião Austríaca para lutar ao lado dos Aliados contra o Eixo havia sido rejeitada e que, por outros problemas, ele deixaria de receber sua pensão. Augustin, abalado, deixa a carta sobre uma mesa, tira seu sabre do cinto e caminha desorientado rumo ao parque (Becher, 1957, p. 87-88)⁷⁵. Ernesto

72 HEREDIA: *Weil ich gebore un aufgewachse bin auf einer deutsch Viehfaßenda bei Blumenau, Santa Catarina. Mei Großvater war noch e Sklav, mei Vater is freikauft worde vom alte Hess Bickel, der e Großbauernsohn aus'm Taunus gewese war. Ich kenn's. Keiner dahie duut sei Vieh so gut halte, keiner duut besser pflanze, un schaffe duun se von früh bis spät, da komme die annern nit mit. Mei Vater war für de Kaiser Wilhelm, un ich – springt auf, tritt nah an Kornau heran – bin für de Adolfo./ KORNAU ernst und sachlich: Wissen Sie denn nicht, daß Sie in den grauenhaft sturen Augen Ihres geliebten Adolfo ein Paria sind, ein Minderrassiger, ein Untermensch, der es nicht wert ist, daß er einem wildgewordenen teutonischen Spießbürger die Stiefel lecke?* (Becher, 1957, S. 83).

73 HEREDIA – *seine Augäpfel beginnen zu tanzen, die Nüstern blähen sich, als mache er Miene, sich auf Kornau zu stürzen* (Becher, 1957, S. 83).

74 [...]. *Er faßt sich, tritt nah an ihn heran, wippt auf Zehen: Hawwe Sie was von der – Hispanidad gehört? Die Hispanidad is vom geniale Generalissimo Franco erfunde worde und beweist – beweist! -, daß alle lateinische Völker e kombiniert Herreraß sin, a-l-l-e, ob eim da sei Vater e Schwarzer war oder e Indianer oder e Weißer. All samme e lateinisch Herreraß, die Schulter an Schulter mit der germanisch Herreraß kämpfe un siege, um die Erd unner sich neu zu verteile! – Jetzt wisse Sie's! Entstampft kunstvoll ausspuckend über die Terrasse* (Becher, 1957, S. 83-84).

75 ERNESTO: *Ick meene: wunderhubschi. Sekunde. Zieht einen Brief aus der Tasche. Hier 'n Luftpostbrief für Sie./ AUGUSTIN: Aah, wunderbar. I erwart nämlich an Rapport. Hockt sich mit dem Brief rasch in einen Sessel am*

é quem lê a carta em voz alta para os moradores do hotel. No mesmo dia, Heredia aparece para prender o Capitão Augustin e mostra a ele todas as cartas que ele tentou enviar para autoridades e personalidades públicas estrangeiras ligadas à guerra, mas que foram interceptadas pela polícia brasileira. Heredia pergunta a Augustin se ele também havia mandado uma carta aos Ministros do Exterior do Brasil, do México e dos Estados Unidos, nas quais reclamava da polícia e do delegado de Ibarahy. Augustin e Heredia discutem e, espantado com o que ouviu, Augustin recolhe as cartas que foram jogadas no chão por Heredia. Augustin sofre com toda essa situação e se mata no quarto de Rosa. (Becher, 1957, p. 89-92)⁷⁶. Todos se comovem com seu suicídio e se chocam quando veem que os carregadores do caixão de Augustin dançam ao som do samba que está tocando ao fundo (Becher, 1957, p. 96)⁷⁷. Há aqui, outra imagem de Brasil, que critica o desrespeito dos carregadores para com o morto e com a situação fúnebre. Becher é crítico com os costumes da sociedade carioca, que eleva à condição de metonímia do Brasil. É, sobretudo, no plano dos costumes que ele critica negativamente o Brasil.

A primeira cena do terceiro e último ato começa em novembro de 1942 com um diálogo entre Monsieur Blaise e Kornau sobre ir ou não à guerra. Kornau diz que tem a consciência pesada por não lutar na guerra (Becher, 1957, p. 97)⁷⁸. Blaise lhe responde que o Brasil está há dois meses na guerra e que Kornau deveria se inscrever

Rauchtisch. Vom Grafen Brezzina, süperb. Deponiert Handschuhe und Tschako auf dem Tischchen, öffnet erwartungsvoll schmunzelnd den Brief, klemmt die Tassenscherben weisend, das Gedudel überschnarrend: Ernesto, räumen Sie das hier weg!/ Augustin sein Kopf zuckte während der Brieflektüre zurück, das Schmunzeln erlosch. Während Singsang, Spielen und Rasseln fortetben, um fern zu bestehen, rafft er sich auf, wobei seine Lippen sich lautlos regen. Der Brief fällt aus seiner Hand. Mechanisch nestelt er sich den Säbel vom Leib, läßt ihn auf den Rauchtisch klirren. Mit stockenden Schritten irrt hinaus in den Park (BECHER, 1957, S. 87-88)

76 ERNESTO: Nee, nee, da stinkt wat. Hebt den Brief auf, überfliegt ihn. KinderKinder ... hören Se zu. „Sehr geehrter Herr Hauptmann Augustin. Das von Ihnen und andern vormals aktiven österreichischen Offizieren gefaßte Projekt einer Österreichischen Legion, dazu ausersehen, an der Seite der Alliierten gegen die Achse zu kämpfen, ist dem Staatsdepartement in Washington zur Prüfung vorgelegt worden. Überbrummelt das Folgende ... daß zu dem bestehenden Zeitpunkte kein Interesse an der bewußten Angelegenheit besteht. Zu meinem aufrichtigen Bedauern habe ich Ihnen schlußendlich noch eine unerquickliche Mitteilung zu unterbreiten. Ihr am fünfzehnten dieses Monats fälliger Vierteljahreswechsel kann infolge von Gründen ... - das Folgende überbrummelnd – nicht überwiesen .../ ROSA [...] H-i-l-f-e! D-e-r a-l-t-e A-u-g-u-s-t-i-n h-a-t s-i-c-h i-n m-e-i-n-e-m Z-i-m-m-e-r – (Becher, 1957, S. 88-92).

77 PARISIUS [...] Ein Sarg so bunt wie 'n Narrenkostüm. Weswegen balancieren die Träger ihn eigentlich auf den Köpfen? / KORNAU [...] Sehr mal – sie tanzen. [...] Seht Ihr's nicht? Sie können sich dem Sambagedudel nicht entziehen [...] Becher, 1957, S. 95-96).

78 KORNAU: [...] Was ich hab, ist – irgendwie – ein schlechtes Gewissen ... (Becher, 1957, S. 97).

na Força Expedicionária Brasileira e chegar mais perto de onde estão os tiros (Becher, 1957, p. 98)⁷⁹.

Pela primeira vez, aparecem estrangeiros de outras nacionalidades na peça. Numa conversa entre Parisius e Ernesto, Parisius pergunta sobre o japonês do bar, que foi internado, e o sírio, que teria tomado conta do bar depois disso (Becher, 1957, p. 100)⁸⁰.

Ernesto, o garçom, informa ao grupo de hóspedes que o delegado saiu numa cavalcada contra Hitler. Ele diz que em 20 de agosto, quando o Brasil entrou na guerra, o delegado mandou juntar os caboclos em frente à igreja e saiu trotando em seu magnífico cavalo, se levantou como um monumento e partiu contra os tiranos Hitler e Mussolini (Becher, 1957, p. 101)⁸¹. Além do galo branco de macumba, contrariando o senso comum que diz que o galo deve ser preto, um delegado mulato, termo usado por Becher, que era apoiador de Hitler, agora organiza uma caminhada contra Hitler e Mussolini. Becher registra, por meio do delegado Heredia as mudanças de posição do governo e das autoridades policiais-militares em relação ao nazi-fascismo: passam de apoiadores a opositores.

O assunto da conversa é a guerra, e Parisius, sempre de mau humor e do contra, diz a Kornau que entende o fato de Monsieur Blaise não lutar, pois tem apenas um pulmão, o que não é do caso de Kornau. Ao que Kornau reage, perguntando: Você quer dizer que eu nunca lutei? E Parisius responde: “Com a caneta, talvez. Com a Lira” (Becher, 1957, p. 101-102)⁸². Neste mesmo momento da cena, Blaise diz que ouviu falar que o carnaval do ano seguinte seria cancelado por causa da guerra (Becher, 1957, p. 102)⁸³. Parisius diz que acontecendo ou não as festividades, na

79 BLAISE grinst breit: Brasilien ist sei swei Monnate im Krieg. Melden Sie siesch freiwilliesch zu brasilianisches Expeditionskorps. Vielleicht kommen Sie nã'er na Schuhß (Becher, 1957, S. 98).

80 PARISIUS [...] Sagen Sie, Ernesto, stimmt's, daß sie den Japaner von der Kneipe interniert haben? Daß ein Syrier die Budike übernommen hat? (Becher, 1957, S. 100).

81 ERNESTO [...] Tja, der markiert jetzt plötzlich den großen Alliierten, unser Delegado. Am zwanzichsten Aujust, als Brasilien den Kriech erklärt hat, hat er die Caboclos zusammentrommeln lassen vor der Kirche, und dann kam er auf seinem Prachtschimmel anjestrabt – der k-a-n-n reiten – und hat sich uffjestellt wie sein eignet Reiterdenkmal und jejen die Tyrannen losjelegt. Jejen Hitler und Musso (Becher, 1957, S. 101).

82 PARISIUS: Richtig. Mir auch einen Kaffeesinnjo, Ernesto. Dieser ab. Mir schnurz, was hier vorgeht. Schnurz und piepe. Ich rege mich nicht mehr auf über diese Kanaille Heredia. Da Ernesto eine dritte Mokkatasse aufträgt, um wieder zu verschwinden, schwappt Parisius in diese und Kornaus – Blaise winkt höflich ab – einen Schuß Schnaps aus der Flasche: Un café arrosé, messieurs. Ihr guten Kerle seid keine Kämpfernaturen. Bei Blaise mit seiner einen Lunge versteh ich's. Aber bei Ihnen, Kornau ... Schlürft hämisch grimassierend seinen Kaffee./ KORNAU [...] Sie Wollen sagen, ich habe nie gekämpft?/ PARISIUS [...] Mit der Feder vielleicht. Mit der Lyra (Becher, 1957, S. 101).

83 BLAISE bedächtig: Iesch 'abbe ge'örnt, daß näckste Karneval wird abgesaggt werdän weggen Kriggsustand Brasiläns (Becher, 1957, S. 102).

época do carnaval ele estaria em casa (Becher, 1957, p. 102)⁸⁴, se não fosse na Alemanha, seria na Europa, perto da guerra. Kornau replica que também se pode lutar por aqui, no Brasil. E Parisius quer saber com quem e contra o quê. E Kornau responde: “contra o fato de que as crianças no interior têm as barrigas inchadas por causa do feijão de todos os dias. Contra a taxa de mortalidade infantil de cinquenta por cento. Contra a existência de algumas pessoas excessivamente ricas e milhões de pessoas excessivamente pobres” (Becher, 1957, p. 102)⁸⁵. Parisius não se deixa abalar, e afirma que essas são meras frases revolucionárias (Becher, 1957, p. 102)⁸⁶. Becher não escamoteia os aspectos negativos que caracterizam o subdesenvolvimento brasileiro. Explicita os problemas da miséria como decorrentes da alta concentração de renda na mão de poucos — um problema histórico do Brasil.

Na segunda cena do terceiro ato, Parisius, depois de ter desistido de ir lutar clandestinamente na guerra, sendo recrutado pel’O Homem do Rio, o apresenta a Kornau, que conhecia seus feitos e sua fama e se declarava um grande admirador dele. Depois de conversar com O Homem do Rio, que também se declarou admirador de Kornau, Kornau decide ir à Europa participar da guerra, afirmando que o que ele não sabe é o que o preocupa e que não se pode fugir do “monstruoso carnaval da morte” do outro lado do Atlântico, que teve, por exemplo, o capitão Augustin e Blaise como vítimas indiretas. Além disso, ele diz que gostaria de ver as coisas de perto (Becher, 1957, p. 114)⁸⁷. Diz querer estar perto dos acontecimentos reais, pois com a imaginação, criam-se apenas imagens distorcidas, e que lutará também por amor à verdade, afirmando que precisa “o-u-v-i-r verdadeiramente com meus próprios ouvidos o uivo noturno das sirenes de alarme, o som abafado das botas militares” (Becher, 1957, p. 121)⁸⁸. Com isso, temos uma mudança no desenvolvimento da

84 *PARISIUS trinkt das Täßchen aus, füllt’s stier vergnügt lächelnd aufs neue mit Schnaps: Ob hier der nächste Sambatamtam stattfinden oder nicht, zum Karneval bin ich zu Hause* (Becher, 1957, S. 102).

85 *KORNAU: Zum Beispiel dagegen, daß die Kinder im Interior Blähbäuche haben vom ewigen Saubohnenfraß. Dagegen, daß die Säuglingssterblichkeit fünfzig Prozent beträgt. Dagegen, daß es ein paar viel zu Reiche gibt und Millionen von viel zu Armen* (Becher, 1957, S. 102).

86 *PARISIUS: Revoluzzerphrasen* (Becher, 1957, S. 102).

87 *KORNAU [...] Vielleicht – daß ich Europa bin./ MANA: [...] Europa?/ KORNAU [...] Was ich nicht weiß, m-a-c-h-t mich heiß. Verstehst du das, Mana? Was ich nicht weiß, macht mich heiß./ MANA [...] was i-s-t dir denn?/ KORNAU [...] Dieser monströse Todeskarneval drüben ... man kan sich ihm nicht entziehn [...] Augustin, Blaise. Seine indirekten Opfer* (Becher, 1957, S. 114-115).

88 *KORNAU: Nein, weil ich w-i-s-s-e-n muß. Ich bin’s meiner spätern A-r-b-e-i-t schuldig. Wissen vom wirklichen Leben, mehr als die andern! Mit Nur-Phantasie schafft man Zerrbilder. So geh ich denn lang nicht zuletzt wegen der lieben Wahrheit. Ich muß es w-a-h-r-h-a-f-t-i-g mit eignem Ohren hören, das nächtliche Alarmsirenengejaul, den dumpfen Kommißstiefeltritt der - - Eine Sirene jault am Straßenfenster vorbei. Dumpfer Stiefeltritt aus dem*

história. Parisius era quem inicialmente iria para a Europa lutar. Mas seu ânimo foi arrefecendo ao passo que ele se habituava à cachaça. Já Kornau, que queria “apenas” escrever, acaba indo lutar. E nem os apelos de sua mulher, que anuncia uma possível gravidez, o demovem da ideia (Becher, 1957, p. 116)⁸⁹.

Um toque de humor que o autor confere a esta peça é a grafia das palavras em português emulando a pronúncia carregada, e por vezes, incorreta, dos estrangeiros, como em “Duke de Caschias”, no lugar de “Duque de Caxias”; “Schulio,” no lugar de “Julio”; “scha”, no lugar de “já” substituindo o “j” por “sch”; “queng” no lugar de “quem”, a língua alemã não tem o som anasalado, e a letra “m” sendo uma bilabial, a pronuncia da palavra “quem”, pelos alemães, se daria com o cerramento dos lábios para pronunciar o “eme” e por isso soaria muito diferente do que estamos acostumados, então o autor usou a letra “g” para exprimir o anasalado; a grafia “senjoa” no lugar de “senhor”, o “j” substituindo o nosso uso do “nh”; “nau” no lugar de “não”, com o “a” pronunciado sem o nasal, como na palavra “nada”, em português; “kã” no lugar de “que”, pois ä, a com trema, tem som de e; “schta bong”, no lugar de “está bom”; “Kaffeesinnjo” para “cafezinho”.

Em *Samba*, o Brasil é constantemente associado a aspectos negativos, como a cachaça, que simboliza, além do descontrole do cidadão pobre, também a aculturação e o vício da Condessa e de Parisius; a briga de galo, costume bárbaro símbolo de violência e brutalidade; o samba e o carnaval, símbolos da voluptuosidade e falta de autodomínio do brasileiro; a natureza ameaçadora e barulhenta, com o som dos galos, cigarras e pica-paus; as doenças, como a hanseníase; a falta de higiene e a falta de pontualidade. Sendo *Samba* a primeira obra de Becher no Brasil, ela registra, sobretudo, os aspectos vistos por ele — um europeu recém-chegado que não quis vir para o país — como negativos. Sua crítica dos costumes brasileiros é, neste sentido, fortemente moral. Entretanto, não lhe escapam à crítica aspectos políticos que são históricos e efetivamente problemáticos: o autoritarismo e o abuso de poder das autoridades, por exemplo, a atuação do delegado Heredia (este representando tanto o governo quanto as forças policiais) junto aos estrangeiros e as consequências que isso acarretou às suas vidas.

Park. Kornau steht starr, tritt stirnrunzelnd aus Straßenfenster (BECHER, 1957, S. 121)

⁸⁹ MANA: *Wie wird es weitergehen? Daß die Mana Kornau ein Kind kriegt -/ KORNAU drohend: Spaß' nicht, Mana. Kriegst du ein Kind?! (Becher, 1957, S. 116).*

2.3 MACUMBA

Macumba é uma tragicomédia — designação usada pelo próprio autor, e assim como em *Samba*, também manteremos ao longo da análise — em um prólogo e três atos. A peça se passa, exceto pelo prólogo, na estepe da serra, não muito longe da pequena cidade de Dois Corações (nome fictício derivado de Três Corações, cidade mineira fundada no final do século XIX), no leste do Brasil entre caboclos, pequenos agricultores mestiços, no final da Segunda Guerra Mundial, até então a maior de todas as guerras. O narrador não diz exatamente em qual estado a cidade fica, também não diz se é uma cidade fictícia, mas diz que fica no leste do Brasil, e pelo nome da cidade, pode-se crer que seja Minas Gerais, pois Ulrich Becher passou uma temporada neste estado.

Macumba é uma peça sobre o fazendeiro e grande macumbeiro da cidade de Salvaterra, Orestes Goyano, e a interação dele com os outros integrantes da peça: a rivalidade com Capitulina Bahiana, uma macumbeira que já foi poderosa; o padre da cidade, que é indígena; a rivalidade com Hannibal, um oponente e namorado de sua filha, Eros. A peça se desenvolve para chegar ao momento em que Orestes vai participar de um desfile interpretando Hitler, se apodera da personalidade do famoso ditador e acaba sendo assassinado. Este é o motivo principal da peça, um desfile de vitória pelo triunfo do Brasil na guerra contra o Japão, a Alemanha e a Itália. A descrição das personagens na peça *Macumba* é resumida. O autor não dá muitos detalhes de sua aparência e vestimenta, com exceção da descrição de Orestes Goyano e de Capitulina Bahiana.

2.3.1 As personagens

As personagens são Orestes Goyano das Vilas Boas, macumbeiro, fazendeiro e ladrão nas horas vagas. Orestes é descrito como uma figura imponente, mas não barulhenta, sua aparência e seus gestos é que impõem respeito ou medo. O autor diz, na rubrica, que ele é uma figura colossal, um caboclo de cinquenta anos, uma mistura de branco, índio — o autor usa a palavra índio e mantivemos para não atualizar seu texto — e negro que compõe uma nova raça, com pele cor de oliva, nariz que

parece levemente corroído, lábios quase roxos sob o bigode preto e espesso, sobranceiras fortes, olhos expressivos cujo olhar, mais ardente do que penetrante, é capaz de fascinar, além de cativar e hipnotizar. Ele usa uma camisa de lã verde, agora desbotada para marrom-caqui, com bolsos abotoados e protuberantes no peito, esses bolsos e as mangas são costurados com franjas de lã preta, usa também um verdadeiro par de calças de montaria, uma espécie de calça Manchester marrom-ferrugem, botas de cano médio um pouco maiores, amarrotadas e, como única peça, esporas de níquel antiquadas e desajeitadas. De seu amplo cinto gaúcho enfeitado com ornamentos de níquel pendem uma faca de mato, um chicote grosso de pele de jacaré e um laço dobrado. A aba larga coberta de couro de seu enorme chapéu de feltro gaúcho está virada para cima na parte da frente (Becher, 1968, p. 111-112)⁹⁰; o figurino de Orestes remete a uma figura que parece sintetizar poder e mando. Tem um quê de militar na roupa e nos acessórios. Há, também, algo exagerado, clichê, que tende ao bizarro. Assemelha-se, no figurino, à Condessa e ao delegado Heredia, de *Samba*. Além disso, há na caracterização deste personagem protagonista, uma imagem do Brasil. Orestes é mestiço das três etnias que, historicamente, constituíram a população brasileira. E Becher registra, por meio dele, uma parte da elite brasileira, que é exatamente constituída por mestiços que ascenderam economicamente e conquistaram poder político. São as “elites criollas” da América Latina. Eros, filha mais velha de Orestes, fruto de seu primeiro casamento; Hannibal Cascadura, chamado de caolho ou “o de um olho” (*der Einäugige*), agricultor e revolucionário nas horas vagas e namorado de Eros; Spinosa Cabral, agricultor e barbeiro nas horas vagas; Alzibiades Pinto, agricultor e comprador de garrafas nas horas vagas; Luis Piauii, agricultor e sapateiro nas horas vagas; Manoel Braganza, português, dono de uma loja de bugigangas e uma venda; Padre Antonio, padre de Dois Corações, um indígena descrito como tendo uma pele cor de mogno; Capitulina Bahiana, uma “bruxa

90 ORESTES GOYANO DAS VILAS BOAS eine nicht vermöge ihrer Größe, vielmehr ihres Auftretens kolossal wirkende Figur. Ein Cabóclo von Fünfzig, jener typischen, ausgewogenen Mischung aus Weißem, Indianer und Neger, die eine neue Rasse ergibt, von ins Olivene spielender Hautfarbe, die Nase wie leicht demoliert, die Lippen unterm schwarzbuschigen Schnauzbart fast violett, mit starken Brauen, ausdrucksvollen Augen, deren mehr glimmender als stechender Blick zu faszinieren vermag wie zu bannen und zu hypnotisieren. Er trägt ein ehemals grünes, nun ins Khakibraune verwaschenes Wollhemd mit geknöpften prallen Brusttaschen, diese sowie die Ärmel benäht mit Borten schwarzer Wollfransen, eine veritable Reithose, Mittelding von Pump und Breeches aus rostbraunem Manchester, etwas ausgewachsene, knittrige, bis zur Wadenmitte reichende Schaftstiefel und, als einziger, altväterisch klobige Nikkelsporen. An seinem breiten, mit Nickelzierat besetzten Gauchogürtel baumeln ein Buschmesser, eine dicke Peitsche aus Krokodilleder, ein gefaltetes Lasso. Die ledergefaßte breite Krempe seines massigen Gauchofilzhuts ist vorn aufgestülpt. [...] (Becher, 1968, S. 111-112).

macumbeira” (do termo original “*Makumba-Zauberin*”, a palavra “*Zauberin*” pode ser traduzida tanto como bruxa quanto como feiticeira) que já foi uma feiticeira poderosa, mas agora vive pedindo esmolas, tem hanseníase, anda coberta por trapos e se apoiando em uma bengala. O autor a caracteriza como enrolada em trapos pretos de modo que apenas seus olhos expressivos fiquem visíveis em seu rosto, e somente uma mão envolta em panos fique visível. “Ela segura um longo pedaço de bambu com uma lata de conservas enferrujada presa em cima do bambu e um longo prego preso embaixo, [...] ela se move com dificuldade, porém habilidosa, como se estivesse deslizando.” (Becher, 1968, p. 117)⁹¹. No trato dado às religiões de matriz afro-ameríndia se evidencia o olhar eurocêntrico de Becher. Ao adotar termos como “bruxa” ou “feiticeira”, ele reitera preconceitos do catolicismo europeu para com religiões não cristãs. E, com isso, põe a personagem assim rotulada num lugar negativo, associada ou associável ao mal. Contribui para isso também a caracterização que ele confere à personagem, tendo uma doença contagiosa que é alvo de preconceito da população; Milton de Sá, delegado de Dois Corações e narrador da introdução da peça, é apresentado como um homem de cinquenta anos, usando um bigode fino e grisalho, sem os óculos de sol que afirma sempre usar durante o desenvolvimento da história narrada, mas usando um elegante chapéu panamá e segurando um caderno de anotações de capa vermelha; um guarda civil; três agricultores/colonos que andam com Orestes Goyano, e outros (Becher, 1968, p. 86)⁹².

91 CAPITULINA BAIANA [...] gehüllt und verummt in schwarze Tuchlumpen dergestalt, daß von ihrem Gesicht nur die ausdrucksvollen Augen sichtbar sind, von ihren Gliedern nur eine lappenumwickelte Hand. Ein langes Bambusrohr, dran oben eine verrostete Konservenbüchse befestigt ist und unten ein langer Nagel, mehr wie ein Ruder handhabend denn als Stütze, schiebt sie sich vorwärts in starker Gehbehinderung und dennoch geübt, wie rollend. Reckt den Stab zum Padre hin, der ein paar Münzen in die Büchse klimpern läßt. Mit einer unerwartet reinen dunkel-melodiösen Altstimme, die zu ekstatischem Singsang schwellen kann: Gott vergelt's, Padre Antonio. Scheibt sich weiter: Bitten ein Almosen für die Kröten der Capitulina (Becher, 1968, S. 117).

92 PERSONEN Orestes Goyano das Vilas Boas, Bauer, im Nebenberuf Räuber/ Eros, seine älteste Tochter aus erster Ehe/ Hannibal Cascadura, genannt der Einäugige, Bauer, im Nebenberuf Revolutionär/ Spinosa Cabral, Bauer, im Nebenberuf Barbier/ Alzibiades Pinto, Bauer, im Nebenberuf Flaschenaufkäufer/ Luis Piauii, Bauer, im Nebenberuf Schuhflicker/ Manoel Braganza, Besitzer eines „Kreuzweg-Kramladens“ samt Butike/ Padre Antonio, Vikar von Zwei Herzen/ Capitulina Bahiana, eine Makumba-Zauberin/ Milton de Sá, Delegado (Polizeichef) von Zwei Herzen/ Ein Zivilgardist/ Erster, zweiter, dritter Bauer im Gefolge des Orestes Goyano und andere (Becher, 1968, S. 86).

2.3.2 Resumo da peça

No prólogo, Milton de Sá, o narrador, cumprimenta os imigrantes recém-chegados e se apresenta “como um alto funcionário na Alfândega do Rio de Janeiro, no serviço de alfândega e imigração” (Becher, 1968, p. 87)⁹³. Fala de seu uniforme e de seu fraco por ternos de linho tropical. Acrescenta que há anos se ocupa com imigrantes e visitantes da Europa e, por isso, seria a pessoa ideal para apresentá-los a este novo mundo completamente desconhecido. Ele afirma se diferenciar das outras personagens por ser carioca. E, em contraposição aos analfabetos, ele é instruído. Estudou no Rio de Janeiro e em São Paulo. Trabalhou na polícia criminal do então Distrito Federal antes da Segunda Guerra Mundial (Becher, 1968, p. 87)⁹⁴.

Em seu discurso de apresentação, no qual se dirige não apenas aos imigrantes recém-chegados, mas também ao espectador, ele fala sobre a macumba brasileira e nos apresenta Capitulina Baiana, “a bruxa macumbeira” (Becher, 1968, p. 88)⁹⁵. Como já mencionado anteriormente, Becher chama de macumba religiões de matriz afro-ameríndia, sem explicitar se se trata de Umbanda, Candomblé ou qualquer outro culto. Becher também apresenta nesta peça Lampião e seu bando (Becher, 1968, p. 89)⁹⁶, que aparecerão, depois, no primeiro canto do *Romanceiro Brasileiro* e nas “Notas sobre o Romanceiro” ao final do livro. A personagem Milton de Sá apresenta as cidades *Schöner Horizont*, tradução literal de Belo Horizonte, e *Zwei Herzen*, tradução literal de Dois Corações e ensina a seus ouvintes e ao leitor alemão que um mameluco é uma mistura de negros, indígenas e caboclos e que são agricultores que vêm de uma mistura de brancos, negros e “peles vermelhas” (Becher, 1968, p. 89)⁹⁷. Becher adota certo didatismo para explicar ao possível leitor-espectador alemão coisas sobre o Brasil; recurso também usado por Stefan Zweig. Na sequência, Milton de Sá fala sobre a presença de japoneses na região e afirma apenas que “o fato é que existem

93 Ich heiße Milton de Sá und bin derzeit ein höheres Tier bei der Alfândega von Rio de Janeiro, bei den Zoll- und Einwanderungsbehörden (Becher, 1968, S. 87).

94 [...] und im Gegensatz zu den Analphabeten, die sich Ihnen jetzt präsentieren werden, nicht gerade ungebildet, nein. Habe in Rio und São Paulo studiert und war vorm Zweiten Weltkrieg bei der Kriminalpolizei des damaligen Bundesdistrikts tätig (Becher, 1968, S. 87).

95 Bei uns auf dem flachem Land herrschen – ich möchte sagen – oft biblische Zustände, es gibt Zauberer und Zauberinnen, eh, wie die Hexe Capitulina, die sie gleich sehn werden (Becher, 1968, S. 88).

96 Gibt auch richtige Räuber, vergleichbar den Briganten Siziliens und doch wieder anders. Der berühmteste hieß Lampion und ließ sich samt seiner Räuberbraut von der Wochenschau filmen (Becher, 1968, S.89).

97 Ein Mameluk ist ein Neger-Indianer-Mischling. Cabóculos sind meist aus Weißen, Schwarzen und Rothäuten gemischte Kleinbauern (Becher, 1968, S. 89).

muitos japoneses entre nós”, sem oferecer qualquer explicação para a presença deles no país⁹⁸ (Becher, 1968, p. 89)⁹⁹.

Quanto aos nomes brasileiros, Becher dá às suas personagens nomes fantasiosos e mirabolantes que contrastam com a pobreza em que vivem e com a pouca instrução que têm. Milton de Sá diz que os brasileiros não escolhem nomes de maneira convencional, cita alguns nomes, para ele, incomuns, e conta que um conhecido se chama Shakespeare Gomes, um outro, Beethoven de Souza, e afirma que caso se encontre entre eles um Hannibal, Spinosa ou Alzibiades, não se deve procurar qualquer paralelo com personalidades históricas (Becher, 1968, p. 89)¹⁰⁰. Notamos, aqui, outra imagem do Brasil, que registra por meio do gosto, por parte da população brasileira, por nomes exóticos ou incomuns, a ignorância como traço significativo do povo brasileiro. O ridículo ou irônico dos nomes citados resulta da junção de um nome estrangeiro de prestígio com um sobrenome vulgar — fato que se observa ainda hoje, sobretudo nas camadas mais pobres e menos escolarizadas da população.

Milton de Sá retoma o tema dos cultos de matriz afro-ameríndia, e oferece a mesma explicação que Becher utilizará, depois, nas “Notas sobre o Romanceiro”, apêndice do *Romanceiro Brasileiro* (1979). No entanto, aqui, ele mistura a prática do culto com a famosa paciência brasileira. Ele diz:

98 Segundo Jeffrey Lesser, em seu livro *A Negociação da Identidade Nacional: Imigrantes, Minorias e a Luta pela Etnicidade no Brasil* (2001), “Em 1892, o governo brasileiro decidiu promover a imigração chinesa e japonesa”. A decisão foi tomada porque os japoneses atendiam à busca da elite brasileira por “mão-de-obra submissa”, e a propaganda feita pelo diplomata Sho Nemoto sobre os japoneses os caracterizava “como sendo tudo que os europeus não eram: quietos, trabalhadores e ansiosos por se tornarem brasileiros” (2001, p. 154-156). A imigração japonesa para o Brasil teve seu início oficial “Na manhã de 18 de julho de 1908, o Kasato-Maru completou sua viagem de 51 dias e vinte mil quilômetros do Japão até o porto de Santos, trazendo à costa brasileira os primeiros 781 integrantes do que viria a ser a maior colônia japonesa fora do Japão” (2001, p. 159). O fluxo migratório intensificou-se nas décadas seguintes, especialmente entre os anos 1920 e 1930, impulsionado por acordos entre os governos do Brasil e do Japão. Os imigrantes japoneses foram direcionados principalmente para o trabalho na agricultura, especialmente no cultivo de café e hortaliças, estabelecendo-se em diversas regiões do país, incluindo o estado de Minas Gerais (<https://imigrantesjapao.blogspot.com/2016/06/visita-de-sho-nemoto-ao-brasil.html>).

99 *Oder zum Beispiel der Japaner. Was tut der im Minenstaat? Hat das etwa mit Hiroshima zu tun? Nein, Tatsache ist, daß es bei uns viele Japaner gibt [...]* (Becher, 1968, S. 89).

100 *Namen, bei uns werden Vornamen nicht nach dem Kalender verteilt. Ein Bekannte von mir, Architekt in Belo Horizonte, heißt Shakespeare Gomes. Ein anderer Beethoven de Souza. Wenn im Spiel der eine Hannibal, der andre Spinosa oder Alzibiades heißt, bitte, hm, suchen sie keine Parallelen zu historischen Persönlichkeiten. [...] Ich wiederhole die Bitte: Keine Parallelen zu historischen Persönlichkeiten zu suchen ...* (Becher, 1968. S. 89).

Macumba dá um certo brilho aos nossos pobres, ajudando-os a carregar sua pobreza mais facilmente, e “nossos pobres”, isso representa a maior parte da população. Macumba e sua paciência proverbial. Milhões de caboclos são, por assim dizer, sim, pacientes da pobreza (Becher, 1968, p. 90)¹⁰¹.

Milton de Sá explica que o brasileiro pobre contorna a sua pobreza, “para manter a cabeça para fora d’água”, exercendo mais de uma profissão, “mas não as exerce com zelo fervoroso. Esse não cuidar de nada, não desejar nada é um estilo de vida” (Becher, 1968, p. 90)¹⁰². Há, aqui, outra imagem do Brasil: a de país em que a população não tem no trabalho um valor e, por isso, não se compromete a sério, segundo o olhar eurocêntrico, com ele. Trata-se de visão redutora e preconceituosa, que desconsidera a escravidão e seus efeitos no país. O brasileiro vê o trabalho como negativo porque o trabalho, no Brasil, tem suas raízes na escravidão, quem trabalhava era o escravizado. Ao apresentar as personagens de sua peça, Becher informa além da profissão principal, a *Nebenberuf*, que pode ser traduzida literalmente como “atividade secundária”, que eu traduzi, aqui, como “nas horas vagas” porque quase não há menção dessas personagens desempenhando qualquer função; noventa por cento do tempo, os capangas de Orestes Goyano ficam à sua disposição. O que é possível se apreender das leituras da peça, e também pela afirmação do próprio autor, já mencionada acima, ninguém exerce suas profissões com “zelo fervoroso”. Até mesmo Hannibal Cascadura, revolucionário e que teria uma causa pela qual lutar, está mais interessado em conseguir se casar com Eros. Becher usa a palavra *Eselsgeduld*, numa tradução literal, “paciência de burro” para falar que a paciência brasileira está quase se acabando, e emenda com o relato de um episódio em que “o fogo foi aceso” para falar sobre Tiradentes e a insurreição mineira (Becher, 1968, p. 90-91)¹⁰³.

No primeiro ato, na cena um, Becher fala sobre a libertação das precárias condições de vida do caboclo: “A liberdade, a liberdade. E um dia, o caboclo conquistará sua própria liberdade, a liberdade da miséria, da doença, da ignorância. [...]” (Becher, 1968, p. 91)¹⁰⁴.

101 *Makumba gibt unsren Armen etwas Glanz, hilft ihnen, ihre Armut leichter zu tragen, und „unsere Armen“, das ist der überwiegende Teil der Bevölkerung. Makumba und ihre sprichwörtliche Geduld, Paciência. Millionen Cabóclo sind sozusagen, ja, Patienten der Armut (Becher, 1968, S. 90).*

102 *Um sich über Wasser zu halten, übt einer mehrere Berufe aus – nicht eben mit Feuereifer. Dieses sich um n-i-c-h-t-s – wir nenne es nada – kümmern, dieses Nichtsverlangen ist ein Lebensstil, [...] (Becher, 1968, S. 90).*

103 *[...] Daß es eines Tags grade da hinten im Minenstaat ... nein, nicht zum erstenmal wäre dort das Feuer entzündet worden [...] (Becher, 1968, p. 91).*

104 *A liberdade, die Freiheit. Und einmal wird der Cabóclo sich die Freiheit bringen, die Freiheit von Elend, Krankheit, Unwissenheit (Becher, 1968, S. 91).*

No decorrer de sua apresentação, o delegado Milton de Sá se mostra incomodado com a prática das religiões de matriz afro-ameríndia no Brasil. Ele diz que até mesmo policiais são adeptos dessa religião, mas afirma nunca ter feito parte dela (Becher, 1968, p. 90)¹⁰⁵. No entanto, ao encerrar a sua apresentação, ele, de certo modo, faz uma defesa do culto, dizendo: “Um mundo que, hum, está mergulhado na magia negra da bomba de hidrogênio realmente não tem motivo para olhar com desdém para a macumba” (Becher, 1968, p. 91)¹⁰⁶.

O narrador faz uma apresentação interessante do espaço onde a ação dramática da peça se inicia: a venda de Manoel Braganza, que fica perto da cidade fictícia de Dois Corações. Eis aqui uma síntese e tradução da descrição do narrador:

A paisagem é composta por colinas que têm cor de caramelo, quase nua, com apenas alguns pinheiros. Sobre a colina, que se destaca por sua cor, um céu azul incrivelmente profundo. Na frente, entre dois prédios pequenos de um andar plano, as paredes laterais manchadas de mofo, parecem ser uma mistura entre uma garagem e um mausoléu. O prédio da direita está trancado por uma janela de zinco enferrujada. Na parede externa, há algumas selas de couro, adornadas com níquel, penduradas, e estribos antigos que parecem sinos de vaca. Atrás da loja, tem um depósito de tralhas e garrafas vazias. A casinha à esquerda, com a janela aberta, é um espaço tão apertado que mal pode ser chamado de sala. Um balcão improvisado, feito de dois barris de vinho, sobre os quais “VINHO TINTO” e “ALCOBAÇA” estão rabiscados com giz. Na parte de cima, há um caldeirão coberto, do qual se projeta uma grande concha. Na parte de trás, há uma prateleira modesta e rudimentar, onde ficam um rádio velho e meia dúzia de garrafas rotuladas de maneira chamativa: “PINHA”, “CANHA”, “CACHAÇA”. Acima, há uma imagem de santos em impressão a óleo, que antes era vibrante e brega, mas agora está desbotada. Grandes latas de conserva, algumas enferrujadas, sacos e caixas que contêm feijão verde, milho, carne seca e bacalhau servem de assento improvisado. Atrás das duas casinhas, tem uma cabana que não se consegue ver, está apenas sugerida pela chaminé, um tubo de metal enferrujado. Esta aldeia isolada pareceria extremamente discreta em comparação com a vastidão do deserto de colinas, se não fosse pela butique se destacando sob um gigantesco Ipê, uma árvore de flores de tom de carmesim e violeta. Ela fornece sombra, e suas flores, semelhantes a um buquê que cresce alto no céu, adornam os ramos, sem folhas. Um pouco à direita, uma tábua pregada em um tronco frágil, metade placa de identificação, metade sinalizador, com letras desajeitadamente pintadas: MANOEL BRAGANZA / BOTEQUIM & VENDA / SECOS E MOLHADOS. Logo abaixo, estão desenhados dois corações, acompanhados por uma seta apontando para a direita, indicando: 10 km, e uma seta apontando para a esquerda: SALVA-TERRA, 8 km. Na frente da placa, há um poderoso crânio de boi zebu, com chifres muito largos, um bloco de osso quase branqueado pelo sol, com os chifres curvados em meia lua, semelhantes aos braços de uma cadeira. Dos dois lados, uma cerca de bambu se estende a partir das casinhas, e atrás da cerca se esconde um ringue para lutas de galo. Estendida entre os postes da cerca e a parede

105 [...] ebenso die Polizei, in der's von Makumbagläubigen wimmelt ... ich gehörte nie dazu (Becher, 1968, S. 90).

106 Eine Welt, die, hm, der Schwarzen Magie der Wasserstoffbombe verfallen ist, sollte eigentlich keine Veranlassung haben, auf die Makumba herabzublicken (Becher, 1968, S. 91).

da butique, há uma longa rede de descanso, muito confortável, feita de lona, com um padrão desbotado de zebra. À direita e à esquerda, indícios de cercas em ruínas. Manoel Braganza, dono da loja isolada, do bar e do café, é um português de estatura média, de meia-idade, com um rosto barbeado de pescador, cabelos escuros e uma calva na testa, da qual um antigo chapéu panamá foi tirado. Ele usa uma camisa polo, e sobre ela um pijama listrado serve de terno, com as calças enfiadas em botas portuguesas baixas, e usa um avental azul. Agachado em cima de uma caixa, ele dedilha um violão tocando “Cabelos Negros”, uma canção pastoral de uma monotonia fascinante. Eros está sentada na rede. Uma morena, fruto da envolvente mistura brasileira do branco, vermelho e preto (portugueses, indígenas e africanos), que resulta em algo do encanto balinês, como Paul Gauguin imortalizou. Usando apenas um vestido curto, barato e sem mangas, cuja cor malva brilha como o ipê anteriormente mencionado, pés descalços, pernas sem meias — cobertas de poeira vermelho-tomate — balançando despreocupadamente, uma criatura com apelo sexual animal e fleuma animal. (Becher, 1968, p. 92-94)¹⁰⁷.

107 *Die Butike und Venda — Gemischtwarenhandlung — des Manoel Braganza in der Roça des mittelbrasilianischen Minenstaates unfern der Kleinstadt Zwei Herzen./ Den ganzen Hintergrund nehmen Wellen löwenfarbener Steppen Hügel ein, völlig kahler; auf einem fernen allein wenige, zerfransten Staubwedeln ähnliche Pineiros-Bäume, ebenso winzig und silhouettenhaft wie, auf einer anderen Hügelkuppe, ein etwas windschief ragendes Kreuz. Über den Hügeln, sich in der Überhelle des Nachmittags scharf abhebend von ihrer Löwenfarbe, ein fast unwahrscheinlich tief azurblauer Himmel./ Vorn inmitten zwei einstöckige Häuschen mit flachem Dach, der Kalk der Seitenwände mit grünen Schimmelpilzflecken getigert; beide anzusehn wie ein Mittelding von Garage und Mausoleum. Das rechte verschlossen von einem rostigen Wellblechrolladen, der zu Dreivierteln niedergelassen ist, doch hängen an der Außenwand ein paar Pferdesättel aus stumpfem Leder, mit Nickel verziert, und primitive Steigbügel gleich halbierten Kuhglocken zum Verkauf aus. Dahinter eine Gerümpelablage, leere Flaschen usw./ Das Häuschen zur Linken bei geöffnetem Rolladen ein einziger fensterloser, zwei Meter tiefer Raum, seiner Enge wegen kaum Raum zu nennen. Eine improvisierte Theke aus zwei Weinfässern, auf die mit Kreide VINHO TINTO und ALCobaça gekritzelt und über die ein ungehobeltes Brett gelegen ist; drauf ein gedeckter Kupferkessel, aus dem ein großer Schöpflöffel ragt. Dahinter ein äußerst bescheidenes, roh gezimmertes Regal, auf dem ein auffälliger Radiokasten und ein Halbduzend grell etikettierte Flaschen stehn, beschriftet PINGA, CANHA, CACHAÇA: verschiedene Zuckerrohrschnapsmarken. Darüber ein einst knallbunt-kitschiges, nun verblichenes Heiligenbild in Öldruck. Als Sitzgelegenheiten große, teils verrostete Konservenbüchsen, Säcke, Kisten, die u. a. Saubohnen enthalten, Mais, Trockenfleisch und getrockneten Stockfisch. Hinter den beiden Häuslein eine unsichtbare Wohnhütte, lediglich angedeutet durch ihren Schornstein in Gestalt eines schiefen rostigen Blechrohrs./ Dieser Einödweiler sähe sich, gegenüber der Endlosigkeit der Hügelwüste, von äußerster Unscheinbarkeit an, wäre die Hutzelbutike nicht überragt von einer schattenspendenden gigantischen Ipee, einem in karmesinrot-violetter Blüte stehenden Blumenbaum, der, einem hoch in den Himmel wuchernden Bukett gleich, nur Blüten aufweist, die auf dem weiterverzweigten Geäst prangen, keine Blätter./ Halbrechts ein auf einen morschen Pflock genageltes Brett, halb Firmenschild, halb Wegweiser, beschriftet mit unbeholfen gemalten Buchstaben:/ MANOEL BRAGANZA/ BOTEQUEM & VENDA/ SECOS E MOLHADOS/ (Butike und Handlung, Trockenes und Flüssiges), darunter zwei Herzen, versehn mit einem nach rechts weisenden Pfeil und der Angabe: 10 km, sowie einem nach links weisenden: SALVA-TERRA – 8 km./ Vorn nach dem Wegweiser der mächtige, sehr breit gehörnte Schädel eines Zebu-Ochsen, ein Knochenklotz, fast schneeweiß gebleicht von der Sonne, die Hörner in einem Halbrund geschwungen wie die Lehnen eines Sessels./ Rechts und links eine an die Häuschen anschließende Bambuswehr, hinter der sich ein Hahnenkampfplatz verbirgt; zwischen Gatterpfosten und Butikenwand aufgespannt eine lange, sehr bequeme Hängematte nicht aus Netzwerk, sondern aus schadhaftem, mit einem verblichenen Zebmuster gezeichneten Segeltuch, ein Freiluft-Ruhebett, das verkommen-patriarchalisch anmutet. Ganz rechts und ganz links, schon in der Steppe, Andeutungen verfallener Hürden. Manoel Braganza, Besitzer des Einödkauf Ladens, zugleich Wirt der Branntwein-, Portugiesenwein, und Kaffeeschenke, ein untersetzter Portugiese mittleren Alters mit einem unrasierten Fischergesicht, dunklem Haar und Stirnglatze, aus der ein alter Panamahut gerückt ist, in einem Polohemd, über der er ein gestreiftes Pyjama als Anzug trägt, die Hosen in niedrige portugiesische Zugstiefel gestopft, eine blaue Kaufmannschürze vorgebunden. Kauert auf einer Kiste, halb herausgerückt aus der tür- und fensterlosen, einem offenen Spielzeugladen ähnlichen Butike, klimpert auf einer Gitarre „Cabelos Negros“*

Depois de um breve diálogo entre Eros e Manuel, o autor nos informa um dos motivos da peça: um desfile de vitória pelo triunfo do Brasil na guerra contra o Japão, a Alemanha e a Itália, mostrando como Manoel e Spinosa nada sabem sobre a guerra e o papel do Brasil nela. Manoel não tem certeza do que diz, e isso se expressa numa fala entrecortada por “hum” (Becher, 1968, p. 97)¹⁰⁸. O diálogo continua e Manoel cita os outros países que também lutaram na guerra: os Estados Unidos, a Inglaterra, as Filipinas, o Equador, o Panamá, e a Rússia. Ele cita a Suíça, e imediatamente a exclui. Spinosa pergunta se os representantes de todos os países vão desfilar na cidade de Dois Corações e Manoel informa que não, que apenas os três ditadores que tramaram a guerra vão participar do desfile. Protásio Hernandez, o pai do pequeno Agamemnon, uma das personagens da peça que também aparecerá no *Romanceiro Brasileiro*, é a deixa para se falar da parada pela vitória na guerra. Manoel informa a Spinosa que o general japonês, Tokio, está para ser preso; “Mussiolini”, com a letra “i” antes da letra “o”, o italiano, está morto, e Adolfo sumiu num porão (Becher, 1968, p. 97)¹⁰⁹. O diálogo é cômico porque Spinosa parece entender tudo de forma literal, e a cada informação que Manoel lhe dá, ele faz uma pergunta sobre como aquilo deve acontecer. E quando Manoel fala da presença dos três ditadores, o seu questionamento é sobre como eles participarão do desfile. Ao que Manoel precisa responder que serão representados por atores (Becher, 1968, p. 97)¹¹⁰.

Becher nos informa no posfácio do livro *Spiele der Zeit 2*, onde está inserida a peça *Macumba*, que a ideia para o desfile de vitória contra o eixo e o assassinato de

(Schwarze Haare), pastorale Weise von faszinierender Monotonie./ Auf der Hängematte sitzt Eros. Eine „Morena“ jener berücksichtigenden „Brasilmischung“ aus Weiß, Rot und Schwarz (Portugiesen, Indianer und Afrikaner), die etwas von dem balinesischen Liebreiz ergibt, wie Paul Gauguin ihn verewigte. Bekleidet allein mit einem billigen, fetzenhaften, ärmellos kurzen Kleid, dessen malvene Unifarbe flammt wie der Blumenbaum, die unbeschuhten Füße, strumpflosen Beine – sie sind bedeckt mit tomatenrotem Staub – gemächlich schlenkernd, ein Wesen von animalischem Sex-Appel wie animalischen Phlegma./ Ganz plötzlich setzt sie in federleichtem Sprung aus der Hängematte, hält beim Zebu-Ochsenschädel, späht, die Sonne mit der Hand abschirmend, wie in verhaltener, von Phlegma gezügelter Ungeduld am Wegweiser vorbei. Schüttelt den Kopf; macht Miene, sich niederzulassen auf dem Skelett, das wie eine improvisierte Sitzgelegenheit wirkt (Becher, 1968, S. 92-94).

108 MANOEL: Der S-i-e-g, Spinosa. Sich umständlich kratzend, unsicher: Der Sieg, hm, Brasiliens, hm, über, hm, Europa und Japan./ Der End-, ja der Endsieg Brasiliens über Japan. Und Deutschland. Und Italien (Becher, 1968, S. 97).

109 MANOEL an den Fingern abzählend: Der japanische, General Tokio, steht vor seiner Gefangennahme, hab ich gehört. Der General Mussiolini ist tot. Und der deutsche General Adolfo soll in einem Keller verschwunden sein, hab ich gehört (Becher, 1968, S. 97).

110 SPINOSA: Und die sollen alle im Umzug mitmarschieren? Heute abend? Durch Zwei Herzen?/ MANOEL: Aber nein; bloß die drei Diktatoren, die was den Weltkrieg angezettelt haben./ SPINOSA: Wie sollen die dann mitmarschieren, frag ich dich, Manoel./ MANOEL: Doch nicht sie persönlich. Schauspieler sollen sie darstellen zur Feier des Tages, hm als lebende Bilderchen. Eine Maskerade (Becher, 1968, S. 97).

Orestes/Hitler ele tirou de uma notícia de jornal que leu depois de já ter saído do Brasil. Cito:

Em junho de 1945 (já tínhamos deixado a América do Sul), os rumores se espalharam pela imprensa mundial de que o ex-líder possivelmente estaria a caminho da América do Sul a bordo de um submarino alemão. Em agosto do mesmo ano, poucos dias após a rendição japonesa, havia uma breve nota em um jornal de Nova York: algo que não seria muito interessante para quem não viveu no interior do Brasil. Isso me atingiu profundamente: Para receber uma companhia do Corpo Expedicionário Brasileiro, que lutou na invasão aliada da Itália, o delegado (chefe de polícia) de uma pequena cidade no estado de Minas Gerais organizou um “desfile da vitória”. Como figuras simbólicas, foram incluídos no desfile os líderes derrotados da guerra do triângulo Berlim-Roma-Tóquio: o *Führer*, Il Duce e o primeiro-ministro de guerra do Japão, o almirante Tojo. Os intérpretes: locais. No caminho de volta dessa festa, o intérprete de Hitler foi assassinado (Becher, 1968, p. 326-327)¹¹¹.

Tanto aqui, na peça *Macumba*, como no *Romanceiro Brasileiro*, Protásio (que não aparece na listagem de personagens da peça, não tem fala e é apenas mencionado pelas outras personagens) está com um filho doente, na iminência da morte. A diferença é que no *Romanceiro Brasileiro* a protagonista deste núcleo é a mãe, Conceição; Protásio é apenas mencionado como um pai bêbado, despreocupado e viciado em jogo. Sabemos, por Spinosa, que o motivo de Protásio ter se barbeado foi para estar pronto para qualquer fatalidade com o filho e não para participar do desfile (Becher, 1968, p. 97)¹¹². Neste momento, a peça introduz o tema da mortalidade infantil, também na fala de Spinosa. O menino em questão, Miguel, estava com lombriga e um verme saiu por sua boca (Becher, 1968, p. 97)¹¹³. Eros participa da conversa e informa que o mesmo aconteceu com um de seus meio-irmãos, ela só não se lembra se foi Agamemnon ou Telemach, que aos sete anos

111 Im Juni 45 (wir hatten Südamerika indes verlassen) züngelte das Gerücht durch die Weltpresse, der Ex-Führer sei womöglich an Bord eines deutschen U-Boots nach Südamerika unterwegs. Im August desselben Jahrs, wenige Tage nach der japanischen Kapitulation, stand in einem New Yorker Blatt eine kurze Notiz zu lesen: jemanden, der nicht im Interior, im Innern Brasiliens gelebt hatte, konnte sie kaum interessieren. In mich schlug sie ein: Zum Empfang einer Kompanie des brasilianischen Expeditionskorps, das bei der alliierten Invasion Italiens mitgekämpft, hatte der Delegado (Polizeichef) einer Kleinstadt des Staats Minas Gerais einen „Siegesumzug“ veranstaltet. In effigie, als Lebende Bilder mitgeführt wurden die geschlagenen Kriegsherren des Dreiecks Berli-Rom-Tokio, der Führer, Il Duce und Japans Kriegspremier Admiral Tojo. Die Darsteller: Einheimische. Auf der Heimkehr von dieser Fête wurde der Darsteller des Hitlers gemeuchelt (Becher, 1968, S. 326-327).

112 SPINOSA gedeutet: Je-tzt versteh ich! Bezweifle aber, daß er an der Maskerade teilnehmen wird, der Protasio. Hat sich auch nicht zur Feier des Tages schaben lassen./ Sein Zweitältester, Miguel, weißt du, liegt schwer krank. Für den Todesfall hat er sich rasieren lassen, der Protasio. Als ich wegzuckelte, kam gerade Padre Antonio geritten, um dem Jungen die Letzte Ölung zu geben (Becher, 1968, S. 97).

113 SPINOSA leert die Kelle: 's kroch ihm ein Wurm aus dem Mund (Becher, 1968, S. 97).

começou a ter dores de estômago e antes de morrer saiu um verme por sua boca (Becher, 1968, p. 98)¹¹⁴. Eros informa que no total seu pai deve ter tido uns 18 filhos, dos quais apenas 11 sobreviveram (Becher, 1968, p. 98)¹¹⁵. Na peça *Samba*, a personagem Kornau também aborda o tema da mortalidade infantil e da desnutrição: “[...] as crianças no interior têm barrigas inchadas por comerem feijão sempre. [...] a mortalidade infantil é de cinquenta por cento (Becher, 1957, p. 102)¹¹⁶. O sábio vendedor de tecidos, Raskalla Haddad, que no *Romanceiro Brasileiro* morrerá de raiva canina, representará, em *Macumba*, o general japonês, Tokio (Becher, 1968, p. 104)¹¹⁷. Estas referências à mortalidade infantil por verminoses, assim como às epidemias ou endemias, como a hanseníase, por exemplo, constroem outra imagem do Brasil: país subdesenvolvido marcado por problemas de saúde pública que se tornam graves.

Eros espera por seu namorado e futuro noivo, Hannibal Cascadura, um desafeto de seu pai, no bar de Manoel. Seu pai, Orestes Goyano, arrancou o olho direito de Hannibal num confronto que tiveram num ritual de macumba, palavra empregada pelo autor. No encontro, que acontece no bar, os namorados conversam sobre comunismo e o que a moça deve fazer para se tornar uma comunista. No meio da conversa, Hannibal comenta o fato de Eros não saber ler e escrever e diz que esse é um dos passos importantes para a “conversão”. Ela deve aprender a ler e escrever, estudar sobre o comunismo e só então integrar o partido (Becher, 1968, p. 101)¹¹⁸. Há, também, a menção do nome Carlos como uma figura importante do partido comunista, mas, neste primeiro momento, sem sobrenome. Mais adiante, saberemos que se trata de Karl Marx, chamado por Hannibal de “Carlos Marschi”.

Eros, como mencionado acima, não sabe ler e escrever e Paulo Prado, em seu livro *Retratos do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, de 1981, também comenta este dado como um traço característico da população brasileira desde o Brasil colônia. Ele diz que o analfabetismo das classes inferiores atinge quase cem por cento. Sem

114 EROS unverwandt anschauend: Das gleiche geschah seinerzeit meinem Halbbrüderchen Agamemnon. Oder war's Telemach...? Ich weiß es nicht mehr. Mit Sieben kriegte er Magenkrämpfe, und bevor er starb, kroch ihm ein Wurm aus dem Mund. Agamemnon oder Telemach – einer von beiden muß es gewesen sein (Becher, 1968, S. 98).

115 EROS unverwandt: Nein ... es müssen mehr gewesen sein. So-o um achtzehn herum. Die genaue Anzahl hab ich vergessen. Überlebt haben elf. [...] (Becher, 1968, S. 98).

116 KORNAU: Zum Beispiel dagegen, daß die Kinder im Interior Blähbäuche haben vom ewigen Saubohnenfraß. Dagegen, daß die Säuglingssterblichkeit fünfzig Prozent beträgt. [...] (Becher, 1957, S. 102).

117 MANOEL [...] der syrische Tuchhändler Haddad den japanischen General Tokio (Becher, 1968, S. 104).

118 HANNIBAL: Darüber darf ich nicht sprechen mit dir, weil du nicht in Der Partei bist. Wenn du bei mir ordentlich lesen und schreiben gelernt haben wirst und einen Anflug von Historischem Materialismus, verschaffe ich dir eine Mitgliedschaft auf Probe (Becher, 1968, S. 101).

instrução, sem humanidades, sem ensino profissional, a cultura intelectual não existe, ou finge existir, segundo ele, em semiletrados mais nocivos do que a peste (Prado, 1981, p. 146). Eros representa a porção analfabeta da população enquanto Hannibal Cascadura, seu namorado, representa a porção de semiletrados, pois apesar de se dizer marxista e de se colocar intelectualmente superior à namorada, ele de fato não faz nada além de falar e seu maior interesse no desenvolvimento da peça é se casar com sua namorada, como já foi mencionado em outra ocasião.

Ribeiro-de-Sousa considera que Becher ilustra sua perspectiva da mulher brasileira por meio da personagem Eros e afirma que o grau de sensualidade atribuído à moça é apresentado em contraste com sua incapacidade intelectual de modo a acentuar a depreciação que, no fundo, permeia o conceito de mulher brasileira aos olhos do narrador alemão. (Ribeiro-de-Sousa, 1996, p. 200). Voltemos ao texto de Becher.

Padre Antonio, o vigário de Dois Corações, é também uma personagem intrigante na peça, uma personagem com contradições e atitudes inesperadas. Por meio de Hannibal Cascadura, sabemos que ele é um indígena que se tornou padre. Um integrante dos povos originários que subordinou-se a dominação¹¹⁹ e passou a integrar a cultura e os modos de ser e de viver do dominador e que agora exerce domínio religioso sobre os demais. Há um diálogo tenso entre Hannibal e o padre. Hannibal não é muito instruído e o padre zomba do fato de ele não saber pronunciar direito o nome da pessoa que admira e venera, ele diz: “Karl Marx. O nome do teu deus. Você nem consegue pronunciar direito” (Becher, 1968, p. 106)¹²⁰. Hannibal replica, apontando a zombaria vinda do padre, e esclarece que “Marschi” não é seu deus, e sim seu camarada. E que não estudou em Roma como o padre, que, em vez disso, passou a vida no Estado de Minas Gerais, exceto pelo período em que passou lutando na Guerra Civil Espanhola e pelo ano e meio que ficou preso no Rio de

119 Sabemos que a conversão dos indígenas, no período colonial, não era voluntária. Muitos deles, ao resistir à conversão, foram torturados e mortos. No entanto, dentro da narrativa de Becher, Padre Antônio exibe um comportamento que indica que ele, a personagem, aceitou a conversão. Isso se percebe no modo como ele se coloca acima dos demais personagens, no modo como ele informa aos demais sobre as religiões de matriz afro-ameríndia como se ele fosse dono do conhecimento, no modo como ele debocha do pouco conhecimento de Hannibal Cascadura e se coloca como autoridade espiritual acima de Capitulina Bahiana. Ele proíbe Capitulina de fazer sua magia, mas ele faz a dele para ajudar o menino doente, o que, dentro do contexto da religião católica, que ele representa como padre, também é passível de ser avaliado como feitiçaria e, a rigor, proibido.

120 PADRE ANTONIO: *Karl Marx. Den Namen deines Gottes. Du kannst ihn nicht einmal richtig aussprechen* (Becher, 1968, S. 106).

Janeiro. E diz que quando ele cumprimenta o padre, é o anfitrião, ou seja, o indígena, quem ele cumprimenta, e não o padre (Becher, 1968, p. 106)¹²¹. Hannibal esclarece, ao ser questionado pelo padre sobre ser um anfitrião, que ele, o padre, é um Tupimorá (uma etnia fictícia, provavelmente uma corruptela de Tupinambá), um indígena, o primeiro habitante da terra. Que ele é o primeiro. Hannibal se declara um materialista histórico e diz que, por isso, vê as coisas com mais clareza do que o padre, que é um indígena que passou por um processo de dominação e aculturação pelo homem branco. E que, apesar de toda a dominação, o dominador europeu, não tendo sucesso em exterminar os nativos, se misturou com o indígena e com os negros trazidos da África, misturou-se como um vira-lata, cito: “O conquistador. O capanga do imperialismo fanático. Sei de tudo isso, como um materialista histórico formado. Mas ele não conseguiu te exterminar, índio¹²². Em vez disso, se misturou com você. E com os escravos negros que trouxe da África. Se misturou sem cerimônia, como um vira-lata.” (Becher, 1968, p. 106-107)¹²³ e encerra essa fala afirmando que “O Brasil é um país maravilhoso; somos um reino mestiço livre de preconceitos raciais” (Becher, 1968, p. 107)¹²⁴. O padre reage ao discurso inflamado de Hannibal dizendo que ele poderia ser pregador. Esfria os ânimos de Hannibal e mostra que talvez saiba um pouco mais do que mostra e um pouco mais do que julga Hannibal.

É o pano de fundo histórico que estrutura o argumento da personagem Hannibal sobre o Brasil ser o resultado da colonização, da violência e da mistura racial. Na frase “um reino mestiço livre de preconceitos raciais” ecoa um discurso muito difundido no século XX, especialmente associado à ideia de democracia racial, segundo a qual o Brasil seria um país marcado pela convivência harmoniosa entre as

121 HANNIBAL: *Jetzt ist Spott in d-e-i-n-e-m Mund, Hochwürden. Erstens ist Marschi nicht mein Gott, sondern mein Mensch. Zweitens hab ich nicht wie du in Rom studiert. Bin immer im Minenstaat gewesen – bis auf das Dreivierteljahr, das ich im spanischen Bürgerkrieg mitkämpfte. Ich war Siebzehn und kam zu spät; die Interbrigaden wurden dann aufgelöst. Und bis auf die anderthalb Jahre, die ich in Rio gefangen saß. Wenn ich dir Gesundheit wünsche, so nicht den Priester, sondern unserem Gastgeber* (Becher, 1968, S. 106).

122 Ulrich Becher usa em seu texto o termo “índio”, que mantivemos nas citações diretas para não incorrer no risco de atualizar seu texto e diminuir ou eliminar o impacto negativo que ele causa. Sabemos que o termo correto é “indígena”, que empregamos quando o texto reflete a nossa voz.

123 HANNIBAL *etwas feierlich: Bist doch ein Tupimorá. Ein Indianer. Lebst z-u-e-r-s-t auf dieser Erde. Du zuerst. Bin Historischer Materialist. Sehe vielleicht klarer als du zurück, Indio – wie er dich ausrotten wollte, der weiße Mann. Der Konquistador. Der Handlanger des bigotten Imperialismus. Weiß ich alles als gelernter Historischer Materialist. Aber er k-o-n-n-t-e dich nicht ausrotten, Indio. Da vermischte er sich mit dir. Und mit den schwarzen Sklaven, die er aus Afrika herschleppte. Mischte sich drauflos nach Straßenkötermanier* (Becher, 1968, S.106-107).

124 [...] *Ist Brasilien ein wunderbares Brasilien; wir sind ein Mischlingsreich frei von Rassendünkel. Prost, Gastgeber!* (Becher, 1968, S. 106-107).

raças devido à miscigenação. O discurso de Hannibal evoca a história colonial brasileira, o debate sociológico sobre a mestiçagem e o racismo e a propagação de uma imagem de Brasil como sociedade mestiça e supostamente sem racismo. A fala agressiva seguida de elogio produz um efeito irônico e crítico. Primeiro, o discurso enfatiza a violência colonial, a exploração e a dominação imperialista, para depois concluir com um elogio idealizado do país. Esse movimento cria um contraste semântico, que aponta para a contradição entre a história e o mito nacional: de um lado a violência da colonização e de outro, a narrativa de um país harmonioso e sem preconceito racial. O elogio final funciona como uma ironia, sugerindo que a imagem positiva do Brasil encobre problemas históricos.

Ribeiro-de-Sousa (1996), afirma que a figura do indígena construída por Ulrich Becher em *Macumba* apresenta um perfil de superioridade que ultrapassa tanto a comunidade retratada quanto a realidade histórica dos povos indígenas brasileiros. Trata-se de uma personagem deliberadamente exótica, cuja distinção não se limita aos atributos físicos e intelectuais, estendendo-se também às disposições afetivas. Esses elementos, segundo a autora, funcionam como uma ponte simbólica que o aproxima da figura mítica do “homem paradisíaco”, relacionado à idade de ouro. Nesse sentido, o indígena é apresentado como um homem culto e “civilizado”, que teria absorvido apenas os aspectos positivos da cultura. A combinação entre bondade e cultura, salienta Ribeiro-de-Sousa, remete ao ideal do homem da futura idade de ouro, aquele que recupera a pureza por meio da sabedoria e, assim, se reaproxima do divino (Ribeiro-de-Sousa, 1996, p. 165-166). Voltemos ao texto de Becher.

Todos em Salvaterra, assentamento de Orestes Goyano das Vilas Boas, têm medo dele, e na conversa entre Manoel, o dono do bar, o padre e Hannibal, o padre diz que Orestes é uma “abominação perante Deus” (Becher, 1968, p. 107)¹²⁵. Hannibal diz que Orestes é no mínimo “uma abominação perante os homens” (Becher, 1968, p. 107)¹²⁶. Eros se irrita e defende o pai, dizendo que ele é um bom pai e um grande macumbeiro, o grande macumbeiro de Salvaterra (Becher, 1968, p. 108)¹²⁷. Alzibiades

125 PADRE ANTONIO [...] Orestes Goyano [...] ist ein Greuel vor Gott (Becher, 1968, S. 107).

126 HANNIBAL: Hm. Jedenfalls ist er ein Greuel vor den Menschen (Becher, 1968, S. 107).

127 EROS: Davon glaube ich nichts. [...] Mein Vater ist ein guter Vater. Und ein großer Zauberer. Der große Makumba-Zauberer von Salvaterra (Becher, 1968, S. 108).

e Luis Piauii chegaram e esperam por Orestes. Eles marcaram uma rinha de galo na venda de Manoel (Becher, 1968, p. 110)¹²⁸.

Ribeiro-de-Sousa considera que, na peça, não há referência à essência ou ao significado do culto religioso sugerido pelo título, mas sim uma crítica à maneira inescrupulosa pela qual ele é exercido. Segundo a autora, os rituais de culto afro-ameríndios aparecem, na peça, como expressão do estado de marginalidade social das camadas mais pobres da sociedade brasileira e, simultaneamente, como instrumento de que se vale o indivíduo astuto para exercer poder sobre os demais. É o caso de Orestes Goyano, pai de santo que mantém um terreiro em seu rancho, frequentado pela população local. O espetáculo das incorporações é descrito, porém a ênfase temática recai sobre a personalidade do pai de santo: um homem violento, cercado de capangas leais, de quem ele exige fidelidade absoluta. Porta garrucha, faca, chicote e laço. Como pai, considera-se no direito de “lavar a honra da filha”, caso esta seja maculada pelo namorado (Ribeiro-de-Sousa, 1996, p. 200-201). Voltemos ao texto de Becher.

Na peça *Macumba*, assim como no *Romanceiro Brasileiro*, Becher aborda o tema da preguiça por meio de personagens que têm a função de ajudantes. Alzibiades Pinto é ajudante de Orestes Goyano e tem Luis Piauii como seu ajudante, o qual, por sua vez, tem em casa cinco ajudantes para o ofício de sapateiro (Becher, 1968, p. 110)¹²⁹. Todos são ajudantes e ninguém trabalha de verdade. O trabalho é passado de mão em mão e executado pelo indivíduo que ocupa a posição mais baixa na hierarquia. Há, aqui, outra imagem do Brasil. Becher a registra como uma constatação, sem se preocupar em explicar as suas causas históricas. Capta, porém, um traço que aponta para a ideia de que o trabalho, sobretudo o trabalho braçal pesado, é malvisto na sociedade brasileira: é desvalorizado econômica e socialmente. No caso da burguesia e das instituições, a hierarquia de poder e funções também delega aos inferiores o trabalho a ser realizado, herança de um país escravocrata.

A chegada de Goyano afeta o comportamento de todos e causa uma mudança na interação entre os presentes, mais por suas atitudes do que por suas palavras. Segundo o autor, na rubrica, Orestes tem um ritmo comedido, vagaroso e até mesmo

128 ALZIBIADES: *Wir haben einen kleinen Hahnenkampf bei dir verabredet. [...] (Becher, 1968, S. 110).*

129 ALZIBIADES: *Luis ist mein Adjutant. [...] HANNIBAL: [...] Alzibiades Pinto, Adjutant des Orestes Goyano! Luis Piauii, Adjutant des Alzibiades Pinto! – Und wer ist d-e-i-n Adjutant, Luis?/ LUIS stolz: Ich habe zu Hause fünf Adjutanten, die für mich schustern (Becher, 1968, S. 110).*

lento que une as pessoas na venda de Manoel Braganza e dá lugar a uma certa pressa, à qual apenas o padre e Hannibal Cascadura não sucumbem. No entanto, a atmosfera geral de tranquilidade que existia até sua chegada permanece quase intocada. Goyano não tem a agressividade de um cowboy bandido do Velho Oeste. Mesmo suas repreensões ou blasfêmias não fazem estardalhaço, ele não é caracterizado por um comportamento ardiloso ou ameaçador; sua risada ressoa quase silenciosamente, e sua expressão mais sonora, além do barulho pesado das esporas, é uma risada ocasional gutural e rouca. Em vez de volume de voz, ele usa suas expressões faciais para causar impacto e dominar. Ao chegar, Orestes faz uma pausa na placa de sinalização; deixa sua risada escapar; olha por baixo do chapéu da pessoa que está se afastando: o chacal de um olho só (Hannibal Cascadura) está à espreita nas Sete Encruzilhadas de Manoel — se isso não significar má sorte. Ele acaricia a manga esquerda com a mão direita, sacode a mão como se a tivesse cheirado e limpado o ranho (Becher, 1968, p. 111-112)¹³⁰.

Um dos gestos que ele faz ao chegar é pegar em sua virilha, um movimento ritualístico, segundo o autor, na rubrica, que enfatiza a sua masculinidade, e, em seguida, cospe no chão (Becher, 1968, p. 112)¹³¹.

Capitulina se aproxima do grupo e Manoel diz que ela tem hanseníase; Orestes diz que a doença se chama lepra, e que antes de ela adoecer era a maior macumbeira da região e, por isso, ela agora tem ciúme dele (Becher, 1968, p. 116)¹³². Esta fala de Orestes aponta a rivalidade que existe entre os dois. Capitulina, no entanto, apesar da doença, ainda pratica as suas magias e impõe, de certo modo, a sua presença a Orestes.

130 [...] - Goyanos Auftritt bewirkt eine sofortige Beschleunigung im Ablaufrhythmus der Szene. Das Gemessene, Gemächliche bis Träge, das die bei Manoel Braganzas Butike Zusammengekommenen eint, weicht einer gewissen Gehetztheit, der allein der Vikar und Hannibal Cascadura nicht verfallen. Fast unberührt aber bleibt die bislang waltende allgemeine Gedämpftheit. Goyano bringt nicht das Lärmende her etwa eines Cowboy-Briganten aus Wildwest. Selbst sein belegt-barsches Schelten oder Lästern poltert nicht, auch ist ihm etwas von einer – oft lauernden oder drohenden – Verhaltenheit zu eigen; sein Kichern gluckert fast lautlos, und seine tönendste Äußerung ist, neben gewichtigem Sporenklirren, ein kehlig-heiseres Gelegenheitslachen. Anstelle der Lautstärke setzt er seine bewegliche Mimik. – Er stockt am Wegweiser; läßt sein Lachen abschnappen; glotzt dem abgewandt Lehnenden untern Hut: An Manoels Sieben Kreuzwegen lauert der einäugige Schakal – wenn das bloß kein Unglück bedeutet. Streicht mit der Rechten über seinen linken Ärmel, schüttelt drauf die Hand, als hätte er sich in sie hineingeschneuzt und schüttle den Rotz ab (Becher, 1968, S. 111-112).

131 GOYANO faßt sich in den Schritt – in einem das Spezifikum seiner Männlichkeit lüpfenden, demonstrativ, ja rituell anmutenden Griff. Spuckt aus. [...] (Becher, 1968, S. 112).

132 GOYANO: Halt's Maul, Portugies. Ich nenn's Lepra. Bevor sie bei der Capitulina ausbrach, war sie die mächtigste Makumbistin im Umkreis, darum ist sie jetzt eifersüchtig auf mich (Becher, 1968, S. 116).

Orestes Goyano chama Capitulina Bahiana de “espantalho leproso” (Becher, 1968, p. 117)¹³³. A conversa deles passa da doença de Capitulina para o filho de Protasio, que está doente. Capitulina afirma que os médicos não sabem tudo, e que podem ajudar o garoto tanto quando as orações de Padre Antonio ajudariam. Ao que ele pergunta se ela fez “a maldita e proibida sopa de sapo”, para Miguel, o menino que está à beira da morte, e ela responde que sim, que pegou dois sapos gordos e bem vivos do brejo e três pedaços de mandioca (Becher, 1968, p. 118)¹³⁴. Capitulina diz ainda que uma parte importante da magia para fazer a sopa funcionar é a conjuração. Ela diz que depois de fazer a sopa, ela precisa conjurar, ou seja, dizer as palavras mágicas e deixar a sopa descansar antes de dá-la ao paciente (Becher, 1968, p. 118)¹³⁵. Outra imagem do Brasil aparece aqui: a de país subdesenvolvido marcado pela ignorância e pelas crendices populares. O olhar europeu de Becher não parece fazer concessões quando olha para o elemento humano e suas manifestações na sociedade brasileira. Ele vê a sociedade brasileira como subdesenvolvida, marcada pela pobreza, pela ignorância, pelo pensamento mágico, pela desigualdade social, pela concentração de poder e riqueza na mão de poucos e pelo autoritarismo. O contraponto a isso são as belezas naturais e a natureza exótica e luxuriante.

Na segunda cena do primeiro ato lemos a descrição de uma parte da rinha de galo, em que o galo de Orestes mata o galo de Alzibiades na décima quarta rodada, enfiando a lâmina presa em seu pé na garganta do adversário. E, como prêmio, o galo recebe “duas mãos cheias de milho” (Becher, 1968, p. 119)¹³⁶. Quando Orestes Goyano o alimenta, ele nos dá uma descrição da situação do galo comentando com seus capangas: “Vejam meu matador: careca, com a crista arrancada, quase sem penas no corpo, os tocos das asas como braços deformados, marcado por cicatrizes antigas como o rosto do de um olho” (alusão a Hannibal Cascadura) (Becher, 1968, p.

133 [...] aussätzige Vogelscheuche (Becher, 1968, S. 117).

134 PADRE ANTONIO fast heftig: Und hast für den sterbenskranken Miguel dein verfluchtes – dein verbotenes Krötensüppchen gekocht?/ CAPITULINA BAIANA: [...] Ich habe zwei ganz frische dicke springlebendige Kröten aus meinem Tümpel dazu genommen; drei Zinken Mandiokawurzel – (Becher, 1968, S. 118).

135 CAPITULINA: [...] ich hab’s aufgebrüht und bes-pro-chen – und jetzt muß es noch eine halbe Stunde ziehen. Ich habe angeordnet – soviel darf ich sagen -, daß es k-a-l-t eingegeben werden muß (Becher, 1968, S. 118).

136 GOYANO klirrt hervor, sich den Bauch haltend vor Lachen. Hinter ihm, unter anderen, der erste Bauer mit einem der gedeckten Körbe. Goyano hebt den Deckel ab: Hah, hah, das hast du fein gemacht, mein alter Heißsporn! Mein tapferer Nackedei! Manoel, zwei Handvoll Maiskörner für den Sieger ... (Becher, 1968, S. 119).

120)¹³⁷. As rinhas de galo compõem mais uma imagem do Brasil: país dado a costumes bárbaros e primitivos.

Orestes compara seu galo sem penas, sem crista e cheio de feridas primeiro a São Sebastião, depois a um ser humano (possivelmente Hannibal Cascadura, de quem arrancou um olho). Ele usa a palavra no diminutivo *Menschlein*, “pessoinha”, em português, cuja mãe, enfeitada por Capitulina Bahiana quando estava grávida, deu à luz um filho trocado, um duende sarnento, um *Wechselbalg*¹³⁸. Capitulina o escuta e diz para ele se calar, ou “sapos colocarão ovos em seu rosto” (Becher, 1968, p. 121)¹³⁹. Ele replica que “Se alguém pratica feitiçaria, então é Orestes Goyano, e os outros dançam ao som de seu tambor mágico.” (Becher, 1968, p. 120-121)¹⁴⁰.

Manoel lê no jornal Noite a notícia de que o “Grande Adolfo” desembarcou no Brasil e, nesta notícia, ele é chamado de chanceler e duque do Terceiro Reich (Becher, 1968, p. 123)¹⁴¹. A notícia lida por Manoel informa que “no dia da rendição japonesa, por volta da meia-noite, ficando sem combustível, um submarino alemão que estava a caminho da Argentina neutra, teria desembarcado o ex-ditador alemão na costa do estado de Pernambuco. O comandante da zona militar norte alertou a guarda costeira interaliada e, em colaboração com o governador de Pernambuco, iniciou uma investigação (Becher, 1968, p. 123-124)¹⁴².

Em meio à discussão sobre a presença ou não de Hitler em solo brasileiro, têm-se a notícia de um acidente de carro com o japonês produtor de pêssegos. Eros

137 GOYANO [...] *Glatzköpfig, mit weggerissenem Kamm – kaum noch eine Feder am Leibe – die Flügelstummel wie verkrüppelte Ärmchen – mit alten Narben kariert wie die Visage des Einäugigen* – (Becher, 1968, S. 120).

138 *Wechselbalg* ou criança trocada: no folclore europeu e na crença popular, uma criança trocada é a prole de uma fada, troll ou outra criatura lendária que foi deixada secretamente em troca de uma criança humana. A motivação para esta conduta parece vir do desejo de ter um serviçal humano, para ter o amor de uma criança ou por pura maldade (https://pt.wikipedia.org/wiki/Crian%C3%A7a_trocada).

139 CAPITULINA [...] *Schweig, Orestes Lästerzunge. Sonst werden die Kröööten laichen auf deinem Gesicht* (Becher, 1968, S.121).

140 GOYANO: - *mit frischem Wunden bedeckt wie der Heilige Sebastian, sieht er noch aus wie ein Hahn? Wie? Sieht er nicht eher aus wie ein – hoh, hoh – M-e-n-s-c-h-l-e-i-n, dessen Mutter, als sie gesegneten Leibes war, verhext wurde von der Capitulina Bahiana, so daß sie einen Wechselbalg gebar, einen krätzigen Gnom?* / GOYANO: [...] *Wenn einer hext, dann Orestes Goyano, und die andern hüpfen nach seiner Zaubertschinelle* (Becher, 1968, S. 120-121).

141 MANOEL [...] *“Grande Adolfo in Brasilien gelandet”* [...] *“Seit den letzten Apriltagen des laufenden Jahres – als der Kanzler und Duhtsche des Dritten Reiches* - (Becher, 1968, S. 123)

142 MANOEL [...] *am Tage der japanischen Übergabe, gegen Mitternacht, ein deutsches Unterseeboot, das nach dem neutralen Argentinien unterwegs war und dem der Betriebsstoff ausging, den deutschen Führer und Exdiktator an der Küste des Nachbarstaates Pernambuco an Land gesetzt haben soll. Der Kommandant der Militärzone Nord hat die, mm, die interalliierte Küstenwache alarmiert und in Zusammenarbeit mit dem Gouverneur von Pernambuco eine Untersuchung eingeleitet* (Becher, 1968, S. 123-124).

espera pelo pai para ir preparar o ritual que realizarão mais tarde neste mesmo dia, e Capitulina pergunta à menina se ela não sente nojo ou medo dela, devido à sua doença. Eros lhe responde que não sente nem nojo nem medo. Então Capitulina pergunta se a menina acha que ela fede, ao que Eros responde que não mais do que a estepe, e Capitulina fica honrada por ter o cheiro da terra (Becher, 1968, p. 126-127)¹⁴³.

Capitulina menciona pela primeira vez o nome de Exu, ao abençoar Eros, desejando que “Exu não se zangue com ela” (Becher, 1968, p. 127)¹⁴⁴. Quanto a Yamamoto, o japonês acidentado, Orestes relata que teve de lhe cortar a garganta, pois estava mais morto do que vivo e que fez isso por misericórdia (Becher, 1968, p. 129)¹⁴⁵. Spinosa, no entanto, depois de concordar que o ato foi por misericórdia pergunta pelos três mil cruzeiros que ele tirou da carteira do japonês. Orestes reage com raiva e afirma que o japonês tinha seis mil consigo, três mil estavam meio queimados e os outros ele pegou como pagamento pelo seu esforço (Becher, 1968, p. 129-130)¹⁴⁶. Aqui se constrói outra imagem do Brasil: país que embaralha os limites entre a honestidade e a desonestidade, sociedade em que levar vantagem sobre os outros é prática generalizada que caracteriza até mesmo as elites ricas. Eros não reage bem à notícia e “sai correndo em direção a Goyano, que se volta para ela de forma brusca, gritando e chorando: “Meu pai matou Yamamoto! e o roubou! Meu pai cometeu um roubo-assassinato de um indefeso¹⁴⁷...” (Becher, 1968, p. 130)¹⁴⁸.

143 CAPITULINA [...] *Du weichst n-i-c-h-t zurück? Fürchtest – ekelst – graust dich n-i-c-h-t vor mir? / EROS: Nicht besonders, Capitulina./ CAPITULINA Flüsterfrage: Stinke ich nicht sehr?/ EROS: Nicht sehr, Capitulina./ CAPITULINA verzittert: Es macht dir nichts aus?/ EROS: Auch die Steppe stinkt ein bißchen, und es macht mir nichts aus, gar nichts. Mit kleinem Grinsen: Du stinkst ein bißchen wie die Steppe, Capitulina./ CAPITULINA erst zag, dann ekstatisch: Wie die Erde? Wie u-n-s-e-r-e H-e-i-l-i-g-e E-r-d-e? Gleichsam etwas zurückrollen: du bist ein höfliches ... und ein schönes Kind, Tochter des schlimmen Orest. Zisch: Es ist eine Schande (Becher, 1968, S. 127).*

144 CAPITULINA [...] *Eschuuuh möge dir nicht zürnen [...]* (Becher, 1968, S. 127).

145 GOYANO *sehr sachlich: Ich habe Yamamotos Kehle durchschnitten. Das Mädchen hebt die Hände rasch vors Gesicht. Es war eine gute Tat. Er wendet sich den sechsen zu: Richtig? / Du hörst die Zeugen. [...] Ich schwöre, ich tat's aus Barmherzigkeit (Becher, 1968, S. 129).*

146 SPINOSA *in plötzlicher Selbstüberwindung: Und die drei Tausendkreuzernoten, Orestes, die du aus Yamamotos Brieftasche genommen hast? / GOYANO keucht wie qualvoll-mühsam beherrscht: Sechs Tausender hatte der Japs bei sich – hh, hh – drei waren halbverbrannt – hh, hh – und drei nahm ich – als Be-z-a-h-lung – für unsere Be-mü-hung! War ich da nicht im Recht? (Becher, 1968, S. 129-130).*

147 Traduzimos *Raubmord* como roubo-assassinato e não latrocínio porque Orestes não matou para roubar. Ele matou e roubou. Ele não teria cortado a garganta de Yamamoto se não fosse o acidente. Não há indícios na narrativa de que ele tenha cometido qualquer outro crime.

148 EROS *ihr tierhafter Aufschrei. Hervorstürzend, gegen Goyano hin, der sich ihr ruckhaft zuwendet, in schreiendem weinendem Ausbruch: Mein Vater hat Yamamoto getötet! und beraubt! Mein Vater hat einen Raubmord an einem Hilflosen – (Becher, 1968, S. 130).*

A seguir, o autor, na rubrica, descreve algo parecido com um transe mediúnico muito comum nos cultos de matriz afro-ameríndia. Orestes abraça e consola a filha, enxuga as suas lágrimas e acaricia o seu rosto. Neste momento, o autor conta, na rubrica, que “Ele repete o gesto de acariciar o rosto dela com a mão direita, repentinamente mudado, não mais familiar, subitamente à maneira de um mago” e diz que “Eros começa a tremer imperceptivelmente” (Becher, 1968, p. 131)¹⁴⁹. Além disso, para deixar a cena ainda mais dramática, Orestes com “sua mão esquerda ergue dramaticamente o espelho de barbear bem acima de sua cabeça, brilhando ao sol poente com a atitude de um mágico”, o espelho produz um efeito que se assemelha a um halo de poder. E os presentes, guiados por Alzibiades, falam a saudação africana da macumba dentro da obra de Becher que funciona também como um tipo de “abracadabra”: “Saravá-Babá-Orixá” (Becher, 1968, p. 131)¹⁵⁰.

A cena com Orestes e Eros entrando em transe mediúnico no bar de Manoel, num ambiente inapropriado e nada cerimonioso, mostra o poder de Orestes sobre a filha e os presentes. Para deixar claro que se trata de um movimento religioso-espiritual, o autor informa, via rubrica, que “tudo isso não tem nada de um ataque epilético, é um tremor corporal consciente-inconsciente, sem que a garota se mova do lugar” (Becher, 1968, p. 131-132)¹⁵¹.

Em seguida, Orestes Goyano sorri satisfeito com o “sucesso de sua magia negra” (Becher, 1968, p. 132)¹⁵² e pede a Eros que grite a saudação à Iansã, a deusa africana das tempestades. Ela responde dizendo que “não sabe nada de Iansã, nadinha, mas de Santa Barbara, segundo a qual foi batizada” (Becher, 1968, p. 132)¹⁵³. E, incentivada pelo pai, ela grita três vezes a saudação: “Eparrei! Eparrei! Eparrei!” (Becher, 1968, p. 132)¹⁵⁴.

149 GOYANO [...] Wiederholt die Gebärde des über ihr Gesichtstreichens mit der rechten Hand, unversehens verändert, nicht mehr familiär, plötzlich nach Art eines Magiers – [...] Eros beginnt unmerklich zu schlottern (Becher, 1968, S. 131).

150 GOYANO [...] demonstrativ hoch über den Kopf reckt, mit der Attitude eines Zauberers in der untergehenden Sonne blitzen läßt. [...] / ALZIBIADES spricht gleichsam als Führer des Chors – die anderen sprechen mit – die afrikanische Makumba-Grußformel, die sich wie ein Abrakadabra anhört: Sarawaaas-Baba-Orischaaa (Becher, 1968, S. 131).

151 All dies hat noch nichts von einem epileptischen Anfall an sich – ein bewußt-unbewußtes Körper-Erdbeben, ohne daß sich das Mädchen von der Stelle rührt (Becher, 1968, S. 131-132).

152 GOYANO grinst plötzlich über diesen seinen Schwarzmagie-Erfolg (Becher, 1968, S. 132).

153 EROS stockend: Von der weiß ich nichts – gar nichts ... nur von der heiligen Barbara, auf deren Namen ich getauft bin (Becher, 1968, S. 132).

154 GOYANO [...] Schrei, Eros, schrei wie die afrikanische Sturmgöttin Yanssan. / GOYANO: Dann schrei wie die. / EROS in paroxystischem Jubel: Heppahei!! Heppahei!! Heppahei!! (Becher, 1968, S. 231).

No começo do segundo ato de *Macumba*, que é composto por apenas uma cena, o autor nos informa que Salvaterra é um pequeno assentamento que pertence a Orestes Goyano. Ele é o dono do lugar todo, por isso é tão temido (Becher, 1968, p. 133)¹⁵⁵. Becher, via rubrica, descreve como é o terreiro de Orestes Goyano e a vestimenta ritualística de Eros:

Ao fundo, as mesmas colinas de estepe. No meio, destaca-se uma árvore de flores que se erguem como um buquê gigantesco até o céu, enganosamente semelhante àquela atrás da venda de Manoel Braganza, mas cercada por habitações de aspecto diferente. Duas cabanas construídas juntas, moldadas em terra marrom-enferrujada, com rachaduras entre a estrutura assimétrica de madeira, cobertas por telhas de metal enferrujadas, as aberturas das janelas sem vidros cobertas com panos velhos. Na fachada lateral da casa à esquerda, há uma porta, enquanto a entrada para a direita aparentemente fica na parte de trás, voltada para o terreiro. Assim é chamado o pátio do chefe da macumba; ele é cercado e escondido por uma cerca de bambu muito alta, que, semelhante àquela na propriedade isolada de Braganza, se conecta aos dois lados das casas, mas aqui a entrada, um portão de bambu que se abre largamente, está entre a cabana da direita e uma terceira construção alta, parecida com uma casinha de cachorro¹⁵⁶, um pouco afastada do cercado. À direita, na margem de um riacho invisível sobre o qual uma pequena ponte de madeira passa com corrimão preto envelhecido, pendendo torto, erguem-se árvores de samambaia, não arbustos: árvores de samambaia com quatro a cinco metros de altura, como o Paleozoico as conhecia. À esquerda, os galhos de um bosque de hortênsias selvagens, mais alto que um homem, onde um caminho desaparece. Nessa entrada, um banco podre, manchado de mofo. Tudo mergulhado no último raio verde das rápidas sombras do crepúsculo, onde a árvore de flores perde suas chamas, as hortênsias selvagens, seu azul celestial e as cabanas, seu vermelho ferrugem. Eros, descalça, meio vestida com uma camisa cujas alças dos ombros foram cortadas, amarradas nas costas e seguradas na frente pelo seu busto cheio, os ombros nus; usando uma saia branca bastante longa, com babados de renda, que, conforme as instruções da macumba, está tão "bem armada", tão bem estruturada, que se projeta rigidamente para fora da sua cintura como uma anágua. Ela coloca duas velas acesas em candelabros de metros de altura à direita e à esquerda da habitação semelhante a uma casinha de cachorro. Anda até a primeira cabana, fica na ponta dos pés, retira de uma janela coberta com tecido de saco uma figura de totem pintada de vermelho e preto com cerca de um metro de altura, e a coloca nos braços. Ela hesita, prestes a levá-la para a casinha de cachorro (Becher, 1968, p. 133-134)¹⁵⁷.

155 *Eine halbe Stunde später. Salvaterra, der „Rancho“, die Kleinsiedlung des Orestes Goyano (Becher, 1968, S. 133).*

156 A "casinha de cachorro" a que Becher se refere trata-se de uma Casa de Exu, uma estrutura que, por vezes, fica na lateral à esquerda da entrada de terreiros de religiões de matriz afro-ameríndia.

157 *Im Hintergrund die gleichen Steppenhügel. Inmitten ein als überdimensionales Bukett in den Himmel ragender Blumenbaum, täuschend ähnlich dem hinter Manoel Braganzas Butike, doch sind um diesen andersartige Behausungen gruppiert. Zwei aneinandergebaute Katen, aus rostbrauner Erde geknetet, die rissig zwischen unsymmetrischem Fachwerk pappt, mit rostigem Wellblech gedeckt, die scheibenlosen Fensterscharten mit altem Sacktuch verhängt. In der Seitenfront der linken Kate eine Tür, während der Eingang zur rechten offenbar in der Rückfront liegt, die dem „Terreiro“ zugewandt ist. So wird der Tanzboden des Makumba-Chefs genannt; er ist eingezäunt und verdeckt von einer übermannshohen Bambuswehr, die, ähnlich wie auf Braganzas Einödweiler,*

Enquanto Eros prepara o ritual de macumba, Hannibal Cascadura se aproxima e diz que ela parece uma mãe segurando seu filho nos braços. Ao que ela reage dizendo que ele sabe bem quem ela está segurando nos braços: “Exu, o poderoso e chifrudo mensageiro dos deuses negros, se apresentando como o deus coxo da segunda-feira ou o bode negro das Sete Encruzilhadas” (Becher, 1968, p. 134)¹⁵⁸. E encerra dizendo que Exu é seu “diabinho doméstico” (Becher, 1968, p. 134)¹⁵⁹. Na conversa entre Eros e Hannibal, ele faz uma brincadeira que deixa a moça furiosa. Ele diz que um dia faria nela um diabinho igual (Becher, 1968, p. 134)¹⁶⁰. E ela responde que ele nem deveria falar tal coisa, pois Exu poderia se vingar e ela ter um filho com pés de bode (Becher, 1968, p. 134)¹⁶¹.

Hannibal diz a Eros que foi para o culto realizado por Orestes naquele dia como um *Agitprop*, um agitador de propaganda, para promover as ideias do comunismo, e se declara um *Apparatchien*, um aparelhinho, do partido. No meio da conversa, Hannibal chama Eros de ninfa, mas ela não entende, não sabe o que é uma ninfa. E ele responde que ela sabe sobre Exu, mas não sabe o que é uma ninfa, uma deusa das águas da velha Europa, meio mulher, meio peixe (Becher, 1968, p. 135)¹⁶². Por

beidseitig an die Katen anschließt, hier aber der Einlaß, ein sich weit öffnen lassendes Bambusgatter, zwischen der rechten Kate und einer dritten meterhohen Baulichkeit, anzusehen wie eine Hundehütte, etwas abseits außerhalb der Umzäunung. Rechts, am Ufer eines unsichtbaren Bachs, über den eine kleine Holzbrücke führt mit moderswarzem, schief hängendem Geländer, erheben sich Farnbäume, nicht -sträucher: Farnbäume vier bis fünf Meter hoch, wie das Paläozoikum sie kannte. Links der Ausläufer eines Wäldchens übermannshoher Wildhortensien, darin ein Pfad versickert. An dessen Eingang eine morsche, von Schimmelpilz getigerte Bank. Alles getaucht ins letzte nixengrüne Strahlen rasch sich vollziehender Dämmerung, drin der Blumenbaum sein Flammen, die Wildhortensien ihr Himmelblau, die Katen ihr Rostrot verlieren. Eros, barfuß, halb angekleidet mit einem Hemd, dessen Schulter Schlaufen durchschnitten, auf dem Rücken geknotet sind und das vorn gehalten wird von ihrem prallen Busen, die Schultern nackt; mit einem ziemlich langen weißen, mit Spitzenvolants gesäumten Unterrock, der nach der Makumba-Vorschrift so „bem armado“ ist, so gut gestärkt, daß er von ihrer Taille steif absteht wie eine Krinoline. Sie setzt zwei brennende Kerzen in meterhohen Leuchtern rechts und links von der hundehüttenartigen Behausung nieder. Tappt darauf zur ersten Wohnkate, stellt sich auf Zehenspitzen, holt aus dem mit Sacktuch verhangenen Fensterloch eine etwa metergroße rot-schwarz bemalte Totemfigur, nimmt sie in die Arme. Stockt, im Begriff, sie zur Hundehütte zu tragen (Becher, 1968, S. 133-134).

158 EROS [...] Eschú, den-mächtigen-den-gehörnten-Boten-der-schwarzen-Götter-selber-auftretend-als-hinkender-Montagsgott-oder-schwarzer-Bock-an-den-Sieben-Kreuzwegen-Eschu-bô-Eschútiriri ... (Becher, 1968, S. 134).

159 EROS [...] Unser Hausteufelchen (Becher, 1968, S. 134).

160 HANNIBAL [...] Eines Tags mach ich dir so ein Teufelchen (Becher, 1968, S. 134).

161 EROS urplötzlich fuchsteufelswild: Jetzt leck mich wirklich am Arsch, so was überhaupt zu berufen! Nachher rächt sich Eschú, und ich krieg von dir ein Kind mit einem Bocksfuß, [...] (Becher, 1968, S. 134).

162 EROS: Nichts weiß ich von einer Nixe. Nixe? Nix. / HANNIBAL: Vom alten afrikanischen Teufel Eschú weißt du ... Eine Nixe ist eine kleine Wassergöttin aus dem alten Europa, halb Mädchen, halb Fisch (Becher, 1968, S. 135).

fim, Hannibal pensa em se defender de qualquer ataque de Orestes evocando o assassinato de Hirokishi Yamamoto (Becher, 1968, p. 135)¹⁶³.

Becher, via rubrica, passa a descrever o cenário onde o ritual de macumba vai acontecer e as pessoas que estão chegando para o culto:

De um lado e do outro, agricultores, colonos mestiços das estepes das colinas, caminham silenciosamente, pessoas pobres em trajes de baile baratos, para os quais, no entanto, empregaram muito mais esforço do que para suas roupas cotidianas. Algumas pessoas balançam lanternas coloridas brilhando intensamente, que são fixadas em silêncio cerimonioso nos encostos dos bancos, nas cercas de bambu, nas cabanas e nas grades das pontes. Os homens, em sua maioria de cabeça descoberta e descalços ou com leves sapatos de palha, vestem blusas e calças de cetim carmesim brilhante, com adornos pretos; entre eles estão Alzibiades e Spinosa, este último em trajes desbotados de marinheiro. Quase todos carregam alguma coisa. Os homens carregam pacotes – um deles carrega um frango morto amarrado e pendurado pelas patas – ou instrumentos de culto: pequenos barris que são tocados com varetas; maracas feitas de cabaça; cabaças, melões envoltos em redes de arame; reco-reco, que se parecem com grandes pepinos de madeira; chocalhos de lata preenchidos com bolas de chumbo; o indispensável agogô, dois sinos de vaca soldados juntos, que são tocados externamente com uma baqueta; e pandeiros. Spinosa arrasta o igualmente indispensável bumbo, um tambor branco longo e inclinado para baixo, que é tocado sem baqueta, com as mãos. As mulheres vestem saias de chita sobre anáguas listradas, lenços de peito com longas pontas, além de pedaços de chiffon branco enrolados em pequenos turbantes achatados, que completam o traje tradicional da brasileira, "A Baiana". Em suas cabeças, equilibram jarros e tigelas de barro bíblicos cheios de "manga ameixa" (gandaria¹⁶⁴), bananas e cocos. Mas, através da barreira de bambu, filtra-se uma luz colorida de lanternas, balançada por aqueles que entraram na pista de dança cercada por trás. (Becher, 1968, p. 135-136)¹⁶⁵.

163 HANNIBAL [...] Heute rührt er mich nicht an. Ich brauch ihm nur zwei Worte zuzurufen - / EROS: Hirokishi Yamamoto. / HANNIBAL [...] Woher weißt d-u davon? (Becher, 1968, S. 135).

164 A fruta *Mangopflaume*, mencionada por Becher, não existe no Brasil. Então, de acordo com as características da fruta, pode ser qualquer uma dessas: umbu, cajá, taperebá ou ciriguela.

165 *Hüben und drüben treten auf leisen Sohlen Bauern, mischblütige Kleisiedler aus der Hügelsteppe, arme Leute in billigen Ballkostümen, für die sie indes ungleich mehr Aufwand getrieben haben als für ihre Alltagskleidung. Manche schlenkern buntglimmende Lampions, die in zeremoniöser Schweigsamkeit an der Banklehne, der Bambuswehr, den Katen, dem Brückengeländer befestigt werden. Die Männer, zumeist barhaupt und barfuß oder in leichten Bastschuhen, tragen Blusen und Hosen aus schillerndem karmesinrotem Satin, mit schwarzem Besatz; unter ihnen Alzibiades und Spinosa, dieser in verwaschener Matrosenkluft. Fast jeder transportiert etwas. Die Männer Päckchen – einer ein leblos baumelndes Huhn an zusammengebundenen Beinen – oder kultische Instrumente: kleine Fässer, die mit Stöckchen geschlagen werden; Flaschenkürbissrasseln namens Marrácas; Cabassas, mit Drahtnetzen umwickelte Melonen; Reco-reco-Ratschen, anzusehen wie große hölzerne Gurken; mit Bleikugeln gefüllte Blechklappern; das unentbehrliche Agógó, zwei zusammengelötete Kuhglocken, die von außen gekloppt werden; auch Tamburins. Spinosa schleppt das ebenso unentbehrliche Bumbo, eine lange, schräg niederhängende weiße Trommel, die ohne Klöppel, mit den Händen gerührt wird. Die Frauen tragen Kattunröcke über gestreiften Unterröcken, langzipflige Brusttücher, dazu Fetzen von weißem Chiffon zu kleinen flachen Turbanen gewickelt, die das traditionelle Trachtenkostüm der Brasilianerin, „Die Bahianerin“, erst vollenden. Auf ihren Köpfen balancieren biblische Tonkrüge und -schalen voll Mangopflaumen, Bananen, Kokosnüssen. Aber durch die Bambuswehr sickert buntes Ampellicht, geschlenkert von solchen, die den eingezäunten Tanzboden von hinten betraten (Becher, 1968, S. 135-136).*

Hannibal chega ao ritual, e começa a “pregar” contra a macumba para os presentes convocando-os para uma reunião geral que ocorrerá em Entre Rios e chama o culto de matriz afro-ameríndia de “ópio do povo”, segundo os ensinamentos de Lenin (Becher, 1968, p. 137)¹⁶⁶.

Na sequência desta cena, temos uma referência à relação sincrética entre Exu e Santo Antonio. Alzibiades pede para dar um beijinho em Eros, como forma de agradecimento. Ela recusa e ele diz que vai chamar seu pai para contar que Hannibal está no culto. Quando Orestes chega e ameaça Hannibal novamente, Eros pede misericórdia em nome de Santo Antônio, e depois que Hannibal vai embora levado por padre Antônio, que viera dar notícias do filho de Protásio, ela se ajoelha diante da imagem de Exu e o chama de Santo Antonio e lhe oferece três pedaços de sabão em agradecimento (Becher, 1968, p. 139-140)¹⁶⁷. Eros começa a juntar as oferendas dos participantes a Exu: cigarros cubanos, uma cesta com bananas, vinho tinto e um galo preto, enquanto Hannibal e o padre conversam do lado de fora. Eros se recusa a participar, desta vez, do sacrifício do galo. E é pela boca do padre que recebemos esta informação, que ao vê-la saindo do terreiro, pergunta: “E você, minha filha, não vai participar da cerimônia sangrenta?” (Becher, 1968, p. 141)¹⁶⁸, ao que Eros responde que neste dia não gostaria de ver seu pai com uma faca cheia de sangue nas mãos (Becher, 1968, p. 141)¹⁶⁹. No meio da conversa entre o padre, Eros e Hannibal, este último diz que é melhor colocarem uma pedra em cima do assunto e pergunta se o padre está ouvindo os instrumentos africanos sendo tocados e diz que “Os descendentes dos negros, que vieram como carga de escravos pelo mar, os escravos negros permaneceram fiéis aos deuses de seus ancestrais.” (Becher,

166 HANNIBAL halblaut ausrufend: Landproletariat der Hügelsteppe! Reite hinüber zur Massenversammlung! Die heute abend stattfindet in Entre Rios! Weit ist der Weg, doch es lohnt! Kommt mit! Makumba ist Opium fürs Volk, hat Lenin verkündet! Kamerad Paulino Frontin vom Zentralkomitee wird euch Red und Antwort stehn! Helft mit bei der Organisation des Atomfriedens! Es kommt auf jeden an! In jedem Land der Welt! Auch auf dich, Proletarier der Steppe von Minas! (Becher, 1968, S. 137).

167 EROS [...] Nein! Nein! Nein! Tu ihm nicht wieder was an, Vater! Ich beschwöre dich beim Heiligen Antonius --!! / [...] bückt sich zur „Hundehütte“, murmelt: Dank, Heiliger Antonius. Zieht ein Päckchen aus der Öffnung, im Ton einer Ausruferin: Drei Stück Seife für den großmächtigen Eschú! (Becher, 1968, S. 139-140).

168 PADRE ANTONIO: Und du, meine Tochter Barbara, nimmst nicht teil an der blutigen Zeremonie? (Becher, 1968, S.141).

169 EROS in einer Trance der Unseligkeit: Ich mag ihn nicht sehn mit einem blutigen Messer in der Faust ... Heute nicht ... Wenn ich an den Japaner – Preßt die Hand vor den Mund. [...] (Becher, 1968, S. 141).

1968, p. 141)¹⁷⁰. O padre responde que não é exatamente assim, e que, na verdade, “Eles transferiram a ideia que tinham dos antigos deuses da selva africana para os santos.” (Becher, 1968, p. 141)¹⁷¹. Então Hannibal pergunta sobre Exu, o terrível Deus das Sete Encruzilhadas, ao que o padre responde que Exu é “Um parente de Lúcifer. Um viajante astuto em diabruras. Por outro lado, o deus da selva Xangô foi sublimado em Antônio de Pádua. Isso é Macumba” (Becher, 1968, p. 141-142)¹⁷².

Hannibal chama a atenção do padre para os instrumentos que estavam sendo tocados, entre eles um instrumento indígena. O padre diz que eles não sabem nada sobre os deuses indígenas. E, num discurso inflamado, Hannibal faz uma descrição do que ele sabe sobre o culto praticado por Orestes: “um pequeno agricultor e bandido espalha medo e reverência até nas cidadezinhas como um grande pai de santo. Cria galos negros de sacrifício, que ele abate nas noites de sábado. Mistura o sangue com farelo e pinta o rosto com isso. Mistura o sangue com cachaça e dá para sua comunidade beber, e no auge da missa negra, deixa-se montar pelo seu deus demônio (Becher, 1968, p. 142)¹⁷³. O comentário do padre a esse respeito é apenas a sua desaprovação ao fato de Orestes “se deixar montar pelo diabo até mesmo durante a semana (Becher, 1968, p. 142)¹⁷⁴. Hannibal está indignado com as religiões de matriz afro-ameríndia, ou apenas com raiva de Orestes por não poder fazer frente a ele e diz que “o socialismo abolirá toda a macumba do passado” (Becher, 1968, p. 142)¹⁷⁵ e seu discurso sobre os cultos de matriz afro-ameríndia ainda serem tolerados no século XX, dá a entender que ele considera essa prática absurda (Becher, 1968, p. 142)¹⁷⁶. Padre Antonio repete que “Eles não sabem nada sobre os deuses indígenas. Nem os negros, nem os brancos, nem os mestiços como Goyano, que tem um pouco de tudo

170 HANNIBAL: *Die Nachkommen der Schwarzen, die als Sklavenfracht übers Meer kamen, die schwarzen Sklaven blieben den Göttern ihrer Ahnen treu* (Becher, 1968, S. 141).

171 PADRE ANTONIO: *Nicht ganz so. Sie übertrugen die Vor-stel-lung, die sie von den alten Göttern des afrikanischen Busches hatten, auf die Heiligen* (Becher, 1968, S. 141).

172 PADRE ANTONIO: *Ein Verwandter Luzifers. Ein abgefeimter Reisender in Teufeleien. Hingegen hat der Buschgott Schangó sublimiert in Antonio von Padua. Das ist Makumba* (Becher, 1968, S. 141-142).

173 HANNIBAL: *Da verbreitet ein Kleinbauer und Bandit als Großer Zaubervater bis ins Städtchen hinein Furcht und Ehrfurcht. Züchtet schwarze Opferhähne, die er samstagsabends schlachtet. Mischt das Blut mit Kleie und bemalt sich damit die Fresse. Mischt das Blut mit Fusel und gibt's seiner Gemeinde zu saufen und läßt sich auf dem Höhepunkt der Schwarzen Messe von seinen Teufelsgott reiten* (Becher, 1968, S. 142).

174 PADRE ANTONIO: *Was ich dem Menschen übelnehme, daß er sich auch wochentags vom Teufel reiten läßt* (Becher, 1968, S. 142).

175 HANNIBAL: [...] *Der Sozialismus wird alle Makumba der Vergangenheit abschaffen* (Becher, 1968, S. 142).

176 HANNIBAL: *Schwarze Magie. Im zwanzigsten Jahrhundert von der Kirche toleriert. Der Sozialismus wird alle Makumba der Vergangenheit abschaffen* (Becher, 1968, S. 142).

em si, inclusive um litro de sangue indígena. Ou como o sapateiro Luis Piauii, meio índio, que se esgueira por ali pelo bosque de hortênsias.” (Becher, 1968, p. 142)¹⁷⁷. E relata um episódio de sua infância sobre a magia e o conhecimento dos indígenas. Ele diz: “Quando eu era um menino de oito anos, ainda não batizado, vivia no último território dos Tupimorá, fiquei doente. Um verme saiu pela minha boca. Nosso grande xamã me deu como perdido. Minha mãe cortou caminho pela floresta com seu facão, ao longo do rio Grande Suassuhy. Até que ela encontrou, a planta — como eu posso traduzir para você? A “erva cabeça de macaco”. Ela encontrou. Não com os olhos. Não com os olhos. Ela cortou e cozinhou. Como a Capitulina faz com os seus sapos. Mas esta planta era diferente. Me-di-ci-na. E eu pude viver” (Becher, 1968, p. 142-143)¹⁷⁸. O padre sugere, então, que procurem a planta, que parece ser abundante no terreiro de Orestes, para cuidar do menino Miguel. O padre explica a Hannibal, ao ser questionado como a sua mãe não encontrou a erva com os olhos, que a planta é de um verde que se mistura com as outras plantas e que pode ser reconhecida pelo seu cheiro, pois ela fede como a peste (Becher, 1968, p. 143)¹⁷⁹.

Quando o padre e Hannibal entram na mata para procurar a erva, Luis Piauii volta da polícia — onde havia ido relatar como encontraram o carro queimado e o japonês “mortinho da silva” (Becher, 1968, p. 145)¹⁸⁰ —, e em sua conversa com Orestes Goyano o leitor é informado que o delegado Milton de Sá está preparando o desfile de vitória (Becher, 1968, p. 144)¹⁸¹.

Becher mistura as saudações dos cultos. Até então ele narrava um ritual para Exu, com oferendas e o sacrifício de um galo preto. Ao voltar para o ritual que estava promovendo, depois de falar com Luis Piauii, Orestes Goyano profere as saudações

177 PADRE ANTONIO *schweigt im unentwegten Trommeln und Rasseln. Dann: Von den indianischen Göttern wissen sie nichts. Weder die Schwarzen noch die Weißen noch die Mischlinge wie Goyano, der ja von allem etwas intus hat, auch einen Liter Indianerblut. Oder wie der Schuhflicker Luis Piauii, Halbindianer, der dort durch den Hortensienwald heranschleicht* (Becher, 1968, S. 142).

178 PADRE ANTONIO *fast heiteren Tons: Von den indianischen Göttern wissen sie nichts. Erhebt sich plötzlich: Als ich, ein achtjähriger Knabe, noch ungetauft, lebte im letzten Schutzgebiet der Tupimorá, wurde ich krank. Ein Wurm kroch mir aus em Mund. Unser Oberschamane gab mich auf. Meine Mutter schlug sich mit ihrem Buschmesser durch den Urwald am Fluß Großer Suassuhy. Bis sich´s fand, das Kraut – wie übersetze ich´s dir? Das Affengeisterkraut. Fand. Nicht mit den Augen. Nicht mit den Augen. Sie schnitt´s und kam und kochte es auf. Wie die Capitulina ihre Kröten. Aber dies Kraut war anders. Me-di-zin. Und ich durfte leben* (Becher, 1968, S. 142-143)

179 PADRE ANTONIO: *Blaugrün wie das Lianengewucher. Blaugrün wie der Farnbaum der Urwelt. Blaugrün wie der Urwald. Darum läßt sich´s mit den Augen nicht kennen. / Stinkt. / Allein bei Berührung stinkt´s. Wie die Pest [...]* (Becher, 1968, S. 143)

180 LUIS: *Erzählt. Feuermausetot* (Becher, 1968, S. 145).

181 LUIS: *Er ist sehr beschäftigt mit den Vorbereitungen zu dieser ... Siegesparade* (Becher, 1968, S. 144).

“Kaô Kabecilê” e “Omolu Obaluaê”, que são saudações aos Orixás Xangô e Omolu (Becher, 1968, p. 146)¹⁸².

Na sequência, Becher narra, via rubrica, Eros dançando num transe erótico possessivo, com os capangas de seu pai também em transe em volta dela. Hannibal tenta despertá-la do transe seguindo os procedimentos apropriados dentro da narrativa de Becher: “Hannibal arranca o pano da jovem desmaiada e ajoelha-se ao lado dela. [...] segura os pulsos dela cruzados, cruza os braços e os sacode; passa cuidadosamente as mãos sobre ela, da cabeça aos pés, e depois movimenta os dedos ao redor; sopra em seus ouvidos — tudo isso de forma rápida e habilidosa. [...] que Hannibal realiza a expulsão do espírito que derrubou a jovem, de acordo com os rituais do culto da macumba” (Becher, 1968, p. 148-149)¹⁸³. Becher aborda o tema dos cultos de matriz afro-ameríndia, mas não fala em momento algum sobre o motivo do culto. É interessante notar, ainda, que apesar de Hannibal Cascadura dizer repudiar a prática, ele sabe como proceder em relação à possessão de Eros.

Aparece então um policial, dá um tiro para cima, acabando com o ritual, e avisa a Orestes Goyano que Salvaterra está cercada (Becher, 1968, p. 150)¹⁸⁴. Goyano questiona se eles têm alguma coisa contra a realização do culto ou se está escrito em algum lugar que é proibido fazer uma festinha (Becher, 1968, p. 151)¹⁸⁵. O guarda lhe responde que não é uma festinha, é uma festa das grandes, e que o delegado veio especialmente para levá-lo. E depois de dar o aviso, o guarda se ajoelha diante de Goyano, pega a sua mão direita, beija e pede que ele não lhe envie nenhum mal, pois ele cumpriu com o que lhe foi mandado (Becher, 1968, p. 151)¹⁸⁶. Até mesmo as forças policiais têm medo de Orestes e sua magia. Orestes Goyano procura entre seus

182 [...] Goyanos kultisches Rufen: Kahoo / Kabessileee / Omulum Abaluaeee (Becher, 1968, S. 146).

183 [...] Hannibal reißt das größte Tuch von der Ohnmächtigliegenden, kniet bei ihr nieder. [...] Hannibal faßt ihre Handgelenke überquert, kreuzt ihre Arme und schüttelt sie; streift vorsichtig über sie hin vom Kopf bis zum Fuß, schwenkt darauf seine Finger aus; pustet ihr in die Ohren, all das rasch und geübt. [...] daß Hannibal die Austreibung des Geistes, der das Mädchen niederwarf, nach den Regeln des Makumba-Kults vollziehe (Becher, 1968, S. 148-149).

184 Ein Zivilgardist [...] nestelt den Revolver vom Koppel, hebt ihn übern Kopf. Schuß. / Orestes Goyano, Salvaterra ist von berittener Zivilgarde umstellt (Becher, 1968, S. 150).

185 GOYANO [...] Oder habt ihr etwas gegen Makumba? [...] Wo steht geschrieben, daß es verboten wäre, solch ein kleines Fest? (Becher, 1968, p. 151)

186 ZIVILGARDIST zwingt sich zu sachlichem Ton: Heute ist es kein kleines, Orestes Goyano. Ein großes, wie man's lange nicht gesehen haben wird. Unser Herr Delegado Milton de Sá ist im Einspänner hergekommen, um dich persönlich nach Zwei Herzen zu verbringen. Sein Gleichmut zerbricht. Er fällt auf die Knie, ergreift Goyanos Rechte, küßt sie und zischelt: Großer Zaubervater von Salvaterra, verwünsche mich nicht, schick keinen Unsegen gegen mich aus, ich hatte Befehl ... (Becher, 1968, S. 151).

capangas quem o entregou à polícia (Becher, 1968, p. 150-151). Acredita ter sido Luis Piauii o traidor e o ameaça, dizendo que Exu o vingará, que ele será morto por Exu (Becher, 1968, p. 152)¹⁸⁷. O delegado chega e ocorre uma discussão entre ele e Goyano. Todos pensam que o delegado levará Orestes Goyano preso, mas, na verdade, ele foi até lá convidar o pai de santo para interpretar o papel de Adolf Hitler no desfile de vitória pelo fim da guerra (Becher, 1968, p. 154-155, 185)¹⁸⁸. Orestes Goyano fica feliz, honrado e agradecido, mas recusa o convite e alega não se sentir a altura de interpretar o papel de um duque alemão (Becher, 1968, p. 155)¹⁸⁹. Diante da recusa, o delegado ameaça prendê-lo, e ele se vê obrigado a aceitar (Becher, 1968, p. 157)¹⁹⁰.

Na primeira cena do terceiro ato, Eros vai esperar por Hannibal no bar de Manoel e fala com ele sobre as suas preocupações com o pai. Os capangas de Orestes chegam. Luis Piauii fala sobre a ameaça que recebeu de Orestes e sobre o poder que ele exerce sobre todos. E diz que Orestes Goyano nunca mais voltará a Salvaterra (Becher, 1968, p. 165)¹⁹¹. E os homens conversam sobre o caso Yamamoto e o fato de Orestes não ter sido pego ou punido por isso. Depois da chegada dos capangas de Orestes, Hannibal também aparece no bar de Manoel, depois dele, o padre e, em seguida, Capitulina. Capitulina e Manoel conversam sobre o menino Miguel, que foi curado milagrosamente, e Capitulina atribui esta cura à sua sopa. Manoel estranha o fato de o padre não ter dito a ele que o menino estava curado

187 GOYANO [...] *E-r rächt mich. E-r bringt dich um, auch wenn ich in Ketten liege im tiefsten Loch* (Becher, 1968, S. 152).

188 DELEGADO *geläufig und prägnant vortragend wie ein Lehrer vor Schulkindern: Heute abend findet in Zwei Herzen eine Siegesparade mit M-a-s-kerade statt. Es soll – und wird – ein richtiges Volksfest werden. Stegreiftheater, verstanden? Die drei Diktatoren, die den Zweiten Weltkrieg ausgelöst und verloren haben, lassen wir mitmarschieren, vornweg, gleich hinter der Militärkapelle. Oliveira, der Kaffeewirt, spielt bei mir Italias Führer Mussolini, der Tuchhändler Haddad Nippons General Hideki Tojo. Der Bauer Protasio Hernandez, bekannt wegen seines schauspielerischen Talents, sollte den Dritten im Bunde spielen, die Hauptfigur des Zweiten Weltkriegs, des größten Kriegs der Geschichte, den Führer Germanias ... Nun mußte Protasio in letzter Minute absagen, hm, weil sein Zweitältester – [...] – soeben gestorben ist./ GOYANO: De-der Herr De-Delegado meinen, i-i-ich soll de-den deutschen Herzog spi-spielen?/ DELEGADO: Wirklich eine reizende Geschichte. Die Vorbereitungen zu diesem verdamnten Fest, das ich zur Feier der Beendigung des Zweiten Weltkriegs arrangierte ...* (Becher, 1968, S. 154-155).

189 GOYANO: *Und i-c-h danke dem Herrn Delegado allerherzlichst für seine Einladung – fühle mich äußerst geehrt – aber ich kann sie nicht annehmen* (Becher, 1968, S. 155).

190 DELEGADO *blickt auf die Armbanduhr: Mir schwante, daß du dich zieren würdest. In dem Fall bleibt mir nichts, als dich zu verhaften* (Becher, 1968, S. 157).

191 LUIS: *Der Spaß ist aus. Erst will er mich von Eschú umbringen lassen, dann schenkt er mir eine Zigarre. Du weißt, Manoel, er hatte, h-a-t-t-e die Macht über uns. Alle Macht. Aber er hat sie nicht mehr. [...] Orestes Goyano, der kommt nicht wieder -!* (Becher, 1968, S. 165).

(Becher, 1968, p. 174-175)¹⁹². Orestes chega no bar de Manoel anunciando que o governador de Pernambuco colocou um preço por sua cabeça (Becher, 1968, p. 175)¹⁹³, e na interação com Manoel, Orestes se comporta de maneira diferente, dizendo não comer carne, não ingerir álcool, não reconhecendo as pessoas e a si próprio, e então declara ser o duque alemão (Becher, 1968, p. 175-176)¹⁹⁴. No decorrer da cena, Orestes continua se comportando como que em um transe ou com a personalidade mudada. Até mesmo elogiou Capitulina e deu uma esmola a ela. Ao final, antes de ir embora, levanta o braço direito e profere as palavras “Saravá Germania”, substituindo a famosa saudação ao ex-*Führer* (Becher, 1968, p. 178-179)¹⁹⁵. Depois da saída de Orestes, Capitulina e Manoel começam a discutir porque ela acredita que o homem era mesmo o duque alemão e Manoel tenta fazê-la entender que não era, que era apenas uma brincadeira de Orestes (Becher, 1968, p. 180)¹⁹⁶.

Os dois ouvem Orestes gritar por socorro. Manoel envia Capitulina para pedir ajuda do delegado, mas ela só pensa na recompensa pela cabeça de Orestes (Becher, 1968, p. 180)¹⁹⁷. É o próprio Orestes Goyano quem traz a notícia de que há uma recompensa por sua cabeça. Ele chega no bar de Manoel na noite do desfile e pergunta a Manoel se ele gostaria de ganhar um milhão, prêmio que o governador de Pernambuco teria colocado por sua cabeça (na verdade, a cabeça do “duque alemão”), vivo ou morto (Becher, 1968, p. 175)¹⁹⁸.

Na segunda cena do terceiro ato, o delegado Milton de Sá e todas as personagens masculinas estão reunidos no bar de Manoel para um interrogatório (Becher, 1968, p. 181)¹⁹⁹. Os capangas de Orestes, Luis Piauii, Alzibiades e Spinosa,

192 MANOEL: *Der kleine Miguel I-e-b-t? [...] Und Padre Antonio hat kein Wort davon gesagt, ts, ts, wirklich komisch* (Becher, 1968, p. 175).

193 ORESTES [...] *Willst du dir eine Million Kreuz-des-Südens-Kreuzer verdienen, die der Gouverneur von Pernambuco auf meinen Kopf ausgesetzt haben soll?! / Eine runde Million, wenn du mich ihnen auslieferst – lebend oder tot* (Becher, 1968, S. 175).

194 GOYANO [...] *Capitulina? Nie gehört. / Ich pflege kein Fleisch zu mir zu nehmen. / Ich trinke keinen Wein. / Goyano ... nie gehört [...]* (Becher, 1968, S. 175-176).

195 GOYANO: *Weißt du nicht, wie man den deutschen Herzog grüßt? Hebt die Rechte zum Makumba-Segen, steift draut den Arm etwas höher: Sarawá Germania* (Becher, 1968, S. 178).

196 MANOEL: *Das war doch eine Art Spaß von Orestes Goyano* (Becher, 1968, S. 180).

197 MANOEL: [...] *reite nach Zwei Herzen und melde dem Delegado, was du gesehn und gehört hast.* / CAPITULINA: *Eine Million – ob lebend oder tot [...]* (Becher, 1968, S. 180).

198 GOYANO seine Stimme: *Holla, Krämerseele! Wildfremde Krämerseele! Willst du dir eine Million Kreuz-des-Südens-Kreuzer verdienen, die Gouverneur von Pernambuco auf meinen Kopf ausgesetzt haben soll?!* (Becher, 1968, S. 175).

199 DELEGADO *das Notizbuch über die Brille gedeckt: Kein Kaffeeklatsch hier, Braganza. Sondern ein hochnotpeinliches Verhör, das stattfindet in nächster Nähe zweier Tatorte. Zweier. [...]* (Becher, 1968, p. 181).

são os suspeitos de tê-lo assassinado (Becher, 1968, p. 182)²⁰⁰. Becher parece registrar, aqui, outra imagem do Brasil: país marcado pela barbárie em que as relações de poder e força se sobrepõem à lei. A evidência disso está no fato de que fazendeiros como Orestes têm capangas, ou seja, uma guarda pessoal composta por homens situados na fronteira entre a ordem e a criminalidade. Essa estrutura de bando é muito semelhante, senão igual, à do bando de Lampião.

Eros chega ao bar de Manoel. O delegado conta que, por insistência de Capitulina em receber a recompensa pela cabeça do duque alemão, vivo ou morto, ela levou o tenente Ramos até onde o corpo estava: a cachoeira de Itaporanga que fica entre o bar de Manoel e Salvaterra. E que chegando lá, avistou uma “nuvem negra na forma de um cogumelo” (Becher, 1968, p. 185)²⁰¹. Diz que foi essa a descrição que o tenente Ramos deu a ele, como se todos os urubus de Minas estivessem circundando o lugar. Quando ele chegou lá, às sete, os urubus já haviam se dispersado e não tinham deixado sobrar muita coisa de Orestes. E ele só pôde ser reconhecido por causa de um amuleto de Exu que trazia consigo (Becher, 1968, p. 185-186)²⁰². O delegado libera os capangas de Orestes, mas confisca o dinheiro que pegaram do japonês (Becher, 1968, p. 189)²⁰³. Hannibal e o padre conversam baixinho sobre a sopa da “erva cabeça de macaco” que curou o menino de Protásio (Becher, 1968, p. 189)²⁰⁴. No fim das contas, o menino foi curado com feitiçaria, não a feitiçaria de Capitulina e sua sopa de sapo, mas a feitiçaria do padre indígena e sua medicina ancestral. Todos estão se despedindo quando o delegado pede para conversar com o padre e começa falando sobre o menino Miguel, diz que ele havia recebido notícias da morte do garoto e que, talvez, as orações do padre tenham realmente ajudado. Então começa a citar uma lenda Tupimorá, o povo ao qual o padre originalmente

200 *DELEGADO mustert sich über die Mokatasse hinweg: Pack. Habt ihr zu dritt euern Herrn Orestes Goyano umgebracht?* (Becher, 1968, S. 182).

201 *DELEGADO [...] Leutnant [...] läßt sich von der Capitulina in Richtung Wasserfall Itaporanga lotsen, der zwischen Braganzas Kramladen und Salvaterra liegt – [...] sehn sie etwas wie einen schwarzen Wolkenpilz [...]* (Becher, 1968, S. 185).

202 *DELEGADO [...]. [...] Jedenfalls hat Leutnant Ramos es mir so beschrieben: So, als hätten sämtliche Aasgeier von Minas über dem Wasserfall gekreist. Um Sieben, als i-c-h herauskutschert kam, hatte sich die schwarze Wolke bereits etwas verzogen. Sie hatten nicht viel von ihm übriggelassen, die hunderte hutzligen Geier. [...] Von Orestes Goyano. [...] Jedenfalls gelang's uns, ihn zu identifizieren. Anhand eines Eschú-Amuletts und seines Aufzugs* (Becher, 1968, S. 185-186).

203 *DELEGADO [...] Der Sergeant wird euch nach Haus begleiten und das Blutgeld beschlagnahmen [...]* (Becher, 1968, S. 189).

204 *HANNIBAL [...] Keine Kröten-, sondern eine Haferschleimsuppe für ein genesendes Kerlchen namens Miguel. Sein Auge zwinkert. So hat unsre Pestblume ihre Wirkung getan* (Becher, 1968, S. 189).

pertence. O padre não entende por que ele faz isso, e o delegado diz então que o padre havia pedido ainda neste dia a transferência imediata para Tiutuí, uma cidade nas proximidades dos remanescentes do povo Tupimorá, e quer saber o que o padre quer fazer lá tão urgentemente. Questiona ainda se o padre pretende cristianizar seus compatriotas e diz que sabe que isso é proibido pelas leis “recentemente promulgadas para proteger uma raça em extinção e uma cultura primitiva, Tiutuí, no rio Grande Suassuhy. Nada mais, nada menos que setecentos e setenta Tupimorás puros vivem lá às suas margens. Os últimos” (Becher, 1968, p. 190)²⁰⁵. E afirma que agora serão setecentos e setenta e um. O delegado pede emprestada a faca do padre, o único que não lhe havia entregado a sua faca durante o interrogatório, e corta com ela um pedaço de bambu. Diz que está cansado, e o padre lhe diz para tirar um cochilo ali mesmo, ao que ele assente e agradece, mas avisa que costuma falar dormindo e começa, “dormindo”, a expor as suas suspeitas em relação ao padre. Ele diz que sonha “com um padre vermelho. Não um cardeal. Mas de pele vermelha. Ele tem um rosto como esculpido em mogno.” (Becher, 1968, p. 191)²⁰⁶. E que sente que o indígena dentro do padre ainda não está completamente domado e que ele quer guerra. E que, no sonho, lhe ocorre uma “crença ancestral dos Tupimorá, segundo a qual aquele que salva um inocente da morte é quem mata um culpado. E repete a afirmação “aquele que salva um inocente da morte é quem mata um culpado”, deixando bem claro para o padre que acha que foi ele quem matou Orestes Goyano (Becher, 1968, p. 191-192)²⁰⁷.

A peça termina com Hannibal Cascadura pedindo para se casar logo com Eros, e ela respondendo que ele deve ter paciência, pois ela vai respeitar o período de luto. E há um diálogo engraçado entre Manoel e Capitulina, que ainda acredita que

205 DELEGADO: *Ich habe erfahren, daß Sie heute mittag telegraphisch um Ihre sofortige Versetzung nach Tiutuí ersucht haben – in unmittelbarer Nähe des , hm, letzten Reduits, des überbleibenselhaften Stammesterritoriums der Tupimorá-Indianer. Ein Urwaldnest, dem gegenüber sich Zwei Herzen als eine Art Paris präsentiert ... Was wollen Sie dort so eilig, Padre? Ihre im Schutzgebiet zusammengefaßten Stammesgenossen christianisieren? Soviel ich weiß, ist das nach den kürzlich erlassenen Gesetzen zum Schut-ze ei-ner aus-ster-ben-den Ras-se und Pri-mi-tiv-kul-tur untersagt ... Tiutuí am Fluß Suassuhy Grande. Sage und schreibe siebenhundertsiebzig unvermischte Tupimorá leben dort an seinem Ufer. D-i-e L-e-t-z-t-en* (Becher, 1968, S. 190).

206 DELEGADO: *wirft sich in die Hängematte: Danke. Aber ich habe die Angewohnheit, aus dem Schlaf zu plaudern. Mir träumt von einem roten Priester. Keinem Kardinal. Sondern von Hautfarbe rot. Er hat ein Gesicht wie aus Mahagoni geschnitzt. [...]* (Becher, 1968, S. 191).

207 DELEGADO: *[...] Er spürt, der Indianer in ihm ist noch nicht ganz gezähmt ... noch nicht wirklich gezähmt ... und der Indianer will Krieg ... [...]/ Und im Traum fällt mir’s ein. Steinalter Glaube der Tupimorá, nach dem d-e-r einen Unschuldigen dem Tod entreißt, der einen Schuldigen tötet. Nach – dem – d-e-r einen Unschuldigen – dem – Tod – entreißt, - der – einen – Schuldigen – tötet ... [...]* (Becher, 1968, S. 191-192).

foi o duque alemão quem foi assassinado e que tudo acontece no Brasil, dizendo também a célebre frase “Deus é Brasileiro” (*Gott ist Brasilianer*). Capitulina pergunta se Manoel não sabe que, “em frente à Baía de Todos os Santos, ao lado do porto de Salvador, está a cidade de Nazaré e que Belém fica no Pará?” (Becher, 1968, p. 195)²⁰⁸. E se ele não sabe que “as legiões de Júlio César foram derrotadas no Rio Grande do Norte e que o imperador francês Napoleão morreu em uma ilha no mar brasileiro?” E ela mesma afirma que ele sabe sim, mas não compreende, porque é português, e não brasileiro. Capitulina diz ainda que o Brasil é uma terra sagrada, onde tudo se decide e afirma ainda “A Arca de Noé pousou aqui” (Becher, 1968, p. 194-196)²⁰⁹. Capitulina vai embora e Manoel pergunta a Eros se ela se incomoda de ele tocar um pouco o seu violão, ao que ela responde que não, que nada, nadinha, *gar nichts*. Notamos aqui uma nova imagem do Brasil, a de país de povo ignorante e crédulo que cultiva boatos e os transforma em “verdades”.

No posfácio do livro *Spiele der Zeit 2* (1968), onde está inserida a peça *Macumba*, Becher faz algumas considerações sobre ela. Ele diz que as suas impressões que precederam a escrita da peça *Macumba* ocorreram nos anos 1943 e 1944 (Becher, 1968, p. 324)²¹⁰:

Naquela época, eu morava com Dana, minha esposa, com o pastor escocês Paul, o bode Pan, o galo indiano Milho e uma galinha meio selvagem, que costumava dormir no topo de um pinheiro, em uma casa mais do que modesta, não muito longe da fronteira entre os estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. A poucas centenas de metros de nossa casa, na roça, na campina do morro, havia um terreno cercado por uma cerca de tábuas alta e esfarrapada, letras desajeitadas anunciavam “Casa de Deus” [...]. Aos sábados à noite, dali vinha o som de tambores batidos com a palma da mão, o som dos agôgos, das maracas, [...]. Logo descobri que se tratava de um terreiro, o terreiro de um macumbeiro. Mais tarde, eu conheci o tal *pai de santo* pessoalmente: ele me ensinou sobre a origem e o ritual da macumba (Becher, 1968, p. 324-325)²¹¹.

208 CAPITULINA: *Ist dir nicht bekannt, daß der Bucht Aller Heiligen gegenüber dem Hafen Bahia die Stadt Nazareth thront und Bethlehem in Pará liegt?* (Becher, 1968, S. 195).

209 CAPITULINA: [...] *Julius Caesars Legionen geschlagen am Rio Grande do Norte. Der Franzosenkaiser Napoleon gestorben auf einem Eiland im brasilianischen Meer –/ Du weißt es, aber du begreifst es nicht, weil du ein Portugiese bist, kein Brasilianer. Die Heilige Erde Brasiliens, auf der sich alles entscheidet, der Anfang, die Mitte, das Ende. Noahs Arche gelandet* (Becher, 1968, S. 195).

210 *Die Eindrücke, die, [...] zum Versuch führen sollten, die Tragikomödie MAKUMBA zu machen, kamen 43/44 an mir vorbei* (Becher, 1968, S. 324).

211 *Damals bewohnte ich mit Dana, meiner Frau, mit dem schottischen Schäferhund Paul, dem Ziegenbock Pan, dem Indianerhahn Milho und einem halbwilden Huhn, das im Wipfel eines Pinheiro-Baums zu schlafen pflegte, eine mehr als bescheidene Klitsche unweit der Grenze zwischen den Staaten Rio und Minas. Wenige hundert Meter von unserer Klitsche entfernt in der Roça, der Hügelpsteppe, ein von hohem schäbigem Bretterzaun umgebenes*

Sobre Eros e sua obsessão com a palavra nada, *nichts*, ele diz que o nome foi inspirado na dançarina Eros Volúsia [sic] (o nome da dançarina é com a letra “a”, Volússia, mas no livro está grafado com o), popular nos anos 1950²¹², e que a Eros da peça apostou todas as suas fichas em “nada”, que ela vive por esse “nada”. Becher explica na citação abaixo o que entende por este “nada”:

Uma palavra favorita do povo brasileiro, não interpretada no sentido de Hemingway, que via no termo homônimo em português brasileiro e espanhol a expressão de uma vertente anarquista-niilista do caráter popular espanhol. Nada é o desejo de nada, a inação, a indolência, uma espécie de transe, um pouco de nirvana, a contemplação do próprio umbigo. Eros vive desse Nada (Becher, 1968, p. 332)²¹³.

Grundstück; ungefüge Buchstaben verkündeten „Casa de Deus“ („Gottes Haus“). An Samstagabenden war von dorthin das Tamtam mit flacher Hand geschlagener Urwaldtrommeln zu vernehmen, das Kling-Klong zusammengelöteter Kuhglocken (Agógos), [...] Als bald fand ich heraus, daß sich's da um ein terreiro handelte, Tanzboden eines Makumba-Zauberers. Später lernte ich solch einen pai de santo persönlich kennen: der führte mich ein in Ursprung und Ritual der Makumba. (Becher, 1968, S. 324-325).

212 Eros Volúsia, nome artístico de Heros Volúsia Machado, nasceu no Rio de Janeiro, no bairro de São Cristóvão, em 1º de junho de 1914, e faleceu em 1º de janeiro de 2004. Filha dos poetas Gilka Machado e Rodolfo Melo Machado, cresceu em um ambiente artístico, e seu talento para a dança foi logo notado. Aos 14 anos, iniciou seus estudos técnicos na Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde permaneceu por quatro anos. Dedicou-se ao estudo das danças coloniais, populares e indígenas do Brasil. Criadora do balé nacional, suas performances foram marcadas pela fusão do balé clássico com elementos da cultura afro-brasileira e indígena, inspirando-se nos terreiros de candomblé, no maxixe, no chorinho e no samba. Com isso, levou a dança popular brasileira a plateias diversas no país e no exterior. O talento de Eros Volúsia ganhou projeção internacional, tornando-a a única sul-americana a estampar a capa da revista *Life*, em 1941. No ano seguinte, participou do filme americano *Rio Rita*, da MGM, ao lado da dupla Abbott & Costello, onde apresentou uma cena que destacava elementos afro-brasileiros. Apesar do sucesso em Hollywood, preferiu retornar ao Brasil e seguir sua carreira em sua terra natal. Além de sua contribuição artística, Eros também inovou no ensino da dança, sendo pioneira ao criar o primeiro curso de dança a aceitar alunos negros. Seu impacto foi tão significativo que até mesmo Carmen Miranda adotou alguns de seus icônicos movimentos de mãos. Durante a Festa da Uva de 1950, em Caxias do Sul, sua apresentação foi alvo de críticas preconceituosas, com textos que chegaram a relacionar sua performance a um incêndio ocorrido após o evento. Reconhecendo sua importância cultural, a Universidade de Brasília criou, em 2002, o Centro de Documentação e Pesquisa Eros Volúsia, vinculado ao Departamento de Artes Cênicas. Em 2005, foi publicada sua biografia, escrita pelo crítico de dança Roberto Pereira. Sobre essa obra, Suetônio Soares Valença destacou: “O que chega a comover neste perfil da dançarina é constatarmos sua profunda identificação com a cultura popular carioca e brasileira, seu empenho como transmissora de conhecimentos através das aulas que ministrou, sua determinação em difundir a dança do nosso povo.” Eros Volúsia é lembrada como uma pioneira na valorização da identidade nacional na dança, tendo sido a primeira a dançar samba na ponta dos pés e uma das principais responsáveis por levar a dança popular brasileira ao reconhecimento artístico e acadêmico (https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm_kHE; https://pt.wikipedia.org/wiki/Eros_Vol%C3%BAsia).

213 *Eine Lieblingsvokabel des brasilianischen Volks, nicht zu deuten im Sinn Hemingways, der das im Portugiesisch-Brasilianischen wie im Spanischen gleichlautende Wort als Ausdruck der nihilistisch-anarchistischen Sparte spanischen Volkscharakters auffaßte. Nada, das ist Nichts-Verlangen und Nichts-Unternehmen, Indolenz, eine Art Trance, ein klein bißchen Nirwana, den eignen Nabel Beschauen. Eros lebt von solchem Nada (Becher, 1968, S. 332).*

Não oferecemos neste capítulo o resumo do livro *Romanceiro Brasileiro*, pois a tradução completa da obra é apresentada no capítulo dois, que vem a seguir, evitando repetições desnecessárias.

3 TRADUÇÃO COMENTADA DE *ROMANCEIRO BRASILEIRO*

A tradução de um texto de uma língua estrangeira sempre impõe seus desafios e obstáculos. *Romanceiro Brasileiro* (1979) ofereceu desafios peculiares. Não apenas o texto é um poema narrativo em versos ritmados, como também o autor empregou termos em alemão suíço, austríaco e criou algumas palavras, liberdade que a língua alemã permite.

O texto de Becher é uma narrativa contínua dos episódios presenciados pelo eu-lírico narrador, que passa de um episódio ao outro de maneira abrupta, às vezes sinalizando com a separação de uma linha, outras, nem isso, cabendo ao leitor identificar a mudança de cena.

O objetivo desta tradução foi sempre em transmitir com clareza a mensagem do texto em alemão para que a experiência de leitura da tradução fosse a melhor possível para o leitor.

Como a tradução foi feita para o leitor de língua portuguesa, optamos por incluir a tradução comentada no corpo do trabalho e deixar o texto em alemão nos anexos. Assim, a leitura em português se torna mais fluida e, ao mesmo tempo, quem tiver domínio do idioma alemão pode cotejar o texto nos anexos. A disposição lado a lado foi descartada porque dificultou a realização de um espelhamento equilibrado, o que atrapalharia a experiência de leitura, tornando as letras muito pequenas ou deslocando demasiadamente linhas e desordenando o texto.

Para a execução do trabalho, lançamos mão de diversos procedimentos de tradução, cada procedimento se adequando ao tipo de texto no texto de partida em alemão e ao resultado final desejado.

Consideramos interessante e apropriado oferecer ao leitor algumas considerações acerca do ofício da tradução, assim como algumas abordagens teóricas e comentários sobre essa tarefa. Para tanto, escolhemos três autores: Paulo Rónai, Rosemary Arrojo e Heloísa Gonçalves Barbosa de renome sobre o tema.

3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE TEORIA DA TRADUÇÃO E O PROCESSO TRADUTÓRIO

Paulo Rónai, em *A tradução vivida* (1976) faz considerações acerca do ofício do tradutor, abordando temas que vão desde as definições de tradução e tradutor até as armadilhas da tradução, seus limites, os usos e abusos da tradução, bem como as falácias do processo tradutório e os desafios da tradução poética.

O autor utiliza os termos língua-fonte para se referir ao que comumente se chama de original e língua-alvo, para designar a tradução (Rónai, 1976, p. 1). Rónai define a tradução interlingual como aquela realizada de uma língua para outra, e afirma que não existe tradução literal (Rónai, 1976, p. 3). Para o autor, “a noção de fidelidade implica talvez menos aderência às palavras da língua-fonte do que obediência aos usos e às estruturas da língua-alvo (Rónai, 1976, p. 3).

Rónai observa ainda que frequentemente os tradutores se desesperam diante dos impasses de seu ofício e que isso não se dá sem razão, devido à dificuldade da tarefa, à baixa remuneração e os prazos apertados a que os tradutores normalmente se submetem. E recorda que a definição latina de *traducere* significa “levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar” (Rónai, 1976, p. 4). Neste sentido, Rónai cita Jules Legras, para quem “traduzir consiste em conduzir determinado texto para o domínio de outra língua que não aquela em que está escrito (Rónai, 1976, p. 4). Assim, faz parte da tarefa do tradutor adaptar o novo texto à realidade da língua alvo, eliminando características que remetam a uma realidade distante (Rónai, 1976, p. 4).

O tradutor deve, portanto, conhecer a língua estrangeira o bastante para desconfiar de cada vez que a compreensão insuficiente de uma palavra, ou de um trecho obscurece o sentido do conjunto (Rónai, 1976, p. 11). O texto de partida tem um sentido próprio e a tradução deve transmitir a mesma mensagem, por isso, a solução encontrada deve refletir o sentido da língua-alvo (Rónai, 1976, p. 11). Em alguns trechos, isso vai exigir uma tradução mais livre que outros (Rónai, 1976, p. 11).

Entre as condições apontadas pelo autor para uma boa tradução estão: ótimo conhecimento do próprio idioma, domínio razoável do idioma-fonte, uma boa dose de senso comum e conhecimento da cultura geral (Rónai, 1976, p. 12). Ele ainda afirma

que “a tradução é o melhor e, talvez, o único exercício realmente eficaz para nos fazer penetrar na intimidade dum grande espírito. Ela nos obriga a esquadrihar atentamente o sentido de cada frase, a investigar por miúdo a função de cada palavra, em suma a reconstruir a paisagem mental do nosso autor e a descobrir-lhe as intenções mais veladas” (Rónai, 1976, p. 13). No entanto, na prática, o que realmente se pode fazer, é entender o texto o melhor possível e passar a mensagem adiante na língua da tradução. As intenções do autor empírico não estão acessíveis ao tradutor ou ao leitor.

A convicção de que cada palavra possui um correspondente exato em outra língua, é, para o autor, a causa de muitos erros cometidos por tradutores (Rónai, 1976, p. 16). A palavra existe apenas dentro da frase, e seu sentido depende dos demais elementos que a compõem (Rónai, 1976, p. 16). Ele exemplifica com a palavra “ponto”: ponto de ônibus, ponto de costura/sutura, ponto entre duas linhas, ponto (matéria escolar), ponto (no teatro). Essa diversificação de sentido caracteriza a polissemia, isto é, o fato de uma palavra possuir diferentes significados conforme o contexto e as outras palavras que compõem a frase (Rónai, 1976, p. 18). A polissemia faz com que a palavra do idioma A corresponda a duas (ou mais) no idioma B (Rónai, 1976, p. 18).

Outro aspecto relevante é a atenção aos falsos cognatos (Rónai, 1976, p. 19). Já os trocadilhos são, em essência, intraduzíveis, pois perdem toda a sua essência quando vertidos para a língua-alvo (Rónai, 1976, p. 22-23). Nestes casos, Paulo Rónai sugere o recurso da compensação — que visa a não empobrecer o texto —, sobretudo no caso dos chistes, por meio de outros jogos de palavras possíveis na língua-alvo (Rónai, 1976, p. 23).

Paulo Rónai observa ainda que “a intraduzibilidade das metáforas lembra-nos mais uma vez, que não estamos traduzindo palavras, mas sentenças” (Rónai, 1976, p. 33). Em outros termos, “o bom tradutor, depois de se inteirar do conteúdo de um enunciado, tenta esquecer as palavras em que ele está expresso, para depois procurar, na sua língua, as palavras exatas em que semelhante ideia seria naturalmente vazada” (Rónai, 1976, p. 33).

Rónai também destaca os recursos acessórios da língua escrita, como a pontuação (Rónai, 1976, p. 35). O ponto de exclamação ou de interrogação, por

exemplo, auxilia o falante a ajustar a entonação (Rónai, 1976, p. 35). As aspas, por sua vez, delimitam títulos, indicam apropriação indevida ou falsa qualidade. Assim, “a casa do senhor João”, entre aspas do começo ao fim, indica título, enquanto a frase a “casa” do senhor João, sugere ironia ou depreciação indicando que não seja propriamente uma casa, mas algo muito mais insignificante, como um casebre (Rónai, 1976, p. 36). Cabe ao tradutor, portanto, identificar a função das aspas no texto original (Rónai, 1976, p. 37).

A tradução, conclui Rónai, é um mundo de minúcias (Rónai, 1976, p. 43). “O texto é alguma coisa mais do que a simples soma das palavras que o compõem. O que devemos traduzir é sempre algo a mais, isto é, a mensagem” (Rónai, 1976, p. 48). E acrescenta: “não há duas línguas que expressem uma mensagem de certa complexidade de modo completamente igual” (Rónai, 1976, p. 48).

Depois de apresentar a tradução como uma atividade meramente intelectual, “na qual as únicas dificuldades eram oferecidas pelo texto”, Rónai considera que “a tradução se apresenta como uma operação de muitas faces, que envolvem aspectos comerciais, técnicos, psicológicos, entre outros” (Rónai, 1976, p. 56).

Nesse sentido, Rosemary Arrojo, em *Oficina da tradução: a teoria na prática* (2007), afirma que um dos objetivos de seu texto sobre os estudos de tradução é “auxiliar a entender o que acontece quando traduzimos e também a enfrentar o constante processo de tomada de decisões envolvido em toda tradução” (Arrojo, 2007, p. 8). A autora trata de questões que envolvem a realização e avaliação de qualquer tradução e levanta a pergunta “Que relações se estabelecem entre o original e a tradução?” (Arrojo, 2007, p. 10).

Arrojo considera a tradução “uma das mais complexas atividades realizadas pelo homem” e lembra que ela “implica necessariamente uma definição dos limites e do poder dessa capacidade tão ‘humana’ que é a produção de significados” (Arrojo, 2007, p. 10). E pondera, ainda, que mesmo na época em que escreveu o livro não havia a possibilidade de essa atividade ser realizada por máquinas. Ela se refere à primeira edição do livro, publicado em 1986.

Arrojo cita Eugene Nida e sua explicação sobre o processo e o resultado da tradução. Ele compara as palavras de uma sentença a vagões de carga. Cada vagão pode transportar mais ou menos carga, e, às vezes, uma carga maior precisa ser

dividida entre vários vagões. Da mesma forma, algumas palavras concentram muitos conceitos, enquanto outras se unem para expressar apenas um. O essencial na tradução, segundo Nida, não é a correspondência exata entre as palavras, mas garantir que todos os significados do original cheguem à língua da tradução, de modo que possam ser compreendidos pelos receptores (Arrojo, 2007, p. 12). Arrojo acrescenta que, assim como os vagões, “o tradutor traduz, transporta a carga de significados, mas não deve interferir nela, não deve ‘interpretá-la’” (Arrojo, 2007, p. 13).

Arrojo questiona as ilusões de fidelidade absoluta e a crença em um “original intocável”. Para ela, toda tradução é uma leitura situada e marcada pelo contexto cultural, histórico e subjetivo do tradutor. Enquanto Heloísa Gonçalves Barbosa, em *Procedimentos técnicos da tradução* (2020), discute as técnicas e classificações, Arrojo amplia a reflexão ao lembrar que o tradutor não é um mero técnico, mas um intérprete, cujas escolhas revelam posicionamentos e leituras particulares.

Barbosa (2020), propõe uma recategorização dos procedimentos inicialmente descritos por Vinay e Darbelnet (1958), os primeiros a sistematizar tais práticas. A autora define tradução como uma “atividade humana realizada através de estratégias mentais empregadas na tarefa de transferir significados de um código linguístico para outro” (Barbosa, 2020, p. 11). A partir dessa definição, explora as tensões nos estudos da tradução, especialmente a oposição entre tradução livre e tradução literal, que reflete a disputa entre conteúdo e forma.

Segundo Barbosa, a fidelidade ao texto original é uma exigência que atravessa desde a percepção dos leitores até a prática profissional dos tradutores (2020, p. 12). Essa fidelidade, no entanto, pode dirigir-se à forma (literalidade) ou ao conteúdo (sentido). Assim, a tradução se revela como recriação do texto de partida — também chamado texto original —, que preserva os significados, mas reorganiza formas (Arrojo, 2007, p. 17).

O processo tradutório envolve diferentes graus de aproximação e afastamento entre as línguas em contato. A tradução literal ocorre quando há identidade formal e cultural elevada (Barbosa, 2020, p. 18), mas encontra limites, pode gerar artificialidade ou incompreensão para o leitor (Barbosa, 2020, p. 21-24). Quando a literalidade não

é viável, recorre-se à tradução oblíqua, que altera a forma sem comprometer o conteúdo (Barbosa, 2020, p. 25).

Essa flexibilidade é essencial para alcançar o chamado efeito equivalente, descrito por Eugene A. Nida (1964), citado por Barbosa e Arrojo (2007), isto é: provocar no leitor da tradução um impacto semelhante ao produzido pelo texto original em seu público.

Barbosa mobiliza Catford (1965), também citado por Arrojo (2007), que distingue: (1) tradução plena e parcial, quando o material é total ou parcialmente traduzido; (2) tradução total e restrita, sendo total quando todos os níveis linguísticos são considerados (fonológico, grafológico, gramatical e lexical) e restrita quando apenas um desses planos é contemplado.

Nesse quadro, a tradução palavra por palavra situa-se no limite da literalidade, enquanto a tradução livre não apresenta restrições, operando com maior liberdade criativa (Barbosa, 2020, p. 42). As modulações, por sua vez, funcionam como ajustes necessários às estruturas sintáticas e estilísticas da língua-alvo (Barbosa, 2020, p. 52).

Como sintetiza Vázquez-Ayora (Vázquez-Ayora, 1977, p. 375 *apud* Barbosa, 2020, p. 52), o efeito global de uma tradução depende da combinação de diferentes procedimentos, e nunca apenas da literalidade, o que retoma e reforça a noção de equivalência dinâmica de Eugene Nida.

A tradução palavra por palavra é limitada à ordem das palavras. A tradução literal, por sua vez, situa-se em um ponto intermediário: parte de uma tradução palavra por palavra, mas efetua as alterações necessárias, de acordo com as normas de uso da língua da tradução. Já a tradução livre não apresenta limitações, operando com maior liberdade criativa (Barbosa, 2020, p. 42).

As modulações na tradução são feitas, segundo Barbosa, para atender às necessidades sintáticas e estruturais da língua da tradução (Barbosa, 2020, p. 52). Na teoria da tradução, o termo modulação se refere a uma técnica tradutória em que o tradutor altera o ponto de vista, a perspectiva ou a categoria de pensamento expressa no texto de partida, sem alterar o sentido essencial. Traduz-se a ideia, a mensagem, sem traduzir palavra por palavra o texto de partida, resultando num texto

que soe mais natural na língua alvo. Vinay e Darbelnet chamam modulação de tradução oblíqua.

É mediante a combinação desses diferentes procedimentos, que segundo Vázquez-Ayora (*apud* Barbosa 1977, p. 375), se alcança na tradução o mesmo efeito global do texto da língua de origem, efeito que não pode ser conseguido apenas pela literalidade. Como mencionado anteriormente, essas considerações encaixam-se perfeitamente no conceito de princípio do efeito equivalente formulado por Nida.

Paulo Rónai (1976) aproxima-se dessa perspectiva ao afirmar que traduzir é um exercício de recriação literária, que exige tanto rigor quanto sensibilidade. Sua ênfase na prática mostra que a teoria, por si só, não garante uma boa tradução, pois é no ato de traduzir que se percebe a complexidade das possíveis soluções para as dificuldades apresentadas pelo texto a ser traduzido.

No presente trabalho, traduzir demandou lançar mão de diversas técnicas para conseguir um resultado final que considere satisfatório, que atendesse não apenas à sintaxe da língua portuguesa, mas também que provocasse, no leitor da tradução, as emoções e sentimentos o mais semelhante possível àqueles experimentados pelo leitor do texto em alemão.

A autorização concedida por Martin Roda Becher, filho de Ulrich Becher, para a publicação da tradução de *Romanceiro Brasileiro*, é estritamente para fins acadêmicos, e qualquer forma de comercialização, total ou parcial, é proibida²¹⁴.

214 Die Genehmigung von Martin Roda Becher, Sohn Ulrich Bechers, für die Veröffentlichung der Übersetzung von *Brasilianischer Romanzero* gilt lediglich für den akademischen Gebrauch, und jegliche vollständige oder teilweise Vermarktung ist untersagt.

3.2 TRADUÇÃO COMENTADA DE *ROMANCEIRO BRASILEIRO*

Romanceiro Brasileiro

Página 7

Romanceiro dos cães raivosos do Rio

Primeiro Canto

Nos Estados Unidos do Brasil,
os cães selvagens vagueiam ao longo dos rios,
vadiam ao longo dos rios amarelos de lama e marrons de excremento,
caçando, impiedosamente, em bandos conspiradores.

Ao norte do Trópico de Capricórnio, no escaldante Norte,
lá onde o grande ladrão Lampião,
provocando morte, incêndio e terror, espetando
as cabeças de fazendeiros em estacas de madeira,
de modo que elas pareciam lanternas pálidas,
entrava, atrevido, na sala do delegado,
com suas facas diante da polícia civil,
mostrando os dentes amarelos, furando barrigas²¹⁵,
capitães dos barcos esquartejados
para levar seu bando para passear
no Rio de Todos os Santos;
para o norte do Trópico de Capricórnio, lá onde os capuchinhos,
com suas barbas desgrenhadas,

215 De acordo com o dicionário monolíngue Duden, o verbo “*jagen*”, da segunda parte do verso, significa literalmente caçar. As alternativas de tradução seriam: “caçando barrigas” ou até mesmo “está avançando em barrigas”, optamos por usar o verbo “furar” para adaptar a tradução às particularidades linguísticas do português brasileiro, uma vez que uma tradução literal poderia causar estranheza no leitor, além de refletir melhor a intensidade visceral da cena.

convertiam índios²¹⁶ selvagens em penitentes
 e, segundo a melodia “Este é o amor
 dos marinheiros”, com timbale, trombones,
 formam uma procissão de rostos de cobre;
 nos arredores das pequenas cidades

Página 8

de Sergipe, da Bahia, lá onde os padres
 abençoam os bordéis com incenso,
 levando solenidade para a casa da sífilis,
 onde as prostitutas se ajoelham
 e presenteiam generosamente
 os ofertórios ambulantes; lá fora, na selva
 lá onde os Araçaris-negros
 pulam com seus cintilantes bicos de Pássaro-anão,
 corpinhos com penas escuras em
 enormes bicos laranja,
 onde a Arara com suas longas caudas,
 anuncia “Arara!” num grito estridente de mulher velha,
 da forja noturna da selva do pica-pau
 ressoa a batida da bigorna vulcânica.
 Cobras de cinco metros de comprimento
 encurralam silenciosamente um coelho adormecido,
 jacarés do papo-amarelo
 nadando de costas nas águas do rio, expandem-se,
 chocando no junco nebuloso,
 limpos diligentemente pelos pássaros-palito.

216 Neste verso, decidimos não manter a repetição da palavra “índios” na tradução, pois, neste contexto, a repetição não desempenha um papel importante para o sentido do verso. Em outros casos, optamos por manter as repetições, principalmente quando elas servem para enfatizar algo ou quando a exclusão poderia alterar o sentido do verso. Além disso, optamos por não atualizar o vocabulário utilizado pelo autor da palavra “índio” para “indígena” para não cometer anacronismo e descaracterizar o texto.

Por todo canto vivem os cães cor de terra,
 terra cor de ferrugem e cães cor de ferrugem;
 ao longo do rio, caçam cães da cor do rio,
 rios amarelos de lama e cães amarelos de lama;
 floresta adentro, cães camuflados caçam furtivamente,
 floresta azul-esverdeada e cães azul-esverdeados;
 matilha pobre, magra e enrugada,
 caçam um selvagem, por horas, dias, semanas;
 em bando, ousam perseguir um javali negro,
 temido por sua fúria repentina;

Página 9

entrincheiram-se atrás de agaves para dormir,
 seis ou doze, montam vigílias noturnas
 aqueles, que solitários, cambaleantes, afastados sob
 o berço da meia-lua pendurado no zênite
 atacam grosseiramente os produtores de tabaco
 que passam cavalgando.

Mas no Rio, a capital cintilante,
 os cães levavam uma vida modesta:
 eram zeladores²¹⁷, cocotes²¹⁸ e mendigos.

Segundo canto

Mas, no Rio, a capital cintilante,

217 Neste trecho, optamos por uma das possibilidades de tradução e uso da palavra *"Hausmeister"*, "zelador". A hipótese é que esses cães fossem os líderes do bando. A palavra *"Hausmeister"* pode ser traduzida também como "administrador" ou "porteiro".

218 Em português, "cocotes", do francês *cocotte*, termo usado nos séculos XIX e início do XX para designar mulheres associadas à vida elegante urbana, ostentação e certa frivolidade social, frequentemente mantidas ou cortesãs. No poema, o termo é empregado de modo metafórico e irônico para caracterizar cães de rua que circulam nas zonas de sociabilidade e consumo da cidade, orbitando o luxo sem dele participar, vivendo de restos.

carioca, carioca, carioca,
 cidade de mulatos e mamelucos,
 onde multidões de pessoas vestidas de branco
 lotam bondes já superlotados,
 algumas com gritantes manchas de sangue:
 saia carmesim do fuzileiro naval²¹⁹;

mas, no Rio, a capital da noite silenciosa,
 carioca, carioca, carioca,
 onde o bondinho para Santa Tereza,
 balançando sob o antigo aqueduto,
 espia, sem defesa, o desfiladeiro,
 olhando da rua Mem de Sá, às onze horas,
 lá embaixo, a matilha de cães sem dono
 (O carioca os chama de vira-latas).

Página 10

Vasculham, uma por uma, as latas de lixo,
 que esperam diante dos portões silenciosos das casas,
 nas noites quentes e abafadas como túmulos,
 enquanto a lua se afasta vagarosamente da Guanabara,
 como um pedaço podre de casca de laranja.
 Não prestam atenção aos gatos no cio, que também
 não dão atenção a ninguém.
 O bar Novo México,
 um batucar de samba monomaniaco,
 eles claramente o evitam,
 pois lá não recebem nada além de pontapés.
 Rondando um sargento mulato,

219 O verso “Saia carmesim do fusileiro naval” (*Karmesinrock des Marinfüsilliers*) cria uma imagem metafórica em que a mancha de sangue é figurada como vestimenta militar. O termo alemão *Rock* é semanticamente ambíguo (casaca, farda, saia), produzindo estranhamento e ironia. A expressão associa o vermelho do sangue à presença da violência militar no cotidiano urbano.

que faz uma proposta a uma mulher negra como ébano,
sob a luz pálida de uma lanterna²²⁰.

Mas, para os viajantes da meia-noite,
no aqueduto, o sargento parece um brinquedo;
de saia verde-alga, a boneca negra,
deslizando miniaturas de gatos,
como os discretos fantoches de cães,
atuando no abismo da rua,
parcamente iluminados pela lua minguante,
nas casas cinzentas como a noite,
espetáculo sombrio de marionetes fantasma,
tomado de um sonho de medo de cair —
até que o trenzinho o trouxesse e o colocasse a salvo na margem,
na noite quente e abafada como um túmulo,
a lua minguante se mostra no céu.

Enquanto os cães da rua Mem de Sá,
indiferentes, se davam algum
espetáculo de marionetes a algum aviador,

Página 11

despreocupados por natureza,
caminhavam vagarosamente, depois de terem encontrado seu ossinho,
cantos suficientemente farejados, urinados,
as caudas tortas, como convém ao vira-lata,
por seus lugares de descanso nos escombros
dos alojamentos destruídos
do Riachuelo, perto da sinagoga,
cujas cúpulas, falos gigantes,

220 O verbo *zublecken* é provavelmente um neologismo criado pelo autor a partir do verbo *blecken* (tornar-se brilhantemente visível, aparecer de forma clara). Aqui traduzimos por “luz de lanterna”, algo que clareia, ilumina.

simetricamente corroídos, rezam rigidamente para
a lua degradada em forma de casca de laranja,
como se ninguém fosse Um Invisível Javé.

Terceiro Canto

Quando começou, encontrou testemunhas silenciosas.

Na Ferrovia Leopoldina
(uma empresa inglesa),
na periferia, lá onde as casas
assemelham-se a mausoléus baratos
e os cafés sem janelas, sem portas,
garagens abandonadas e escancaradamente abertas,
por baixo da rocha extremamente íngreme
em que Nossa Senhora da Penha foi colocada,
feita de bloquinhos de construção para crianças,
brinca ali, com as folhas que caem (pois folhas
caem em qualquer estação), o menino
Agamemnon Santamaria
de Hernandez, o mais gracioso mulatinho.

Página 12

Desapercebido, se aproxima dele um vira-latas esquelético,
mais parecido com um mendigo²²¹.
Através do seu andrajo esburacado,
brilha a carne encrustada de sujeira.

221 Nesta passagem, optamos por traduzir o termo “dürrhüftger Köter” como “vira-latas esquelético” em vez de “cão de quadris magros”, que seria uma tradução literal do verso em alemão. Essa escolha busca preservar o sentido da mensagem do texto em alemão, ao mesmo tempo em que torna a expressão mais natural em português. A tradução de “in Bettlerunscheinbarkeit getarnt” como “mais parecido com um mendigo” simplifica a descrição metafórica de forma a manter a carga imagética sem recorrer a uma tradução literal, que poderia causar estranheza no leitor. Assim, priorizamos uma versão que captura o estilo e a atmosfera da obra, em detrimento da fidelidade estrita ao vocabulário.

Sonâmbulo, ele se aproxima do pequeno Agamemnon.
Olhos fixos e reluzentes. Focinho trêmulo.
Como se não houvesse nem direita nem esquerda,
apenas um cego e amaldiçoado sempre em frente.

Chorando, Agamemnon corre para casa,
e as suas lágrimas se misturam
às gotículas de sangue que pingam de sua bochecha,
e os seus gritos de "Mamãe" são abafados
por um trem expresso que vai para Magé.
Agamemnon cambaleia, soluçando, para o barraco,
um barraco feito de terra e trapos,

semelhante²²² a um montinho de terra,
rodeado de roupas espalhadas,
folhas de bananeira soprando ao vento como toalhas,
em todos os lados, enfeitando. A mãe,
Conceição, de pele morena como siena queimada
(as dificuldades tiraram precocemente sua beleza
morena, e as doenças comuns
roubaram o brilho reluzente de seus dentes),
ela o levanta, acalma seu choramingo
com palavras miadas de consolo,
molha um paninho e limpa,
rapidamente, a ferida; como alguém experiente,
ela aplica cuidadosamente o Mercúrio cromo.
— Enquanto o rosto cor de oliva do pai,
exalando vapores de cachaça de cana-de-açúcar, se inclina para dentro,

222 O trecho "*einem Maulwurfshügel verschwägert*", que literalmente significa "ser aparentado com alguém por meio de casamento", foi traduzido como "semelhante" ou "igual". Optou-se por essa tradução porque as expressões utilizadas por Becher poderiam causar estranheza ao leitor caso fossem traduzidas literalmente.

Página 13

a família se agrupa em torno de seu parco jantar
de feijão preto e carne seca malcheirosa.

Agamemnon, com a bochecha manchada de vermelho
como um palhaço, o nariz fungando o ranho,
de vez em quando, raramente, fungando e engolindo
no já distante choro apaziguado.

“Memnozinho, meu senhor, o que aconteceu com você?”

— “Ah, o senhor se machucou”.

— “Foi arranhado por um arame farpado?

Ou foi um gatinho que o arranhou?

Ou um cachorrinho talvez ... —

huhuhihih”²²³, interrompe-se, entusiasmado,

Protasio, o pai da pele cor de oliva,

“apostei dois mil²²⁴ no cachorro,

ontem, huhuh – e? Eee? Ganhei!

Não contei para minha esposa econômica,

calei-me inteligentemente²²⁵, hihih.

Indeciso entre um e outro: Devo apostar no peru ou

no gato – seja inteligente,

de repente penso, e aposto no cachorro!

O inteligente continua inteligente.

Bom, então eu apostei no cachorro.

Bom. E pronto. Deu cachorro.

Agora: O Protasio é inteligente?”.

223 No alemão, a interjeição “huhuhihih” e a repetição enfática “huhuh – und? U-n-d?” carregam um tom de excitação e humor. Na tradução, a escolha por manter o “huhuhihih” e “huhuh” – e traduzir “und? U-n-d?” por “e? Eee?” procuram reproduzir o tom despreocupado e entusiasmado do personagem, mantendo a repetição no português para preservar o ritmo da fala de Protasio, o pai de Agamémnon.

224 Provavelmente Cruzeiros, a moeda vigente no período em que Becher esteve no Brasil.

225 A repetição da palavra “inteligente” no alemão (“sei intelligent”, “intelligent bleibt intelligent”, “Ist Protasio ein Intelligenter?”) carrega ironia e humor, destacando a autopercepção do personagem como alguém que se acha esperto. A tradução procura manter o tom jocoso e a repetição proposital.

E o pai se faz de importante
 com o proibido jogo de azar, conhecido como jogo do bicho,
 que enfeita os números com imagens de animais:

Página 14

Huh! vejam, ele faz seus olhos virarem,
 huh! mostra os seus dentes enegrecidos,
 huh! e coça, feito louco, a batata da perna bichada,
 hih! ri com sua gargalhada estridente e afeminada.

Agamemnon sabe poucas palavras,
 pois ele tem apenas dois anos.
 Seus olhos, cor de ônix profundo
 questionam o pai relapso.

Mais tarde, escondido numa montanha de cacarecos²²⁶
 — do lado de fora ressoa o canto do galo índio
 (não cantando: grasnando, cacarejando, agonizando), mesmo assim
 ainda falta uma noite para o amanhecer —,
 aninhado num colchão cheio de pulgas,
 entre os irmãos mais velhos, Homero,
 Nilo, Orestes, Tácito e Nelson,
 silencia o questionamento de ônix profundo.

“Cão”, choraminga uma vez, no sonho.
 “Cão”, geme uma outra vez, no sonho.
 “Cão”, ri-se pela terceira vez, no sonho

Debaixo do bico-de-papagaio,

226 No alemão “*namlosen Plunder*” pode ser traduzido, literalmente, como “cacarecos sem nome”, optamos por “uma montanha de cacarecos” pois se aproxima mais de uma expressão usada na língua portuguesa.

circundada por ramos de pepino-trepadeiro,
em torno do jardinzinho inútil está agachado
Agamemnon, muito quieto; quieto demais.
Seu rostinho isabelino empalideceu,
e a mordida na sua bochecha,

Página 15

com o remédio cromado brilhante
passado por cima brilha assustadoramente,
colorido como um bobo através da palidez.
A idade se insinuou em seu doce rostinho.
Memnozinho, como se acocora quietinho!
Você é um palhaço anão,
meio maquiado, em roupas de circo,
caído em uma tristeza paralisante?
Olha lá, o galo índio imponente,
vermelho nascido de uma roça cor de fogo,
veterano de muitos duelos de galos,
apresenta orgulhosamente sua crista mutilada,
veja esta dignidade facilmente ferida,
a postura de herói ligeiramente ofendida.
Ouça o cacarejar, desafiando-se à indignação,
ansioso, numa expectativa há muito habitual,
de ser perturbado pela sua rebeldia!
E o bico-de-papagaio, o teu guardião?
Sua plumagem vermelha²²⁷: mãos
nas luvas mais luxuosas abençoam
os teus minúsculos e delicados cachinhos.
Sem que o mais tímido zéfiro
emprestasse seu sopro à dança, dança para ti,

227 O termo em alemão “zinnobre” foi traduzido apenas como “vermelho”, mantendo a essência da mensagem.

desdenhando toda modéstia das folhas.
A mesma folhinha dança audaciosamente.
(Em brincadeiras elaboradas,
desfaz-se da lei, livre
como um deus entre os seres mortais,
cativa e confunde com gestos
de anarquia graciosa).

Página 16

Por horas, o menino pode se maravilhar
com a dança hipnotizante da folhinha.

Hoje, um deus dança para um cego.

Através da alameda das amendoeiras silvestres,
cujas folhas safianas caem lentamente ao pé da árvore
e semeiam a estrada com
as imagens incandescentes do outono eternizado,
através da Alameda das Amendoeiras,
Conceição carrega o seu filho silencioso.

Através do efêmero final de tarde,
enquanto o céu ocidental, numa concha,
se transfigura em uma concha cor-de-rosa,
Conceição carrega o seu filho silencioso,
à direita, a lagoa, à esquerda, a noite.

E a faixa de verde-ninfa, à direita
engana as águas entronizadas, um modesto
pedestal de vidro, acima da margem.
Da bruma basáltica, os tubos ressoam

a baía circundante da Serra dos Órgãos.
 Sobre um subúrbio desolado,
 pavimentado com escombros,
 rumo à planície fluminense,
 Conceição carrega o seu filho silencioso,
 à esquerda, a noite²²⁸ escaldante e sangrenta.

E no perigoso festival das chamas,
 reúne-se uma massa sombria²²⁹,

Página 17

congregação conspiratória.
 Uma centena de abutres encarquilhados se reuniu
 sobre a pilha de escombros para o conselho secreto.
 Cada vez mais novos conspiradores
 chegam ao conselho, apressando-se, balançando as suas pernas,
 batendo as suas asas com franjas,
 saltando desajeitadamente para lá e para cá, para cá e para lá,
 até encontrarem seus lugares na assembleia.
 Como o fogo não afeta a cinza,
 intocados pela despedida ardente,
 pálidos como cinza, centenas de seres se agacham em círculo.
 Passando pela reunião dos urubus,
 Conceição carrega seu filho silencioso.

Ali, na entrada dos grandes pântanos,

228 O trecho em alemão "*links den glutigen blutigen Abend*", traduzido como "à esquerda a noite escaldante e sangrenta". "*Abend*" refere-se especificamente ao entardecer ou crepúsculo, o período de transição entre o dia e a noite. Optei por traduzir como "*noite*" para facilitar a formação da imagem da cena pelo leitor, já que "*noite escaldante e sangrenta*" evoca de forma mais imediata uma atmosfera de tons vermelho-escuros, típicos do fim do dia. O termo "*tarde*", mais literal, poderia sugerir ainda muita luz solar, o que desviaria da intensidade imagética pretendida.

229 Para evitar repetições desnecessárias, traduzimos "*schwärzliche Massenversammlung*" por "uma massa negra", que, apesar de ser uma construção simples, transmite a ideia do grupo de urubus reunidos e da atmosfera sombria e destaca a imagem visual da escuridão.

ali, junto ao pequeno rio Itaporanga,
atrás das copas altas dos bambuzais,
que cintilam como ossos nus no cair do dia,
está a cabana da bruxa negra²³⁰

Izabel Capitulina Bahiana.

Ah, o tamanco de madeira da mãe
faz barulho e gruda no caminho pantanoso.

Ah, e o bambu cintila, pálido como ossos,
através do crepúsculo azul-celeste²³¹.

Oh, e os sapos-boi, eles resmungam,
estalam, coaxam no junco.

Para a famosa bruxa macumbeira,
Conceição leva o seu filho Agamemnon.

Um galo muito branco se mexe debaixo do telhado,
se arruma e se aconchega para dormir:

Página 18

Galos brancos imaculados, todos
candidatos à morte cerimonial,
ladainha de morte ao som do tambor,
animais de sacrifício para a Grande Macumba.

Ante a entrada da porta, treme!

Ali, esquecida na soleira, encontra-se uma
máscara de carnaval! Máscara de carnaval?

230 A escolha do termo “bruxa” como tradução da palavra *Hexe* — que pode ser traduzida tanto como “bruxa”, quanto como “feiticeira” — no texto de partida, se deu pelo aspecto popular da palavra: “bruxa” é um termo mais usado no cotidiano e, além disso, está inserido no contexto de religiões de matriz afro-ameríndia. No entanto, o termo *Hexe*, seja “bruxa” ou “feiticeira”, neste contexto da narrativa não tem sentido negativo, apenas designa o ofício de Capitulina.

231 No texto em língua alemã, o autor repete duas vezes seguidas a palavra “*azurne*” (azul). Para evitar repetições que poderiam deixar o texto muito redundante, optamos por usar o termo “azul-celeste”, que reforça a ideia de azul sem recorrer à repetição da palavra. Uma tradução com a repetição seria “através do crepúsculo azul azul”, que em português não teria o mesmo efeito de ênfase.

Com uma expressão de escárnio, sorri . . .
Conceição bate palmas três vezes
para anunciar sua visita.
Imediatamente, Capitulina se arrasta para fora.
Percebendo o medo na postura da visitante,
o medo crescente, ela toca,
com o dedo do pé, a máscara zombeteira —
e então ela se levanta repentinamente,
rastejando animada, saltando pesadamente.

Na câmara inferior, envolta pelo
crepúsculo azul, está Capitulina,
totalmente vestida com panos brancos esvoaçantes,
cobrindo cabeça, mãos e pés,
de acordo com o traje obsoleto da Bíblia.
Uma coisa, o seu semblante escuro, engana:
a escuridão²³² apaga toda a idade.

Reverentemente, a mãe respira o ar da sepultura,
decaído e totalmente manchado de fumaça fria,
cheiro doce de papel velho.

Do teto balançam bandeiras,
quinquilharias de papel movidas pelo vento.

Página 19

Timidamente, os olhos observam as paredes emboloradas,
aquela mancha de óleo espalhada,
que mostra Santo Antônio

232 No texto em língua alemã, o autor repete a palavra “*dunke*” (escuridão), duas vezes seguidas. Optamos por não transportar a repetição para a tradução para evitar repetições desnecessárias, que não funcionariam como ênfase ou reforço na língua portuguesa.

com as insígnias de um major
no 3º Regimento de Infantaria;
à sua volta, uma ciranda
de rostos distorcidos, parcamente iluminados,
máscaras da lepra, horror e escárnio:
pele de sapo-boi, como máscaras de carnaval . . .
Mas já tem suficiente luz crepuscular entrando,
antes de arriscar o seu pedido.

Um tremor! Com um leve tremor em suas mãos,
a bruxa macumbeira se arrasta até o fogareiro,
mexe as brasas para avivar as chamas,
despertando o fetiche que espreita por todo o lado
para uma vida ainda mais aterradora.
Conceição espera, com fôlego contido,
numa convulsão de medo e esperança.
Treme e confia! Capitulina
prepara a sopa de sapo que cura tudo,
tempera-a com feitiços mágicos, quentes e estridentes,
que logo se transforma em vapores pútridos.
As náuseas sobem até a garganta da mãe,
enquanto o odor venenoso da bebida a invade;
mas até as suas náuseas lhe parecem uma benção.
Agamemnon foi rapidamente tirado dela.
Capitulina, totalmente coberta pelo fogo,
pela sua sombra violenta e sem forma,
enchendo a câmara com sua prática,
agacha-se e coloca o menino no seu colo;

Página 20

porque ele não queria abrir a boquinha, ela o força,

sabedora do que faz; sobre as pernas,
 o pendura como um coelho abatido,
 de cabeça para baixo, até que comece a chorar —
 rapidamente enfia a colher garganta abaixo.
 Pressiona habilmente sua mão
 sobre os lábios que murmuram,
 para que ele não vomitasse a sopa curativa . . .

Da cabana da bruxa negra,
 Izabel Capitulina Bahiana,
 Conceição carrega o seu filho chorão,
 à esquerda, a noite cinzenta da lagoa,
 a luzinha da Ilha do Governador, brilhando,
 através das cortinas de névoa espalhadas;
 à direita, o verde cintilante de uma única estrela,
 que se eleva a partir do espírito, pálido como âmbar,
 de um dia que se foi²³³.

Maria Purificação convidou
 sua prima Conceição
 para ir ao cinema suburbano Olinda,
 porque é sábado à noite e, além disso,
 está passando um filme com os irmãos Marx
 no Cinema Negro Olinda,
 onde as pulgas se fartam.

Enquanto Protásio, no salão de bilhar,
 encobre seus ganhos no jogo do bicho,
 Conceição arrasta o seu filho que se contorce,

233 A narrativa de Becher é composta por uma espécie de colagem dos fragmentos dos episódios narrados e é marcada pela passagem abrupta de um episódio a outro. Aqui, se encerra o episódio da cura de Agamemnon por Capitulina.

Página 21

até Olinda, a sedutora prostituta,
que, vestida em promessas de papel,
circundada por uma centena de lâmpadas coloridas,
se exhibe em enganosa nupcialidade.

Mas Purificação arrasta
consigo seu filho mais novo, o Messias.
Este Messias tem 5 meses de idade.

Hooo! como jubilam os negros de Ramos,
Füüü! como assobiam os negros de Ramos,
através das falhas de seus dentes, em estridente empolgação,
suando de tanto gargalhar, o almíscar fustigante
se mistura com o cheiro ardente de terra vermelha,
que gruda nos sapatos dos que vieram do Morro,
e a doçura repugnante do perfume de três vinténs.
Nas frágeis cadeiras dobráveis,
eles se espreguiçam (alguns deles vestidos em pijamas),
coçando mecanicamente as pulgas das suas pernas;
louvam a loucura proveniente
da lata dos três Marx,
fazendo tremer a sala do cinema em ruínas.
E choramingam, e gritam, e uivam
todos os bebês que foram levados e
balançados por suas mães ofegantes;
o que mais chora é o Messias.

Agamemnon, por sua vez, deixa
escapar um choramingo persistente. Ele se remexe,
ele se arvorea nos braços da sua mãe,
como a folhinha dançante do bico-de-papagaio,

que ele tanto amava. Que ele tanto amava.

Página 22

Envoltos num vapor sufocante,
à meia-luz, os olhinhos se abrem,
e a boquinha se escancara, estalando,
e comprime num pequeno fôlego.
Conceição vê isso. O suor quente escorre
de seus delicados cachinhos para as suas mãos.
Conceição está extremamente satisfeita.
A dupla felicidade lhe permite regozijar-se:
a sopa de Capitulina está funcionando!
Agora o diabo está saindo de Memnozinho!

E assim ela se entrega completamente, rindo vitoriosamente,
uma vez depois da outra batendo seu ombro
no de sua prima;
eia, agora ela se entrega completamente
à sua certeza, à sua redenção,
que lhe permanece em segredo, como está quieto Agamemnon,
que repousa em seu seio,
nem comparável à folha divina,
que ele tanto amava. Que ele tanto amava.

Mas o sacristão de Nossa Senhora da
Penha, um mameluco carcomido pela febre,
que, atormentado pela febre da floresta,
por espíritos sofredores banidos, à noite,
vagava em volta da igreja de pedra,
mas o sacristão Hermenegildo
percebeu algo especial naquela noite.

E, porque os pais, caçadores caçados,
lhe deixaram um legado no seu sangue,

Página 23

escorregando silenciosamente em qualquer mímica,
para observar, de longe o que se movimenta,
inclina-se em direção ao abismo, espreita até as profundezas,
subitamente libertos dos mensageiros atormentadores
da sua enfermidade.

Os buracos da rua da Penha desapareceram.
Apenas na Rua Piquete,
rente ao pé da rocha, um ir e vir.
Do barraco do pedreiro Protasio
(de um famoso cachaceiro),
tremula, na hora errada, uma luz avermelhada.
Quase imóvel, o sacristão espreita para a profundidade,
através da escuridão quente e úmida, um bafo pútrido
roça seu rosto como trapos molhados.
Sobre as cavidades das bochechas,
projetam-se ossos descarnados,
agitam-se num ranger persistente,
suavemente assombrados pelo reflexo
da luz que vigia a noite no vale.
E um grito, na profundidade e no vento,
um grito trêmulo, surdo e estridente,
aumentando e diminuindo ritmicamente,
envia-se a si próprio para o ouvinte da rocha,
encontra recepção nas bochechas ocas,
que se agitam com um ranger persistente.
Este jogo de vai e vem dura uma hora.

Agora, um retardatário cambaleia até o barraco,
equilibrando um peso sobre sua cabeça:
o caixão de uma criança, do tamanho de uma casca de noz,
e ao se empurrar para dentro do cone de luz,

Página 24

ele fica púrpura brilhante, decorado com ouro.
Assim, mais uma criança foi tirada
ao bêbado Protásio — o sacristão
pondera e calcula: pela quinta vez já
a morte infantil entrou no barraco.
Um, recorda-se ele, Delfininho,
um verme rastejou para fora da boca antes de morrer.
E a filhinha foi levada pelo tifo.
Como Hermenegildo pensa,
as suas próprias dores voltam a chicoteá-lo.

No dia seguinte, após a Santa Missa,
ele vai dar uma olhada lá embaixo,
no local do ocorrido noturno.
Conceição toca o galo do tanque de lavar roupas.
Protásio cambaleia pela rua Piquet,
levando cuidadosamente sua embriaguez matinal.
Os irmãos de Agamemnon, entretanto,
estão soltando uma pipa,
púrpura brilhante, decorada com ouro.

Quarto Canto

No Morro da Babilônia
vivem os pobres em colmeias.

Na verdade, uma colmeia abandonada,
na qual se aninhou um bulício sem asas.
Vejam, como um asilo de vermes,
o Morro da Babilônia se apresenta

Página 25

para o bom observador nas profundezas
do colégio militar. Mas, ao subir lá,
ele precisa, bem, pedir muitas vezes
desculpas ao seu nariz
e admitir: mas aqui vivem seres humanos.

Dia ameno antes do inverno, no começo de junho.
Numa nuvem assentada, com odor de excremento,
quatro rapazes agachados jogam bolinha de gude.
Quem observa o jogo com as bolinhas de vidro é Zezé,
o velho negro²³⁴ elegante; a sua elegância
esfarrapada tem a sua história.
Zezé, quando jovem, tinha sido escravo.

Ele acreditava ser responsável²³⁵ por sua liberdade;
para esconder a marca de queimadura
que seu comprador havia marcado outrora em seu peito,
e é por isso que ele sempre usava

234 A expressão "*steinalter Negergeck*" é composta por "*steinalt*", que significa literalmente "*velho como pedra*", ou seja, muito velho, e "*Negergeck*", que combina o termo arcaico "*Neger*" com "*Geck*", que denota uma pessoa excêntrica, bufona ou dândi. O desafio de traduzir essa expressão nos levou a optar por "*velho negro*", mantendo a simplicidade e a fluidez do texto.

235 No texto em língua alemã, Becher usa o termo "*schuldig*", no verso "*Schuldig zu sein glaubte er's seiner Freiheit*". A palavra "*schuldig*" pode ser traduzida como "culpado", mas também "endividado", "devedor". A tradução literal poderia soar um pouco estranha para o português "ele acreditava ser culpado/devedor de sua liberdade" portanto, a versão final da tradução deste trecho pediu um pouco de interpretação: "ele acreditava ser responsável por sua liberdade", ou seja, responsável por proteger sua marca, sua história, sua dor.

um colarinho rígido e uma gravata de toucinho²³⁶.
 Além disso, naturalmente, usava
 um par de polainas de linha, esfarrapadas;
 às polainas, foram unidas uma bengala
 com uma empunhadura de casco de tartaruga, em forma de cabeça de cão,
 e, à bengala, um chapéu de feltro,
 que outrora floresceu em azul celestial.
 Ainda há pouco a cabeça do cachorro balançava,
 tentando apaziguar a ruidosa disputa dos jogadores —
 então, de repente, ele aponta para um igual.

Sonâmbulo, aproximou-se um vira-lata muito estranho,
 uma enigmática mistura de raças:
 um corpo de dogue alemão arrastado por pernas de cão-salsicha.

Página 26

Sem ser notado, ele se aproxima dos jogadores.
 Olhar fixo e brilhante. Focinho trêmulo.
 Como se não houvesse nem direita nem esquerda,
 apenas um cego e amaldiçoado sempre em frente.

Mas o cão cabeça de carapaça desce tremendo
 sobre seu perigoso irmão.
 Mas aqueles que estavam agachados sobre seus calcanhares
 se armam com pedras e saltam.
 Uma chuva de risos e zombarias
 recebe o arruaceiro de pernas arqueadas.
 Sem emitir o menor som de dor,
 ele segue seu caminho sombrio,

236 A expressão “gravata de toucinho” foi traduzida da palavra “*Speckschwartending*”, uma composição de *Speckschwarte*: pele de um pedaço de bacon. A palavra *Schwarte*, sozinha, significa pele de porco, e *Ding*, significa coisa, ou seja, literalmente, uma coisa de pele de porco. Aqui optamos por passar o sentido do texto sem recorrer à tradução literal.

desce o morro da Babilônia,
um corpo sem pernas em disparada:
a pressa devorou os cotos das suas pernas.

No redemoinho de poeira vermelha,
onde a rápida aparição sumiu,
Zezé acena — um aceno imperceptível;
ah, o que acena aí é a sua idade bíblica.
Com um gesto frequentemente repetido,
a sua manga toca o chapéu sujo,
num esforço há muito esquecido
de lhe devolver sua antiga cor azul.
“Aquele cachorro”, ele murmura, “estava com a raiva”.
— “Burro velho”, falou um dos rapazes,
precisamente o Antenor, negro como ébano,
“Cabeça de burro, meu velho, desde quando em junho,
diz aí, burro, em junho, tem raiva?”.
— “Aquele ali, aquele estava com a raiva”.

Página 27

As reclamações de Zezé desapareciam
na briga estridente dos jogadores de bolinha de gude.

Na Praça da República,
nos jardins públicos, pastam roedores,
cercados pelo tilintar das caravanas de bondes.
Quando o comerciante de tecidos Raskalla Haddad
saiu cuspiendo da Alfândega,
ele notou um cachorrinho Spitz empoeirado,
que, desleal ao seu ofício de farejar lixeiras,
perseguia os roedores.

Se o sírio, pele cor de açafrão,
tivesse prestado atenção a tal comportamento,
ele teria ficado perturbado ao ver com quanta facilidade
as presas provocavam o caçador.
Os roedores de pelo laranja,
assim como o toureiro atraindo o touro,
esperam calmamente o inimigo furioso,
mal saltando para evitar o agressor —
e o seu ataque já terminou.

Veja, Raskalla Haddad, veja,
sonâmbulo se aproxima dos roedores.
Olhar fixo e brilhante. Focinho trêmulo.
Como se não houvesse nem direita nem esquerda,
apenas um cego e amaldiçoado sempre em frente.

Mas Raskalla Haddad não viu.

Página 28

Na loja de Farid Nehmés,
o comerciante de tecidos chacoalha sua mão pequena e macia,
carregando-a à sua frente como algo estranho,
triunfalmente, como se de fato
a tivesse encontrado no beco:
esta mão pálida, gorda, de pelo azulado
adornada com um grande rubi.
Passando pelos libaneses,
que por ali comiam, chupando a carne de carneiro assado dos espetos
e rasgando pedaços de pão macio,
empurram as panças do corpo de pernas curtas
em direção ao balcão. De suas gargantas

sibilam suas palavras, que Farid cumprimenta.

“Ah, esse maldito cachorro
vira-lata, um patife pulguento,
que perseguia esses bichos
na praça da República, ah, esse
vagabundo mordeu minha mão.
Pulou em cima de mim por trás, abocanhando minha mão!”.
Farid recomendou ir ao farmacêutico.
“Como, o quê, devo ir ao farmacêutico
por causa de um arranhão tão bobo?
Veja, não está nem sangrando, veja.
Ah, por causa de um filho da puta
de um spitz? Um pardal, não um spitz!²³⁷
Dá aí um copo de cachaça, basta”.

Com o copo de cachaça, Raskalla Haddad se afasta,
com uma obstinação serena,
para o fundo escuro da loja

Página 29

(porque a dignidade o proíbe
de se expor à suspeita de covardia).
Um grasnar fino o saúda no banheiro,
juntamente com um cacarejar tão fino quanto um zumbido:
o famoso casal de galinhas anãs de Farid,
que fez ninho num galinheiro estranho.
E sem se dar ao trabalho
de pular a pilha de imundície

237 No texto em língua alemã, há um jogo de palavras entre “*Spitz*” e “*Spatz*”. “*Spitz*” refere-se a uma raça de cachorro de pequeno porte, e “*Spatz*” significa “pardal”. O trocadilho sugere que o animal em questão não é um cachorro feroz, mas algo insignificante, quase ridículo. Optou-se por manter “*Spitz*” e traduzir “*Spatz*” para manter o efeito de comparação entre duas coisas minúsculas e insignificantes.

totalmente infestada de moscas,
que cerca a porta da casa,
o comerciante despeja uma cachaça de cana-de-açúcar
— “filho da puta, ordinário!” — em cima da mão
E a lua de junho se foi; com julho
veio o que chamam de inverno.
Do túnel escuro da Alfândega,
todo pavimentado com camadas viscosas,
onde centenas e centenas cuspiram,
da Alfândega escapou o abafado
calor do outono; chegou um ar mais seco.
Ouçam, a festa de São João foi aberta
com as salvas dos fogos de artifício,
que deveriam honrar o santo.
Mas, ainda assim, os vadios continuavam rondando
pela Alfândega; bombinhas retardatárias
faziam as janelas e os nervos tremerem.

Foi quando o terrível começou,
quando o senhor Haddad enviou o aprendiz Nagib
com a ordem enfurecida
de impedir o estouro dos fogos em frente à loja?
Ele mesmo, um fogueteiro de São João

Página 30

nos seus anos mais jovens, de repente berrou:
“Deviam prender os filhos da puta” —
Ouçam, e acrescenta algo estranho,
que não fez sentido para ninguém: “— os ordinários!” ele rosna.

No dia seguinte, ele recusa qualquer bebida.

Traindo seu hábito de, catorze vezes por dia,
tomar um cafezinho com Farid,
ele pede satisfações ao califa Elias,
seu vizinho de loja,
como ousou cuspir
em seu manto, hein, Haddad?
Agora, o califa Elias fica horas
de pé na porta da sua loja, coçando a bochecha,
cheia de feridas avermelhadas como
velhas cicatrizes, cuspendo muito habilmente
entre os transeuntes, em vãos da
largura de um fio de cabelo, seguro de sua arte na pontaria,
mesmo em meio ao vaivém do fim da tarde.
Quando está prestes a responder rudemente
à falsa acusação, ele percebe como Raskalla
está pálido de raiva: Ele está suando de raiva!
E aqueles olhos sombreados de preto —
deve ser, hum, o seu fígado,
algumas pessoas têm problemas no fígado neste país.
Talvez o senhor Haddad esteja tão zangado
porque ele lhe tirou seu posto de vendedor de tecidos.
Por isso califa Elias não fala nada.
“Eu sou um sírio, um sírio cristão!”
Pálido como cinza, tremendo Haddad bate no seu peito.
“Sírio, sírio, um sírio, isso é o que eu sou!”

Página 31

Ele se vira e cambaleia de volta para dentro.
“Filho da puta, cretino!” ele grita furiosamente.

De dentro da loja do comerciante de tecidos,

salta o aprendiz Nagib, o rosto aterrorizado.
Com a cabeça para trás, corre em direção
ao guarda com capacete de alpaca:
“Raskalla Haddad quis me . . .” Mas
Nagib não conseguiu respirar e apenas suspirou.
— “Ele tentou te furar com a faca?”,
pergunta o policial, um gigante africano.
(Cortar, esta é a ordem do dia).
— “Não”, Nagib, ofegante, “ele queria — me morder . . .”
Ofegante e gaguejando, o sujeito contou
como aconteceu o inaudito.
Sem noção de nada, ali parado, corre
para trás do balcão, quando
o seu pacífico diretor desliza em sua direção.
Sonâmbulo, se aproxima do jovem.
Olhos fixos e arregalados. Lábios trêmulos.
Como se não houvesse nem direita nem esquerda,
apenas um cego e amaldiçoado sempre em frente. . . .

Do microcosmo enevoadado:
nas encostas ondulantes floresce um tapete de flores
entre rios de linho tropical
(flores falsas, vulgares, todas iguais,
que o ódio à beleza despertou),
do pequeno mundo empoeirado
da sua cama celestial na loja de tecidos,
cinco homens de uniforme cáqui arrastam

Página 32

Raskalla Haddad. Um deles levanta
seu cassetete para açoitar a fúria.

Mas o gigante o impede: isso lhe parece
um ataque de epilepsia.

Através da multidão curiosa ressoava um sino:
carro de marfim da estação de acidentes.

E enquanto anoitece na cidade da lagoa,
espalhando um crepúsculo cor de concha;
enquanto Nagib, em calças brancas,
sobre um banco debaixo da pequena igreja da Glória,
cortejando uma morena, enfeitiçando-a
com uma história colossal
do seu chefe que enlouqueceu;
enquanto califa Elias, cuspiendo longe,
cambaleia através da Alfândega cuspida;
enquanto isso, na boutique de Farid Nehmés,
os sírios, envolvidos em nuvens de carne queimada,
lambem espetos de carne assada,
o vendedor de tecidos Raskalla Haddad sofre,
rodeado pelo seu clã de dez pessoas,
amarrado a uma cadeira de operações,
espumando pela boca, engolindo e ofegando,
sofre o fim dos cães raivosos.

Para as barcas: Cais da Saudade.
Espelho de safira dançando silenciosamente,
onde descansam os barcos dos bombeiros,
feitos inteiramente de cinábrio chinês.
E as barcas enfumaçadas vão balançando

Página 33

para as ilhas de Guanabara

e para o enevoadado Porto de Niterói.
Seja um navio encalhado no Grande Sul,
cujo olhar sério acompanha um
navio espanhol que parte do porto, seja
um pescador português, recém
regressado de uma expedição de pesca atlântica
— no Cais da Saudade, sempre
será tomado por contemplação, da qual uma silenciosa
tristeza surge por distâncias perdidas.
Pode ser que seu anseio lancinante
pela terra chamada Ocaso,
há muito enterrado, amuralhado,
ah, o seu desejo de viajar será satisfeito
na distância dos cumes fluminenses,
com a minúscula torre da igreja
de São Francisco; sim, até o horror,
para a qual aquela pequena torre estabelece um sinal de advertência
— saibam que nas suas regiões remotas
a colônia de leprosos se isola —,
mesmo o horror não quer silenciar
este seu doce e doloroso desejo de estar em todo lugar,
pois ele está no Cais da Saudade.

Regressado da pescaria no Atlântico,
ancora Nossa Senhora da Guia,
uma senhora enrugada e enegrecida
da família de pescadores de barçaças.
Com os seus sete companheiros empostados,
Manoel Braga, o lobo-do-mar, sobe o cais.
Enquanto os outros correm para uma bebida, Manoel

descalço, calças enroladas,
equilibra-se no muro do cais, divertindo-se, de forma barata
(despretensiosa é o nome da sua avareza roedora),
deixa suas pernas magras balançarem,
observa com olhar ganancioso
a bênção reluzente de peixes do entardecer,
ninfas cor de concha²³⁸.

E os dedos dos pés inchados agitam-se,
se apertam de cobiça, os lábios saltados,
silenciosamente a contar os números;
toda sua natureza de lobo-do-mar calcula
qual poderá ser o lucro desta pesca.

Até que o Cais da Saudade o arreбата.
Ah, ele contempla o belo porto
de Cascais, a casinha de tijolos,
onde nasceu, e então se ergue
um brilho de puro ouro em torres douradas
das colinas de jardins de camélia —
as garras de Manoel finalmente relaxam.

Sim, Manoel Braga se considera um
filho da prudência e muito sábio.
No hospital português ele aparece,
solene, mancando com seu pé esquerdo,
declarando estar ferido.
Um verme de uma raposa sarnenta
lhe teria cutucado o calcanhar,
depois deve ter fugido em direção aos corredores.
Porque ele tinha lido sobre aquele sírio

238 Na mitologia grega, as Oceânides (Ozeaniden, em alemão) as ninfas filhas de Oceano e Tétis — divindades femininas das águas, dos rios e do mar. Ou seja, literalmente ninfas do oceano.

e a sua trágica morte, insistiu

Página 35

em um tratamento urgente
segundo o famoso Doutor Pasteur
(um francês, sim, sim, ele sabia);
e pagaria com antecedência de bom grado pela cura.
Como foi elogiado e assegurado de
que este tratamento seria gratuito,
o homem fez uma dancinha manca.
Sim, Manoel Braga se vê como
um filho da prudência e muito sábio.

Quando a dona do Hotel dos Marinheiros
Sul do Brasil, Adalgisa Fiuza
Lopes Wanderley, de pele branca
(tal como registado no boletim de acidentes),
saiu do mercado carregando
um feixe de galinhas vivas amarradas,
foi atacada por um falso buldogue
que, com um pedaço de corrente, parecia um zelador²³⁹
fugitivo. Zás-trás e foi-se embora.
Dona Adalgisa grita estridentemente,
e despenca com veemência intensa
em uma bacia de laranjas pálidas,
que estouram como estilhaços de granada.
Cacarejando de medo, soltando muitas penas,
o feixe de galinhas se contorce no chão.
Ah, o papagaio da vendedora de verduras,

239 “Hausmeister” (zelador) pode ser interpretado aqui de forma irônica, sugerindo que o cão aparentava ter pertencido a algum local antes de escapar, possivelmente servindo como cão de guarda. Optamos por manter a palavra “zelador” na tradução para preservar a construção do texto em alemão.

educado por sua dona napolitana
nas estridentes gargalhadas das feirantes,
com gargalhadas desenfreadas ele coroa o caos.
Através da Rua Klapp, o burburinho:
o carro de marfim do departamento de acidentes.

Página 36

Quinto Canto

E lá vai o senhor comissário
Newton do Espírito Santo (este é o seu nome),
balançando um palito entre os dentes,
pegar o telefone e ligar para
Serafim (Anjo de Luz) Müller, seu
colega de profissão, Subdelegado de Ramos.
“Serafim”, grita no seu ouvido alemão:
“Dois novos casos de raiva. E por aí?”
Sim, também em Ramos alguém foi mordido,
mas o meliante escapou; e quem sabe
se era mesmo a raiva: segundo testemunhas,
o cachorro foi provocado por três garotos.
Enquanto pensa em seus antepassados, Serafim
Müller resmunga: “Sim! Às suas ordens!
Dê a ordem imediatamente!”
Cutucando diligentemente os dentes defeituosos,
Newton telefona para os delegados
de Villa Izabel, Méier, Catete:
este como aquele, esticado em sua poltrona,
um como o outro cutucando os dentes,
este como o que sorri, acenando
para a bandeira verde-rã

balançando para fora de todas as janelas.
Fazendo malabarismo com o palito de dentes,
que esconde o perigo de engolir,
Newton conversa finalmente por telefone com o
líder do movimento antirrábico
no Instituto Oswaldo Cruz.

Página 37

Assim, Herodes enviou o seus
capangas para a Belém dos cães.

O carioca mal sabia desta guerra.
Na avenida Rio Branco, cercada
por um palácio de mil janelas,
ele passeia com seu belo e fino terno,
que lhe é mais caro do que comida e bebida,
resplandece em cores de borboletas em tons pastel,
azul-celeste, rosa carne, branco-borboleta,
diz “Beleza!” para as morenas e se joga
nos braços de um amigo do peito (amigo do peito para ele
é qualquer conhecido distante).
Carinhosamente o abraça e dá tapinhas
em suas costas em saudação comovida.
Toma um cafezinho, o décimo segundo de hoje,
se defende dos vendedores de bilhetes de loteria,
também sucumbe a eles, se gaba sobre mulheres,
roupas, roleta e pedras semipreciosas,
ah, e de repente se lembra, vagamente,
que tem um emprego, que sua cadeira
e mesa pacientemente o esperam . . .
Seu olhar cruza de relance com as carroças móveis,

a carrocinha dos apanhadores de cães.
Ouvindo ao longe, os cães mendigos
uivando, gritos sufocados de socorro.

Por toda a cidade montanhosa,
entre lagoas e colinas, audazes
numa contradança, enfiam nas gaiolas dos capangas.
Da galeria encoberta por cipós,

Página 38

sopra a névoa mofada da Vista Chinesa
até a Praia do Arpoador,
ao longo das clássicas Tulherias,
fileiras de candelabros, às brincadeiras cortesões,
aos arbustos cortados na Praça de Paris.
Ao monumento de um Alpe na esquina,
aquele edifício da Lapa, construção pomposa e colorida,
na entrada do bairro do prazer
erguido com o lucro bombástico de um remédio
contra sífilis: Fachada,
um horror gótico mouro,
horrorizando com corpos contorcidos,
Cariátides deformadas,

Erínias com elefantíase²⁴⁰.

Espreitando atrás das caravanas de ônibus,
emboscado pela praia do Flamengo,
cego para o caleidoscópio de
baías de safira e falésias fálicas.
O grito de freio de uma bicicleta, o chamado dos caçadores,
o zunido estridente de um laço, grito,
gemidos agudos de terror sufocado,
e a carroça dos caçadores de cães se afasta.

Por toda a cidade montanhosa,
rondam os caçadores de cães, prendem
aos montes os catadores de lixo.
Cercam o Morro da Viúva, seguem
ao longo do pálido deserto,
onde os adormecidos vivem em gavetas,
ao longo do cemitério São João Batista,
recolhem os vira-latas dos fabricantes de coroas,

Página 39

que, levantando com as patas os enfeites da morte,
saúdam a vida com atrevimento.

240 A tradução do trecho "*schundgotisch-maurischer Wechselbalg graus überladen mit rekelnden Leibern mißgestalteter Karyatiden, elefantiasiskranker Erinnyen*" exigiu uma versão que transmitisse a mensagem, sem recorrer à tradução literal, para manter tanto o significado quanto o impacto estilístico do texto em alemão. O termo "*schundgotisch-maurischer Wechselbalg*" foi traduzido como "um horror gótico mouro". "*Schundgotisch*" sugere um "gótico de má qualidade" ou "deteriorado", enquanto "*Wechselbalg*" refere-se, no folclore, a uma criança trocada por fadas ou demônios, implicando algo monstruoso e híbrido. Em "*graus überladen mit rekelnden Leibern*", "*überladen*" transmite a ideia de algo excessivo e sobrecarregado. A palavra "*rekelnd*" sugere, aqui, corpos que se contorcem ou se estendem languidamente, criando uma imagem de figuras em movimento inquietante. Para manter essa sensação, a tradução usou "horrorizando com corpos contorcidos", que enfatiza o excesso visual e a forma retorcida das esculturas. Já "*mißgestalteter Karyatiden, elefantiasiskranker Erinnyen*" foi traduzido como "cariátides disformes, Erínias com elefantíase". "*Mißgestaltet*" significa "deformado", por isso "disformes" mantém a ideia de figuras arquitetônicas grotescas. No caso das "*Erinnyen*" (Erínias), divindades vingadoras da mitologia grega, a referência a "*elefantiasiskrank*" (doença da elefantíase) cria uma imagem de figuras inchadas e monstruosas. Dessa forma, a tradução busca equilibrar o sentido da mensagem do texto em alemão e legibilidade, mantendo o tom grotesco e carregado de imagens do poema.

Eles avançam sobre o Morro dos Cabritos,
 onde bodes de cabeça preta com o terrível
 adorno torto de chifres de tritão
 pastam sobre tábuas azuis.

Rastejam seguindo na floresta dos pobres,
 serpentes esperando, há muito turvadas
 por um turbilhão de Tanajuras:
 catacumbas de formigas emergem,
 vermes carnudos de penas, sibilando
 em uma cortina histérica de conspiração,
 até que, perdendo suas asas soltas,
 se desintegram, estouram desencantadas,
 mandadas para casa rastejando.

Espreitando por detrás do sussurro das folhas de bananeira,
 esperando com facas, facas cortantes,
 soltam rapidamente as armadilhas em forma de serpente,
 roubam dos céus os vizinhos despossuídos
 os seus únicos criados, latindo,
 zeladores fedorentos de mendigos do Olimpo;
 ai! mesmo a gataria, tudo o que lá
 pode ser levado late e mia²⁴¹.

Por toda a cidade montanhosa,
 estrondam e buzina as masmorras, as masmorras.
 Exploram o mundo artificial no qual residem
 os ricos e os europeus,
 lá, no cais de um mar que mal conhece
 maré baixa e maré alta, lá, de um banco de ossos,
 inanimado como as margens do Aqueronte,

241 No texto em alemão, a expressão "*alles was da nicht niet- und nagelfest*" significa literalmente "tudo o que lá dentro não está fixo" e sugere algo bem preso com rebites e pregos, ou seja, firmemente fixado. A tradução "tudo o que lá pode ser levado" opta por uma formulação mais comum em português, preservando o sentido da mensagem.

Página 40

arranha-céus pálidos vigiam como fileiras de gigantes
 esqueletos revestidos de papelão,
 intercalados com outros que, ainda inacabados,
 desnudam suas colunas de madeira;
 o mar esmeralda de serpentinas de papel
 emoldura um arranjo de penhascos de papelão,
 de onde, de tempos em tempos, um barco a vapor, sem dúvida
 um fantoche de papelão, desliza
 sob uma nuvem de fumaça feita do conhecido
 papel machê habilmente movimentado²⁴².
 Capangas, agitando, o laço não poupam
 as cadelas de estimação dos ricos,
 pompadours de ambos os sexos,
 que, cansados das almofadas de veludo,
 muito coquetes, passeiam pela praia,
 balançando as suas caudas penteadas,
 balançando como um Cul de Paris²⁴³.

Por toda a cidade montanhosa,
 era o lamento, o silêncio da despedida;
 ouçam! o silêncio, o mais doloroso
 daqueles a quem é negado chorar.

Mas havia aqueles que pressentiam

242 A palavra "*kundig*" sugere habilidade ou conhecimento na ação, e "*mitlängstbewegtem*" indica um movimento ao longo de algo, o que pode ser traduzido como "habilmente movimentado" sem perder o sentido da mensagem no texto em alemão.

243 A expressão "*Hundemätressen*" pode ser lida literalmente como "amantes caninas" ou "cadelas de estimação", carregando um duplo sentido irônico. Na expressão "*Pompadours beiderlei Geschlechtes*", o termo "*Pompadours*" pode se referir tanto a cães de estimação enfeitados (como poodles) quanto a pessoas afeitas ao luxo. No texto em alemão, essa ambiguidade permanece. Na expressão "*schaukeln wie einen Cul de Paris*", o termo "*Cul de Paris*" refere-se a uma almofada usada sob as saias para dar volume à parte de trás, uma referência à moda do século XVIII. "Nádegas parisienses" ou "anquinhas parisienses" seriam possíveis traduções, mas optamos por manter a expressão na língua francesa, que preserva melhor a referência histórica.

pelo seu sangue o que os aguardava.
 Estes se esgueiravam nos barcos,
 tentando fugir para Niterói,
 como se pertencessem àquele lugar.
 Outros buscavam abrigo nas igrejas.
 E assim aconteceu que três deles,
 dois vira-latas e um angorá,

Página 41

se infiltraram em São Bento, a guardiã da baía,
 aproveitando o silêncio do crepúsculo
 do barroco da selva, resplandecente de ouro em massa.
 Embora tenham se comportado de maneira recatada e gentil,
 sem perturbar a missa e sem
 jamais fazer um fiel tropeçar,
 os guardiões do esplendor dourado
 (que, de acordo com sua crença,
 amaldiçoaram os ladrões do ouro),
 os agarraram e entregaram aos capangas.

Um pinscher de pelagem amarela com uma
 faixa branca teve mais sorte.
 Ainda com o zunido do laço em seus ouvidos,
 ele se encolhe, tremendo, nos bancos
 de Santa Luzia, a pequena igreja dos marinheiros.
 (Vestida em malva suave, modesta e alegre,
 está no meio do ciclope cego²⁴⁴,
 parvenus exibidos de concreto armado,
 ministérios com mil janelas,

244 A expressão “*blicklose Kyklopen*” pode ser traduzida literalmente como “ciclopes sem olhar”. A palavra “*blicklos*” implica uma ausência de olhar mais do que cegueira literal. No entanto, optamos pela expressão “ciclope cego” para preservar a naturalidade da frase em português.

onde exércitos de mil funcionários
polem dez mil unhas;
tem janelas e portas domésticas
como uma pousada limpa de pescadores).
Matsukuo, um marinheiro de pele amarela,
afastado do xintoísmo de seus pais
(um produtor de pêssegos anão em Pinda),
e um grande devoto de Luzia,
durante uma oração sentiu uma coisa macia
em seu joelho, agarrou-a rapidamente e levantou-a pelo
colarinho quente — um cachorrinho com a cauda presa.

Página 42

Dois amarelos se entreolharam,
um perturbado, o outro com olhos sorridentes.
Amarelo se junta com amarelo! Matsukuo
empurra o cão amedrontado para debaixo da camisa.
Estranhamente voluptuoso, fez o sinal da cruz
e saiu da igreja de Luzia.
À noite, o Ubatuba se enfiou no mar.
Vejam, na popa,
uma pequena cauda abana
desatentamente para a cidade assassina.

Mas os gatos se apanham com redes.
Bem alimentados, cada vez mais ousados,
os ratos corriam na sarjeta, os ratos
acenavam com seus rabos pelados,
aplaudiam e agradeciam aos carrascos viajantes.

Por dias a fio, as carroças cinzentas atuaram,

duas cruzes vermelhas por cima do grito de guerra,
contra a raiva, a sua insígnia bélica.

A carga variada de prisioneiros
mostrava-se de diferentes temperamentos.

Uns, horrorizados, arfando com línguas trêmulas,
a morte em seus olhos redondos de âmbar.

Outros, presos em desespero,
com franjas de tristeza sobre o rosto.

Outros ainda, latindo indignados, confiantes.

E havia os que ponderavam perplexos através das grades,
arranhando-as com uma pata desanimada,
até finalmente ganirem: “Meu Deus do céu!”
imitados e ridicularizados pelos estridentes

Página 43

risos de escarnio de desocupados,
que se aglomeravam em torno dos carrascos ambulantes
em cada parada rápida.

Outros, por outro lado, como se nada tivesse acontecido,
esperando por uma viagem divertida,
totalmente despreocupados com tal confinamento,
rapidamente se divertiam e brincavam juntos,
seja sob o peso do desespero,
seja lançando-se contra o sofrimento petrificado.

Mas quem não tivesse um dono e não fosse,
no prazo de um dia, resgatado por seus benfeitores,
encontrava uma agulha em sua carne,
que lhe ensinava o desconhecido.

Sexto Canto

Mas o Manguê, o Manguê, o Manguê,
ao lado do estreito bairro judeu,
fazendo fronteira ao Santa Anna, o Manguê,
onde as prostitutas vivem em jaulas,
um horror de jardim zoológico,
vendendo-se por cinco milréis cada uma,
por um quarto de hora, esticando-se sobre divãs
em salõezinhos pouco tridimensionais,
ou, com a sua maquiagem que cobre as cicatrizes,
apoiadas na grade, esperando um cliente
(é estritamente proibido sair da gaiola
durante o horário de trabalho);

Página 44

mas o Manguê, ali desde o canal,
vigiado por altas palmeiras reais,
soldados mulatos com saiote verde-grama
marcham, percorrendo a frente das gaiolas,
para cima e para baixo, inspecionando a mercadoria,
ainda indecisos, oferecendo cigarros e banana
para as patas esticadas através da grade,
como quem brinca ao oferecer presentes a
macacos no zoológico — o mercado de pulgas da luxúria
foi arrastado para a guerra,
como se as prostitutas e os cães fossem uma coisa só.

Milagre! O senhor chefe de polícia emitiu
ordens aos seus delegados para fecharem
os bordéis de três vinténs do Manguê,
os “pensionatos de moças” da Lapa,

onde beldades, ao custo de vinte mil-réis,
passeiam pelos jardins da gruta, ao redor das fontes,
em vestidos de noite decotados,
jantam modestamente, servidas pelos garçons,
sob o olhar atento de governantas
de origem polonesa ou francesa.

Sim, até mesmo os nobres bordéis do Catete,
Cândido Mendes, que aluga exclusivamente “damas
da sociedade”. Nos álbuns,
cuja consulta custa duzentos réis,
o cliente pode se informar, com ajuda de belas fotos,
sobre a acompanhante pouco antes da
“aventura” (a clientela
inclui generais e o Ministério,
Alta Finança, Corpo Diplomático;

Página 45

Avaliações não estão disponíveis sob a forma de
cartas de reconhecimento, apenas oralmente).

— Milagre! O Chefe da Polícia ordenou,
o fechamento, até o final do mês,
de todos os Templos de Vênus doentes
em torno do Distrito Federal.

E assim começou aquela expulsão das prostitutas,
sem precedentes nos anais da cidade.
Grande era a especulação: por que esta campanha?
Porque, como alguns já sabiam,
estava acontecendo uma guerra mundial, marinheiros
dos aliados estavam desembarcando
em massa no Rio; para protegê-los o melhor que pudessem

da infecção, era o dever das autoridades!
 Porque, outros sorriam, os desejos
 do chefe da polícia estavam murchos, é por isso!
 Porque — mas poucos levaram isso em conta —
 o momento pedia guerra e expulsão,
 guerra por terras, mares e céus,
 raiva e adversários da raiva — uma luta
 por toda a parte, e pilhagem, expulsão,
 sofrimento dos inocentes no rastro da raiva;
 guerra aos cães do Rio, aos gatos,
 e guerra também, sem distinção, às prostitutas: Marte exige seu sacrifício!

Irmandade e prostituição,
 irmãs inseparáveis: onde não vivem
 quartéis da polícia e prostíbulos
 lado a lado? — eles brigaram apenas brevemente.
 A polícia, desta vez blindada

Página 46

com incorruptibilidade de ferro,
 invadiu o mercado da luxúria da carne sem piedade.
 Nas pensões da Lapa, ah, lá onde
 o último gemido do cliente mal havia se dissipado,
 a sociedade de combate à malária fazia-se
 presente com o barulho das máquinas de escrever.
 Numa casa de encontros do Catete,
 um general de cavalaria foi capturado
 bem no meio do cumprimento²⁴⁵ do dever extraconjugal
 e feito prisioneiro de guerra. Enraivecido, ele prometeu
 desafiar o chefe da polícia, o intruso,

245 A palavra “*Vollzug*” se traduz literalmente como “execução”. A expressão “*mitts im Vollzug*” traduzimos como “bem no meio do cumprimento” para manter a ironia contida no texto em alemão.

para um duelo no dia seguinte. (Ele não o fez).
Ah, nos templos miseráveis do Manguê,
uma centena de altares de libertinagem espalhados:
uma centena de sofás que rangiam em milhares
de batalhas amorosas, sofás deploráveis,
de onde o enchimento vaza, arrastados da sombra
da pequena câmara para o sol,
fugindo de camas maltratadas,
que bloqueiam o beco, para o céu
pesadas com os fantasmas dos corpos!
E as sacerdotisas proscritas
se espremiam entre os altares profanados,
seus poucos pertences em uma trouxa,
afastando com seus pezinhos gatos perturbados,
companheiros de brincadeiras da sua espera.
Meninas de quinze anos cambaleiam, com sua maquiagem,
sorrindo impassível, mas muitos desses rostos
mais velhos empalidecem sob a maquiagem
em uma perplexidade atordoante . . .
Muitas emigraram para Niterói.

Página 47

E nas balsas se espremiam com
expressões astutas os clientes lascivos.
"Para Niterói!" ganhou um novo significado.

Mas Otacília de Sá não emigrou
com a balsa, não com a balsa.

Otacília, desde que as prostitutas podiam se lembrar,
se agachava atrás das grades do Manguê,

carinhosamente apelidada de A Boba, *die Dumme*, em alemão.

Outras prostitutas da mesma geração
abandonaram a prática e, há muito tempo,
tinham se tornado “governantas”, na melhor das hipóteses,
donas de seus próprios negócios.

Otacília, porém, era muito tola!
Satisfeita com sua simplicidade mortal,
ela se encostava nas grades ano após ano,
acariciando gerações de gatos.

Antigos clientes, há duas décadas
fiéis fregueses do Mangue, contavam
quão encantadora, criança de cabelos negros,
Otacília de Sá foi um dia.

E as prostitutas de quinze anos
riram: “Nossa Boba encantadora?
Hihihihi!”. Mas todos a amavam,
pois ela era uma colega muito prestativa.
Quando os seus cachos embranqueceram,
ela os tingiu de vermelho vivo; sua testa,
que antes era de alabastro, agora era de cal;
seu nariz pequeno e delicado, outrora famoso
como o nariz mais delicado do Mangue,

Página 48

tinha agora um pequeno defeito: hum, a narina
esquerda, hum, havia sido roída pela sífilis.
Por isso se mostrava sempre por seu perfil direito,
para que a doce ilusão da beleza simplória
falasse incessantemente — a postura acostuada
lhe dava a ilusão de profunda reflexão —,
ela esperava com a bochecha direita

encostada na grade, com o gato ronronando
embalado em seu colo, até que
os raros clientes, cheirando a cachaça, a procurassem.

Certo dia, depois que a campanha contra os templos
da Vênus doente terminou vitoriosamente,
A Boba arrumou sua trouxa; dentro
ela colocou cuidadosamente um frasco
com uma etiqueta de caveira
(desinfetante para oferecer aos fregueses
que se gabavam de sua saúde),
pegou seu gato favorito, cujo antepassado
ela já havia amado, e foi confiante até o
Café Tuiuti, perto da estação
Pedro II, disse tranquilamente: “Garçom,
um cafezinho e, para o gatinho, um leiteinho”.
Ninguém presta atenção que ela
dilui tanto o leite quanto o café da garrafa.
Com a cabeça ruiva inclinada para o lado,
em profunda reflexão, A Boba deixa
seu gato, feliz, lambendo seu leite,
bebe um cafezinho, um segundo, um terceiro,
sem que o garçom lhe tivesse servido outro . . .

Página 49

Vejam, Otacília de Sá não emigrou
com a balsa, não com a balsa.

Último Canto

Brincavam na Praia do Arpoador,

longe do tumulto das caravanas de bondes,
onde multidões de pessoas se espalhavam,
alguns com gritantes manchas de sangue:
saia carmesim do fuzileiro naval,
brincavam na Praia do Arpoador
três cachorros felizes
pela união formada em respeito mútuo,
e afeto sincero.

Entre eles o mais gracioso é um minúsculo anjo,
um, ah, maltês misturado com pug.

A narina rosada e larga
parecia uma mancha bem escondida
com simples franjas prateadas.

Como um novelo de fios de seda,
sem contar os latidos, desfrutando de cantos suaves,
esvoaçava e chacoalhando alegremente, acenando
um pequeno Cupido rosado e prateado.

De uma fêmea de spaniel, que
se mostrou dócil a um setter ruivo,
nasceu o segundo, um robusto
e alegre meio spaniel macho.

Dos seus olhos sempre colados
brilhava um travesso epicurista.

Página 50

Suas orelhas caídas varriam a praia.
Os pés felizes estavam calçados
sem dúvidas em chinelos muito grandes.
Por causa do seu casaco xadrez laranja
se chamava Laranja, como a fruta.
Precisamente em sua cauda volumosa,

sua roupa de bobo estava completamente rasgada,
brilhava uma cabeça redonda e careca.

Mas um cão-lobo, grande como um bezerro,
o líder e o protetor da aliança afetuosa.

Olhos pretos como carvão, nariz preto como carvão,
não se encontra um pelo nele que não fosse preto;
até mesmo sua língua era preta.

Quase sem pescoço, a cabeça atarracada pendia
sobre o seu pescoço maciço, e o seu olhar brilhava
ameaçadoramente — teria sido facilmente crível,
se tivesse sido adornado com chifres de bisão.

Vagando selvagememente ele parecia um aleijado,
mancando impetuosamente em uma das patas traseiras
(desde que um comerciante o atropelou à noite).

Será que seus ancestrais, lobos colossais,
desceram dos Andes no passado?

Será que algum deles nas pradarias das terras do norte
viviavam em harmonia com os rebanhos de bisões,
assimilando-se a eles? Aqui a morfologia
se cala, encolhendo os ombros.

Laranja e o Maltês estavam alojados
no Leblon, numa granja amaldiçoada.
Nenhuma mão havia para colher
os frutos dourados do laranjal; saguis

Página 51

domesticados com penteados de Goethe
(seu comportamento não era muito confiante)
gritavam seu pequeno “gäh” asmático,
soltavam as frutas maduras com saltos ousados;

mas as frutas caídas apodreciam
 nas noites ressoantes das cigarras,
 fosforescentes: luzes escondidas
 queimavam no fundo do laranjal . . .
 E uma cerca que, ao longo de doze temporadas de chuva,
 chorou todas as cores.
 Bancos de pedra, cobertos de musgo, enfeitados para ninguém,
 com faianças que se tornaram ilegíveis,
 oriundos da região de Portugal onde se fabricam azulejos.
 Banidas atrás da cerca de hibiscos,
 — suas flores pareciam poderosas gotas de sangue —,
 duas araras de fraque azul-cobalto
 praticavam gritos estridentes e desafinados²⁴⁶.
 À sombra de uma gigantesca árvore de fruta-pão,
 na rotação suave de uma rede suspensa,
 circula o límpido sol do zodíaco.
 Há rumores sobre uma mina de ouro, que ele
 costumava operar nos estados das minas,
 e também sobre um tesouro de um navio
 afundado, do qual ele era o capitão.
 Uma vez ao ano, no Dia de Finados,
 o velho peregrina até o cemitério dos ingleses,
 ali debaixo do Morro da Providência
 (o morro mais antigo da cidade, sujo e desolado
 como um penhasco saariano trazido à deriva,
 olhando meio cego para baixo, pobre cabeça
 de um leão de circo, velho, faminto, enfermo

246 A expressão “*querulierende Taubstummenschreie*” poderia ser traduzida literalmente como “gritos querulantes de surdos-mudos” (surdo-mudo é um termo ultrapassado e pejorativo, mas optamos por manter a tradução literal do termo, para não tornar o texto anacrônico). “*Querulierend*” significa algo como “reclamação, queixoso, lamuriante”, e “*Taubstummenschreie*” sugere gritos de pessoas surdas-mudas, ou seja, sons desagradáveis, desarticulados e destoantes. Optamos por traduzir como “gritos estridentes e desafinados” para a frase caber na linha e para preservar o sentido, gritos de araras são estridentes, altos e agudos, não desarticulados; e omitimos o termo surdo-mudo da tradução para ela não soar incomum ou confusa.

Página 52

e quase morto).

Fora isso, o Senhor Capitão cochila
em um pijama listrado de zebra,
cuidado por uma velha mameluca,
adormece bêbado numa rede suspensa,
sonhando com folhagem pintada de preto.
Mesmo que, ocasionalmente, uma protuberância o marque,
um curativo ou bandagem:
saibam que uma fruta-pão que caiu o feriu.
Seja como for, a rede fica onde está!

Lobo, o cão, no entanto, vivia com um
negro “fazedor de café”²⁴⁷, como inquilino,
no alto do Morro do Cantagalo.

Levante-se, pequeno maltês, a manhã está chamando.
Há muito tempo o Bem-te-vi canta,
“Bem-te-vi, eu te vejo, eu te vejo!”
Ouvidos atentos: a arara ergue-se
roucamente para zombar do vizinho que ainda dorme,
e no laranjal, é o primeiro
farfalhar e som abafado das bolas douradas caindo.
Levante-se de sua insignificância,
bocejando, se espreguiça e se estica,
lembre-se de seu primeiro dever matinal,
lamba sua barriga esbelta e rosada,
conduza-se ao segundo dever no hibisco,

247 Optamos por traduzir a palavra “*Kaffeekoch*” como “fazedor de café” porque nenhuma tradução contemplaria perfeitamente o texto em língua alemã. A palavra “barista” também não se encaixa no contexto dos versos, pois, aqui, se trata possivelmente de um vendedor ambulante ou um trabalhador que faz café para outros. Mesmo “cozinheiro de café”, tradução literal, soaria estranha para o leitor da língua portuguesa. A palavra “*Kaffeekoch*” é a composição da palavra “*Kaffee*”, café, e “*Koch*”, cozinheiro. Por isso, adotamos a tradução mais aproximada do sentido da palavra em alemão, preservando a estranheza do termo.

retorne com determinação para afastar
o roncadador preguiçoso dos sonhos de comer,
belisque a calvície honorável

Página 53

que adorna suas nádegas exuberantes,
não se assuste com os rosnados sonolentos,
enterre o bico nas zonas quentes e peludas da sua orelha,
murmure saudações matinais,
lamba suas pálpebras, grudadas e pegajosas,
até que seu companheiro, suspirando exasperado,
se desembarace do emaranhado que ele mesmo criou.
Indiferente ao teu abanar de bom dia,
uma olhada atravessada com olhos inchados,
fulmina-te com a dignidade ofendida de um dorminhoco.
Mas questões matinais importantes,
ele logo se afasta, e um aceno
com sua cauda grossa lhe dá o perdão.

Vejam, o Morro do Cantagalo,
envolto numa parede de fumaça rosada.
Enquanto se dirige secretamente ao seu objetivo,
navega no brilho da manhã,
até o topo do Morro Dois Irmãos, coroado por nuvens,
no trono miserável que reina
em Ipanema, o istmo se abre.
Descendentes de reis africanos
mantêm sua corte ali, ah, seus palácios
são buracos de toupeiras, os estandartes
principescos cobertos de latas enferrujadas, as faixas deles,
trapos esfarrapados de tanto lavar.

Inconquistados, os príncipes da pobreza reinam
 sob o benevolente peso do sol do inverno;
 mas, quando desaba a chuva torrencial,
 o horror se instala, aterrorizando,
 e, na noite estrondosa, dá-se o horror.

Página 54

Os barracos de barro vão para o abismo, bisnetos de
 reis africanos se despedaçam.
 Mas os negros do Cantagalo
 não cedem: quem foi atingido por tal desgraça,
 provavelmente não pintou a soleira de sua casa
 com o sangue fresco de um galo branco . . .
 Três vezes o Lobo manco escapou,
 seu pelo encharcado, a intuição aguçada,
 em três patas, mais rápido que o destino
 dessa ruína. Seu novo dono
 mora novamente no abismo perigoso.
 Lobo, ele também não abandona o Cantagalo,
 se sente um preto²⁴⁸ ligado aos pretos.

Atrás de Marechal Ney, o "fazedor de café",
 Marechal Ney dos Santos Novaes,
 caminha aqui pra baixo parecido com um bisão.
 O Marechal está mancando em sua muleta de borracha
 (assim, como que viesse andando da Rússia para casa),
 desde que ele pegou bicho-de-pé:
 a gangrena, consequência da preguiça,
 tirou-lhe a perna direita até o tronco.

248 Optamos por traduzir "*Schwarzer*", termo que se refere ao cão Lobo, como "preto", assim como empregamos o termo também para pessoas. No contexto dos versos, o cão Lobo se identifica com os moradores do Morro do Cantagalo, que são negros/pretos. Essa escolha busca manter a coerência terminológica na tradução e preservar o sentido do texto em alemão do poema.

Nunca se viu um aleijado de pés leves,
como esses dois cambaleando pela
trilha perigosa. Ao chegar ao vale,
o Marechal puxa a meia vermelho-vinho,
que o enfeita como um gorro, de sua pequena testa,
e se afasta de sua muleta de borracha,
enquanto o Lobo mancando e pendendo
se apressa para cumprimentar os filhos da granja.

Página 55

Quanta agitação, dança e bajulação!
A cauda do Lobo chicoteia o ar poderosamente,
enquanto o pequeno maltês, enlouquecido de alegria,
pula para cima e para baixo sobre o cão imponente,
parecendo uma bolinha prateada fofa e gordinha.
O filhote bastardo da spaniel
faz uma dança de desajeitada e arrastada,
solta um latido grave e sonoro
(quem esperaria isso do rechonchudo!)
Um monumento de graça, Lobo espera.
Nunca escapou o desejo e o descontentamento
a expressão mais poderosa da garganta ameaçadora.

Mais real do que na praia dos ricos,
o mar se agita na Praia do Arpoador.
A realidade primordial. A luz turquesa,
balançando, embalando-se do horizonte,
cercado por nuvenzinhas ametistas,
(santos espíritos intermediários tranquilos,
nascidos do amor das águas e dos ventos)
transforma a chegada em

gigantes serpentes de espuma do mar,
 que patrulham um grupo de gaivotas
 apressadas, outrora mostrando
 suas barrigas ocre, por outro lado as asas
 castanho-carmelitas nas costas peludas,
 gaivotas animais pré-diluvianas,
 (do tipo que nunca tripulou a arca de Noé),
 semelhantes a gatos selvagens e leões.
 Agora que as serpentes estrondosas de espuma do mar
 se arrastam em trovão na direção da margem,

Página 56

acontece mais uma transformação repentina,
 janelas mágicas surgem de vidro prismático,
 através das quais, antes de se despedaçarem,
 é concedida uma visão de sonho em ilhas falsamente
 cobertas de neve, sem dúvida, um refúgio para os tritões.

Audaciosamente²⁴⁹, o Lobo manca até a rebentação.
 pressionado pela força, ele se lança pela abertura encantada,
 nada no meio dos destroços enegrecidos à deriva,
 já indistinguível no gesto pulsante
 do sentimento divino de turquesa.
 Sempre acontece à mesma hora, na margem
 um drama engraçado: o maltês
 desnortado de preocupação
 pelo destemido senhor das ondas.
 O amor o faz esquecer o perigo.
 Depois ele derruba Lobo, o cão, aí, quase afunda

249 A palavra "*Tollmutig*" combina "*toll*" (louco) e "*mutig*" (corajoso) e pode ser traduzida como "corajosamente", "audaciosamente" ou "temerariamente", palavras que capturam bem a ideia de uma ousadia quase insana presente no termo em alemão.

no lamaçal que brota da areia,
 ai!, sua delicadeza quase se afoga
 na água borbulhante e espumosa,
 que a onda destruída cospe na praia.
 Ofegando, ele se arrasta para longe da maré;
 com uma pequena tosse, um gemido sufocado,
 tremendo ele vagueia de um lado para o outro na margem,
 implorando ao mar por misericórdia para Lobo.
 Laranja observa calmamente:
 Então você não sabe que nenhum nadador
 se iguala ao Lobo na Praia do Arpoador?
 Ele escorrega dali, escolhe um banco de lama,
 abaixa seu traseiro e toma, com muita
 cautela um banho refrescante.

Página 57

Eis que, através da janela eternamente estilhaçada,
 Lobo dispara, um tritão desgrenhado,
 trota até a terra e se sacode vigorosamente,
 molha a desesperada Amorette
 com um beijo encharcado de apaziguamento.
 Em seguida, ele se agacha três vezes²⁵⁰ para coçar as orelhas:
 As patas traseiras se contorcem,
 batendo agitadamente contra as orelhas,
 enquanto ele mantém a cabeça numa postura pensativa.
 Então ele urina solenemente
 um agave gigante: três bailarinas
 posam como modelos para o Degas dos cães.

250 A palavra “*dreieins*” é uma junção de “*drei*” (três) e “*eins*” (um). A tradução literal seria algo como “três-um” ou até mesmo “três em um”, mas é comumente traduzida como trio, trindade ou trina/trino. No contexto do poema, essa construção parece sugerir um movimento simultâneo ou sequencial em três tempos, mas fundidos em uma única ação. É um jogo de palavras que reforça o ritmo da cena, talvez evocando a rapidez ou fluidez do gesto do cão ao se coçar. Não é possível encontrar uma única palavra em português que expresse o que a palavra em alemão faz, por isso optamos por traduzir “*dreieins*” como três vezes.

Depois ele corre pelas dunas para cima e para baixo.

De repente, se agarrando a ele por trás,

Laranja atrapalha o Lobo em sua caçada,

se deixa arrastar um trecho; quando

Lobo pára, ele abraça a perna manca do

gigante: um pateta pederasta.

Um pouco entediado, o Lobo permite

tal exercício fútil de libertinagem,

enquanto maltês simula a cena indecente

como um cupido gorjeante.

Convertidos em um retrato de decência,

os três trotam para fora da praia. Ao meio-dia,

o Lobo descansa, junto dos amigos

numa cama celestial de hortênsias.

Sob o azul profundo da tarde,

eles se aproximam da passagem do Morro Dois Irmãos,

Laranja à direita, Lobo à esquerda, e no meio,

cuidadosamente protegido, o pequeno maltês.

Página 58

Crepúsculos verde-azulados da floresta montanhosa carioca,

selva de figueiras, pinhões e pimenteiras.

Flamboaiãs: como bétulas ardentes,

o carmesim resplandece delicado e emplumado,

em torno de um tronco dançante de alpaca.

E os ipês, árvores com flores

amarelas, lilases e brancas, com buquês ciclóticos,

ondulantes, sem folhas, com uma única floração,

flores prateadas, ocre, lilases.

Lá embaixo, sob flores a vinte metros de altura,

transformados em besouros, os amigos escalam,
se abaixam sob as redes de cipó.

O pequeno maltês assume a frente,
Lobo arrasta uma floresta de trepadeiras
em seu poderoso peito; mais atrás,
vai Laranja, de vez em quando latindo loucamente,
quando uma borboleta gigante, azul,
um lenço celeste descendo à terra,
o acaricia com atrevida proximidade.

Afrodite, saída da concha,
emerge na noite que o mar espalha,
sobre as folhas das palmeiras, movidas pelo zéfiro,
passando pela encosta na pedra de Niemeyer,
os inseparáveis vagam de volta para casa.
Retornando para o Arpoador,
eles param para um último descanso e retiram
cipós e carrapato de suas pelagens.
Uma vez mais olham solenemente,
os três juntos²⁵¹ para o mar. Prateado sobre esmeralda
balança em um véu de névoa malva,

Página 59

verde-pálido e verde-escuro, iluminado por dentro
por um sol submarino —
mas isto também se apaga e as ilhas cobertas de neve
se transformam em criaturas sombrias,
estranhas feras à espreita na penumbra
— um momento de doce inquietude.

251 Como já mencionado em nota anterior, a palavra "*dreieins*" combina "*drei*" (três) e "*eins*" (um). Aqui, a expressão "*dreieins aufs Meer*" sugere que os três personagens olham para o mar não apenas ao mesmo tempo, mas quase como uma unidade.

Como que para diminuir a dor da despedida,
o Lobo se levanta repentinamente,
e manca em direção a Ipanema; indecisos
os outros voltam para o Leblon.

Como ele mancou por centenas de passos,
ele para e observa as sombras amigáveis
lá no último suspiro pálido do crepúsculo.

Os outros também pararam,
olhando para trás para a silhueta imóvel
de seu grande protetor, agora pequeno
e cruelmente encolhido, esperando ao longe.
O pequeno maltês uiva, quer voltar para trás.

Mas Laranja pensa em seu jantar
e rosnando lhe bloqueia o caminho.

Do outro lado, a sombra manca na tenda da névoa.

Juntinhos, os pequenos vagueiam
pelas ruas tranquilas do Leblon,
de vez em quando, são saudados por gritos guturais.
Ouçam, o galo canta antes da meia-noite.

Depois da captura do maltês,
Laranja veio pulando até o Cantagalo.
Lá, perto do rio da colina, Lobo aguardava,

Página 60

esperando pelos amados que tardavam em chegar.
Quando avistou o pelo vermelho, ao lado do qual
não tinha nenhum pacote de pelo prateado,
mancou apressadamente em sua direção. Mas o
spaniel não fez sua dancinha feliz.

Através de suas sobrancelhas abundantes ardia
um medo amarelo-úmido²⁵² e uma tristeza diferente:
uma confissão de culpa, a consciência muito pesada,
por aparecer aqui sem seu irmão.

Tremendo incessantemente, agachou-se,
baixou a sua cabeça robusta adornada por orelhas,
chorou com a língua para fora e babando, chorou.

Os dois trotaram em torno da Lagoa Rodrigo de Freitas.

Um carro estranho se arrasta ao longo da costa,
rapidamente Laranja começa a tremer e babar.

E uma velha lembrança²⁵³ arrepia Lobo
de sua pata traseira até seu cérebro:

Na noite em que um comerciante o atropelou . . .

Medo, ó tirano incorpóreo,
corruptor de corações, carrasco do prazer,
medo, o inimigo mais astuto da liberdade,
— não, ele ainda não fez nada ao Lobo.

Mas, Laranja, ele escravizou completamente.

Contorcendo-se como se suas pernas estivessem paralisadas,
ele conduz o manco para a rede,
clama para o Senhor do Zodíaco.

Então Laranja latiu: Ó Senhor,
o horror se abateu sobre o meu irmão
Maltês. Nós brincávamos alegremente

252 O termo "amarelo-úmido" (*feuchtgelb*) é um adjetivo composto no original alemão que associa cor e sensação física. O amarelo (*gelb*) carrega, em alemão, conotações de doença, decadência e covardia; o elemento "úmido" (*feucht*) intensifica o caráter corporal repulsivo da imagem, sugerindo suor, febre ou secreção. A expressão figura um medo não abstrato, mas fisicamente perceptível, que "arde" e se manifesta no rosto.

253 A expressão "*alte Erfahrung*" optamos por traduzir como "velha lembrança", pelo sentido que o texto carrega. "*Erfahrung*" pode significar "experiência", mas, no contexto dos versos é mais adequado traduzir como "lembrança" ou "recordação" de algo que o cão viveu.

Página 61

em nosso encontro com o Lobo;
como o Senhor se lembrará, Amorette
gosta de se deixar encantar pelos
rápidos peixes da lagoa quando a água está calma;
assim como hoje. De repente parou um carro,
um zunido – zum! – atravessou o ar.
O que sobrou do pequeno Maltês?
Ah, apenas um grito se esvaindo pelo ar.
E um segundo zunido, ó Senhor,
se aproximou hostilmente de mim, apavorado;
me encolhi num bueiro seco.
Quando eu me arrastei para fora — o carro havia desaparecido.
Porque Tu, ó Senhor, és um homem, e os homens
causaram este infortúnio, por favor,
por favor, eu te suplico: ajude o pequeno Maltês!

Mas um ambulante comerciante de aves
trouxe ontem para o criador de galinhas
um tucano de rara beleza;
imediatamente o velho comprou o pássaro.
No viveiro comido de ferrugem
agacha-se o corpinho de seda preta, apático,
diante das acrobacias e o grasnado lamurioso
das araras-azuis amazônicas²⁵⁴,
se agacha completamente ocupado na arte
de manter seu bico laranja
brilhante e poderoso em equilíbrio.
O Senhor Capitão não se farta de ver

254 A expressão "*amazonischen Kobaltfräcke*", cuja tradução literal é "casacos de cobalto amazônicos", onde "*Kobaltfräcke*" (literalmente, "fraques de cobalto") é uma metáfora para as araras. Optamos por traduzir por "araras-azuis amazônicas" e não manter a metáfora, transmitindo a mensagem do texto em alemão sem lançar mão da tradução literal, o que poderia deixar a frase um pouco estranha para o leitor da língua portuguesa.

o estranho nariz do pássaro-anão.
Em seu grande orgulho de proprietário,
bebe, de uma só vez, três garrafas de vinho do Porto,

Página 62

e seu nariz se esforça para brilhar
como o objeto de sua paixão.
Surdo às lamentações de Laranja,
cego para a ausência do pequeno Maltês,
adormecido numa adoração ébria,
o velho passou o dia dormindo.

Nessa noite, o Lobo dormiu na granja.
Também na seguinte. Mas o *bon vivant*,
Laranja agora não mais comia.
Espantada, a cozinheira de rosto curtido,
a mameluca velha murmurou:
“Está doente, Laranja, meu pequeno?”
A resposta de Laranja foi um ganido fino.
“Diga-me, onde você deixou o Maltês?”
A resposta de Laranja foi um ganido fino.
“Diga-me, o vosso Maltês morreu?”
A poderosa cabeça do Lobo que manca descansa pesadamente
sobre suas patas, como se ele estivesse dormindo.
“Quer dizer, atropelado e morto,
o pequeno Maltês, um cãozinho tão fofinho!”
A resposta de Laranja foi um ganido fino.

“O pequeno Maltês está morto, morto ele está.”
Muito solene na palavrinha “morto”
quase divertida, a velha murmura

na manhã seguinte, voltando-se para a rede.

O senhor dos bichos admira o tucano.

Página 63

Mas, no quarto dia, Laranja
se recuperou de seu abatimento,
tomou o leite da manhã e com latidos abafados
repreendeu a horda de macacos anões.
E a senhora cega do hábito,
fez que ele, com seu fiel protetor ao lado,
se embrenhasse pelas barulhentas ruas matinais
de Ipanema para tomar banho.
A cacofonia rouca das caixas de som
grita e se espalha das janelas abertas,
mistura-se com o grito estridente dos compradores de garrafa,
lamentosos ruídos matinais.
Mas na Praça General Ozório,
ai! aconteceu. Ah, aconteceu.

Em dois carrinhos de mão cochilavam dois
subajudantes de um
ajudante-assistente, empregados pelo
morto de preguiça senhor ajudante,
um dos donos de carrinho ainda mais preguiçoso
Ao lado dos carrinhos de mão esperava um carro cinza,
decorado com duas cruzes vermelhas.
Ah, se você tivesse corrido com seus longos chinelos
para salvar sua vida, Laranja . . .
O laço zunindo! Do lado do Lobo,
arreatado no ar, agarrado

pelas mãos ossudas de um caçador de cães,
e colocado como um saco atrás das grades!
Novamente soou o canto de um laço. Também Lobo
sente um laço lhe apertar subitamente a garganta,
e o prende! Com um salto selvagem, ele recua.

Página 64

Ei, o laço está escapando do perseguidor.
Lobo dispara por baixo do carrinho de mão,
tira num susto os ociosos do cochilo,
e arrasta o laço Ozório afora,
perseguido pelos caçadores que gritam.

Enquanto isso, risadinhas de adolescentes se reúnem
diante das grades, em puro divertimento,
com o comportamento engraçado do prisioneiro,
e os imitam colocando a língua para fora.
Banido em um desmaio de terror,
ele se encolhe, pisca os olhos através das barras de ferro;
a longa língua rosada pendurada para fora da boca.
Eles lhes mostram a língua em zombaria,
e suspiram seu suspiro de medo de morte —
até que alguém grita e todos se dispersam.

Pois por ali se aproximam, ziguezagueando, os caçadores,
o Lobo atrevido se aproxima novamente,
vejam, como um anjo manco da vingança.

Um dos capangas saca da sua pistola.
Mas agora um homem negro se aproxima,
caiado de branco, um jovem pedreiro do Cantagalo.

“Deixem o manco comigo”, ele ameaça hostilmente;
“este aqui pertence ao Marechal Ney.
Há anos que vive conosco no Morro
e tem raiva tanto quanto eu”.

Com a sua juba do pescoço eriçada,
as patas dianteiras bem abertas,
o peito desgrenhado balançando, mas completamente em silêncio,

Página 65

o Lobo fica parado observando o povo.
E na briga com os capangas, um e outro
tomam partido com ousadia,
guardam sua navalha firmemente no bolso.
Caçadores! Aqui a navalha é na carne,
ali o insolente atrevido se mantém
inabalável. Uma coleira de laço,
que ele também roubou, fala com escárnio de seus camaradas —
desapareçam com vossos despojos.
Amaldiçoando, eles se jogam nos bancos.
A gaiola ambulante se arrasta em direção à cidade.

Mas um estranho espetáculo se apresentou
aos caminhantes matinais
da rua Nossa Senhora de Copacabana.
Ouçam! um buzinar irritado. Passa um
caminhão com grades, se esforçando
para escapar com as sirenes tocando,
parando o trânsito com sirenes estridentes.
Atrás dele — e risos e gritos.
“Vejam! Vejam! Vejam!”, voa rua abaixo —

dispara em saltos mancos e engraçados,
como um cavalo de balanço bobo,
arrastando uma corda atrás de si, uma criatura
que a pressa veste como uma fera maravilhosa:
Será um cachorro, um lobo ou um pônei?
Quando o trânsito obriga o carro a parar,
o caçador toma o espaço entre eles,
passa por policiais de trânsito atônitos,
a metros de distância, como um sonho.

Página 66

E os apitos da polícia
soam estridentes, as sirenes dos carros soam estridentes,
e soam estridentes os risos dos curiosos.
Um circo itinerante armou a sua tenda
ali em frente ao velho túnel.
Sim, agora é uma certeza para os curiosos:
Este é um animal fugido do circo,
talvez um animal selvagem e perigoso!
E os aplausos são acompanhados por gritos de medo.
A escuridão do velho túnel
já havia engolido a aparição jamais vista.
Enquanto ele atravessava o canal do túnel,
lá, onde o longo e solitário muro,
que separa o cemitério João Batista
da cidade dos vivos,
começa, ali, a pressa de Lobo se desfez.
Agora ele estava parado sobre três pernas trêmulas,
piscando para a luz dolorosa que, de longe,
brilhava na grade da carroça que chacoalhava,
grade, atrás da qual Laranja era levado para a morte.

Pelas trilhas furtivas do Morro dos Cabritos,
ele se arrasta, tropeçando de vez em quando,
descansando de lado, rígido como um cadáver,
exceto pelos flancos convulsivos,
exceto pela língua negra se contorcendo violentamente.
Uma dúzia de abutres famintos voam em círculo
no alto céu azul sobre sua exaustão. . .

Página 67

Os negros do Cantagalo jogam uma alegre
partida de futebol na Praia do Arpoador.
Vejam o Marechal Ney em sua função de árbitro,
que ele executa, independente da falta de sua perna.
Impetuoso, ele busca sua muleta, salta,
curva-se como a um arco tensionado,
porque no salto, ele coloca seu peso sobre ela.
Assim ele corre pela areia ondulante,
sempre no encalço dos jogadores apressados;
seu gorro vermelho-vinho
tremula como uma bandeira de autoridade,
e seu apito, um rugido gutural,
dirige o jogo de acordo com a lei sagrada.

Marechal Ney, lá vem seu cão mancando.
Você não o reconhece? — O que me importa o meu cachorro?
Eu tenho que pular como uma pulga de uma perna só,
afinal, eu sou o árbitro, o árbitro sou eu!
— Você não vê sua coleira suspeita,
a corda mordida perto do nó?
Você não entende seu olhar, Marechal Ney?

— Não entendo nada, não vejo nada,
além do centroavante alucinado.

O que ele nunca arriscaria, Lobo ousa:
Mancando no campo de batalha, surdo aos berros,
cego para a corrida e o fervor dos jogadores.
E a bola passa correndo em sua direção e lhe dá
um golpe no focinho, o atacante
cai sobre ele e lhe grita uma maldição.
Mas do Lobo não sai um único gemido.

Página 68

Vejam, ele manca atrás do Marechal
que salta como uma sombra. Seu olho de quartzo brilhante
arde em um único pedido insistente.

Ah, a paciência do Marechal se esgotou,
e seu pequeno apito pôs um fim repentino
a este jogo. Cheio de fúria, ele se
equilibrou em uma perna só, enquanto
a muleta cai sobre o Lobo.

Não, nem um gemido saiu do atingido.
Em silêncio, Lobo saiu mancando do campo, já
esquecido pelo tumulto renovado dos jogadores,
mancando pela areia pálida
em um gesto que havia se tornado lamento.
Rapidamente a distância o transformou até se tornar
um ponto preto manco e insignificante,
vagando na costa do mar turquesa,
um ponto solitário, um pontinho muito solitário,

um pontinho que não merece muita atenção.

O Lobo manco ficou desaparecido por seis dias.
E no Cantagalo corria o boato de que
Lobo havia sido capturado por um caçador de cães.
Outros sussurravam: com certeza é a raiva,
sim, a raiva teria infectado o Lobo;
de tal modo que ele certamente morreu na floresta da cidade.
Mas Marechal Ney, o negro “fazedor de café”,
rindo: “Hum, eu conheço o meu Lobo.
Ele não se deixa apanhar por um caçador de cães,

Página 69

hihi, e a raiva canina ele não pega,
porque ele é muito inteligente”. — “Muito inteligente?” — “Sim, muito inteligente”.

Na mosca! Uma semana depois, o Lobo manca
através dos becos barulhentos de Ipanema,
magrelo, em pele e osso, cipós agarrados em seu pelo,
parecendo um animal sem dono.
Vejam, para aquilo que ele nunca se rebaixa:
ele fareja as latas do lixo, vejam lá,
como um cachorro de rua, vira-lata!

Você conhece o bando dos compradores de garrafas?
Você pode imaginar como eles são incômodos?
Coletores esfarrapados com semblante de funcionários públicos,
cestas redondas gigantescas balançando
sobre as cabeças, porta-moedas pendurados,
dos quais eles retiram pequenas somas de dinheiro,
eles se arrastam lentamente pelo beco,

um após o outro, um após o outro,
 seguindo um ao outro em seus tamancos de madeira,
 lamentando, reclamando e pedindo por garrafas,
 garrafas vazias e papel velho.
 “Compradores de garrafas!” grita o primeiro. “Garrafas!”
 “Garrafas!”, o segundo. “Compradores de garrafas!”
 Para poupar ao máximo suas vozes
 geralmente oleosas e estridentes, eles alongam sílabas:
 “Garraaaaafas!”²⁵⁵ guincha uma voz de eunuco.
 “Gar-ra-fas! Gar-ra-fas!” resmunga a próxima voz,
 enquanto a primeira, perto, ainda esganiça
 o seu canto castrato de garrafas vazias.
 (Nunca um homem negro se dedica a tal

Página 70

trabalho extra. Não, ele assa pães,
 constrói casas, transporta cargas no porto.
 Os corretores e os compradores de garrafas são brancos).

Rubens Gomes, um comprador de garrafas,
 canta estridente sua canção de lamento.
 Ali está o Lobo manco do Marechal Ney
 (todo mundo o conhece), fareja avidamente,
 fareja dentro de uma lata de lixo;
 de lá se projetam dois gargalos de garrafas de vinho.
 Garrafas vazias, ah! Rubens para,

255 Traduzimos a palavra “*Flaschkäuf*”, uma contração de “*Flaschenkauf*” (compra de garrafas), formada pela junção de *Flasche* (garrafa) e *Kauf* (compra), como “Garraaaaafas”, alongando a segunda sílaba com quatro “as” seguidos. Primeiro, porque qualquer tradução literal ou criação de palavra que imitasse o neologismo do autor soaria muito estranha em português; e segundo, optamos por traduzir “*verschlucken*”, literalmente “engolir”, como “alongar”, já que é exatamente isso que fazem os vendedores ambulantes no Brasil ao anunciar seus produtos. O procedimento usado neste trecho foi de modulação, que altera o ponto de vista, sem alterar a mensagem. Optamos por esse procedimento para o texto se adequar à realidade do falante/leitor da língua portuguesa.

inclina-se para pegar as garrafas pelos gargalos, mas Lobo bloqueia seu acesso com a sua obstinação.

"Fora, seu bandido!" gralha Rubens indignado,
e como o animal parece tão desgrenhando,
ele balança seu tamanco de madeira
e lhe dá um leve pontapé no traseiro.

Lentamente, Lobo levanta sua enorme cabeça.
Então, lhe escapa da garganta ameaçadora:
um rosnado abafado, profundo e oco.

Vixe! Esta besta nunca emitiu um som.
Rubens, o covarde, corre para proteger sua vida.
Do alto da sua cabeça, o cesto treme,
garrafas se quebram num tilintar agudo.
Perdendo um chinelo, ele se lança
dentro da loja de um barbeiro,
que, na falta de clientela,
está se barbeando devotadamente.
Enquanto o Lobo calmamente vira a esquina mancando,

Página 71

pela trilha que vai para o Cantagalo
(ele não volta para casa, para o barraco do Marechal,
a casa do Marechal ele não conhece mais),
Rubens reúne, na loja do barbeiro,
fazendo caretas com o rosto carcomido,
ao redor de si os desocupados,
pregando a eles o conto da carochinha
de como o vira-lata do Marechal Ney se aproximou dele:
"Olhos fixos brilhantes ... focinho trêmulo ...

Como se não existisse nem direita nem esquerda,
apenas um cego e amaldiçoado sempre em frente . . .

À pergunta se ele havia sido mordido,
o catador esfarrapado estica o dedão,
amarrado com um curativo (ele havia se cortado
ontem com um caco de vidro): “No dedão!
Eu enrolei com um esparadrapo improvisado.”
“Pobre Rubens, então você está com a raiva”,
clamaram: “se você não correr para receber tratamento
no Instituto Oswaldo Cruz!”
Ah, e ele deixou que todos sentissem pena dele,
porque o barbeiro o barbeou de graça,
vejam, e as lágrimas escorreram pelo seu rosto,
quando todos o abraçaram cheios de preocupação,
sim, ele agora acreditava sinceramente
que era vítima de um tirano mordaz,
ei, era uma sensação inebriante,
ser o protagonista de uma tragédia.
Com um movimento trágico levantou o cesto cheio de garrafas
quebradas sobre a cabeça resignada,
e fez um juramento solene ao pedido,

Página 72

para procurar tratamento sem demora,
desapareceu na esquina, um verdadeiro herói.
Mas depois de ter se afastado um pouco,
ficou parado no beco deserto,
pousou o cesto no chão e ponderou:
Rubens, se você pensar bem,
se pensar nisso direitinho,

você não foi mordido de verdade . . .

Logo em seguida começou a gritar em direção ao Leblon,
a voz de castrato de Rubens Gomes:

“Comprador de garrafas! Garraaaaafas! Garraaaaafas! Garraaaaafas!”

O delegado do vigésimo quarto distrito,
ao tomar conhecimento do terrível incidente,
incluindo uma descrição do perpetrador,
ordenou à Corporação que interviesse.
Os dois mais temidos caçadores de cães do Rio,
um Pompílio Pinto Coelho,
em alemão Pompilius Kükenhas,
o outro Ildefonso Leitão, que em alemão
é Hildefons Ferkel,
o Pinto Coelho e o Leitão
foram encarregados de trazer a besta do
Cantagalo viva ou morta.

Durante dias eles caçaram o Lobo, o manco
no Cantagalo e no Morro dos Cabritos,
no Morro da Saudade, na passagem do Morro Dois Irmãos
para São Conrado acima e abaixo,
para a Vista Chinesa, o caçaram, caçaram

Página 73

num carro cinza, de bicicleta, a pé,
caçaram o diabo e não o apanharam.
Vez após vez, os informantes contavam,
que ele voltava à noite para casa, para o Cantagalo.
Repetidas vezes, os carrascos interrogaram
furiosamente o Marechal Ney.

Ele mesmo não sabia dizer nada
além do que Lobo, depois de ele tê-lo ferido
com a bengala no futebol,
não, nunca mais fora visto.
Ele prometeu matá-lo quando chegasse em casa.
Mas ele ria, quando os caçadores iam embora:
“Lobo, ele não tem raiva, é muito inteligente.
Eles jamais o pegarão, eles são burros demais”.

Da costa africana,
soprou sobre o mar um siroco
(arauto das poderosas chuvas da primavera),
conjurando a cidade em uma gigantesca
nuvem de poeira dourada, úmida e abafada.
O vapor saturado de água da África,
soprou tudo num colorido frenético:
Flamboaiãs, bicos-de-papagaio,
que ardiam como chamas ferozes.
Muitos barcos negros de pesca
flutuavam no mar sem horizonte,
como moscas numa teia de aranha dourada.
Até as formas mudaram, permeadas
pelo cheiro pútrido de sal, a prisão dourada,
até mesmo suas formas: a miragem
os distorciam em ilusória grandeza ...

Página 74

Pinto Coelho e Leitão espreitavam,
laços presos sobre os seus ombros,
no Ozório, pois informantes amedrontados
havia visto o Lobo há poucos minutos

com os seus próprios olhos.

Com seus chapéus enebados puxados
sobre as testas ferozmente franzidas,
seus olhos mulatos melancólicos,
brilhando gananciosamente, vasculhavam ao redor,
ignorando um gato errante:

A sua honra profissional estava em jogo.

De repente, um grito: “Lá em cima, lá em cima!”

Vejam, no penhasco mais alto do Cantagalo,
bem acima do deslizamento de terra íngreme,
escancarado como uma ferida ardente na colina,
estava o Lobo num véu de poeira dourada,
inchado em uma figura gigantesca.

Assombração de contos de fadas? Mensageiro do mundo primitivo?

Fata Morgana do supermamute?

Imagem monumental imóvel da liberdade.

E eles o encararam fascinados.

Mas Pompílio Pinto Coelho,
colocou a mão na virilha e levantou um pouco os testículos,
um sinal de determinação masculina:

— “Ildefonso, hoje a gente pega ele.

Você sobe pela São Romão,
e eu subo pela Xeira de Mello.

Esta será sua morte”. — “Morte ao Lobo raivoso!”

Leitão diz isso, agarrando obstinadamente sua virilha,
balançando seus testículos com um humor belicoso.

Página 75

Enquanto os magnificamente determinados caçadores
se aproximam pelos dois lados do Cantagalo,

os espectadores esperam com pescoços esticados,
gesticulando para o fantasma.
O tempo passa em suspense, sem que
ele tenha se movido do penhasco.
Vejam, mas, de repente, algo
se dissolve em nada na poeira dourada — uma matrona
negra peituda faz o sinal da cruz gritando.

No penhasco acima do abismo,
os caçadores permanecem após horas, ofegantes.
Pinto Coelho, com os joelhos tremendo.
Leitão, que grunhe, bem, como um leitão,
totalmente sem fôlego de escalar e caçar.
Então somos caçadores de um fantasma?
Ah, as armadilhas que montamos cuidadosamente
na frente do barraco do Marechal Ney ficaram vazias;
mal tocou a carne envenenada que
espertamente colocamos para ele:
dois ratos mortos como único troféu!
O calor dourado sufoca suas gargantas,
enquanto eles espionam em direção ao Ozório.
Invisível, pequeno, sem ser notado por ninguém
o Lobo manca até a Praia do Arpoador.

E eles agarram suas virilhas, desta vez
como sinal de sua impotência,
e levantam cansados os testículos,
e murmuram: “O diabo, o diabo!”

Página 76

Vocês já viram um charuto brilhar

numa noite nebulosa e sem estrelas?
Mil charutos, muitos milhares de charutos,
agrupados num único brilho,
enquanto a lua cheia de agosto surgia do mar.

Vocês já viram no mar noturno e enevoadado,
a quilômetros de distância um navio em chamas?
Navio em chamas, que em sonhos nebulosos
sobe fantasmagórico aos céus,
enquanto a lua cheia de agosto emergia do mar.

Nos jardins sem perfume da praia, as cigarras
praticavam o seu canto frenético,
e no Morro do Cantagalo,
os galos cantavam antes da meia-noite,
cantavam, não: gemiam seu cacarejo desajeitadamente,
gorgolejando seu grito de despertar inoportuno.
Nas rédeas do sopro do deserto,
as ondas chegam preguiçosamente até a costa,
quebrando em silvos e suspiros suaves.
Lá, na praia deserta ressoa um outro
lamento que sobe e desce, horrível,
um lamento desconhecido e rouco.

Aqueles que viviam ao longo do Arpoador,
tirados de seu primeiro sono com susto,
ouviram confusos essa terrível manifestação.
Ouçam! Não é um grito vindo do mar?
Não são afogados pedindo por ajuda?

Eles cambalearam até as janelas,
olharam sobre as dunas e viram.

Sob o espírito vermelho da lua, na entrada
da ponte de cobre sobre o mar,
agacha uma sombra de lobo, o focinho erguido.
Seu lamento paralisa o sangue.
Latidos e ganidos, rosnados e uivos,
tão desajeitados quanto o cacarejar dos galos,
graves, ocos e agudos estridentes,
unidos em cacofonia como o grito de dor
do mundo primitivo, uivando até
a silhueta rubra da lua cheia.

Na noite seguinte, e também na próxima
ouviu-se o horripilante lamento.
O substituto noturno do delegado,
estava sobrecarregado com as reclamações,
devido à crônica perturbação da paz,
por causa de uma besta que uivava para a lua.
Pinto Coelho e Leitão foram repreendidos.
E o sono dos capangas passou,
e sua cadeia móvel chacoalhava todas as noites,
na Praia do Arpoador.
O uivo cessou repentinamente
em Ipanema, mas logo
começou na praia do Leblon.

Certa noite, depois de uma caçada em vão,
sentavam-se Pompílio e Ildefonso,
e dois guardas em cadeirinhas estreitas,

Página 78

num bar arejado na rua
Barão da Torre bebendo cachaça.
Debaixo da luz trêmula de um poste,
parou um carro verde do abatedouro.
Sussurrando como se fizessem algo proibido,
dois carregadores ensanguentados
carregavam bezerros e bois esquartejados
para o sombrio interior do açougue.
Silenciosamente o Lobo vem mancando pela esquina ...
Terrivelmente magro, esqueleto desgrenhado
para no círculo da luz da rua,
farejando em direção à carne sangrenta.

Pinto Coelho, piando como um pintinho,
solta seu laço e pula feito um coelho
(sem necessidade de levantar os testículos).
Os tiros acordam a vizinhança!
Um dos carregadores se debate no laço,
mas o outro geme de dor:
coberto de sangue, desta vez seu próprio,
de um ferimento de raspão no bíceps.
Com um lombo de boi na boca,
o diabo se despediu à inglesa²⁵⁶.

Por dias a fio, a cidade do Rio sofreu,
na prisão do ouro opressivo.
Por noites a fio, a Praia do Arpoador

256 A expressão alemã *sich auf Englisch empfehlen* é um idiomatismo de uso coloquial, frequentemente jocoso, que significa retirar-se sem se despedir ou de modo abrupto. É uma expressão semelhante à do inglês *to take a french leave* ("sair à francesa"), indicando uma saída discreta e furtiva. Optamos pela tradução "despediu-se à inglesa" por preservar o sentido figurado da retirada súbita e não anunciada no contexto do poema e preservar a ironia presente nos versos.

ouviu as ladainhas da besta enlouquecida.
Mas então veio a chuva forte.
Barracos despencaram do Cantagalo.
O “fazedor de café” Marechal Ney foi

Página 79

registrado como uma vítima fatal.
“Morto ele está, morto está o Marechal Ney”,
miavam os negros do Cantagalo,
como que se se divertissem com a pequena palavra “morte”.
Uma onda veio e arrancou
muitos agaves do calçadão das dunas.
E como a chuva, a corajosa mensageira
da primavera de setembro, foi embora
tão abruptamente quanto veio, a areia lavada
brilhou nas estradas da costa como neve.
No dançante mar turquesa
flutuavam, sem vida, destroços irreconhecíveis.

E a lua minguando, no zênite,
pendurada como um berço desvelado,
brilhava em azul sobre as margens pálidas.
E a Praia do Arpoador
brilha como uma geleira sob luz mágica.
E sobre ela reina um silêncio glacial,
desprovida do mais suave som.
Apenas a canção de ninar das marés, nem alta nem baixa.
Apenas o rugido das ondas e das ondas.

Página 80

Romanceiro da floresta estrangeira

Serra dos Orgãos do Brasil Central na estação das chuvas

Foram muitos e incontáveis dias
em que eu passei sem a alegria do sol,
quando a neblina me banuiu para o medo cinzento,
desde que as doces vozes cantaram para mim pela última vez,
que se uniram ao brilho do céu em seu voo.

As luas vagueiam, sombras sem nome,
estrelas apagadas que guiam a esperança,
maravilhosa dança ruidosa das estações:
Estamos indo para primavera ou para o outono?
Eu não sei e me sinto envergonhado.

Eu caminho inquieto pela floresta estrangeira.
Em vez de copas de sombras, um desvanecer-se no nada.
Labaredas de fogo fantasma: orquídeas.
As fadas passeiam por campos de lírios pálidos.
Um véu acena para mim — espere! Estou chegando.

E o musgo, sempre moribundo, abafa os passos
do andarilho. Um lamento²⁵⁷ inchado de sapos
me cumprimenta, um feitiço maligno.
Muitos galhos de pinheiro preto apodrecido se erguem;
eles seguem rapidamente meu caminho.

Página 81

257 Optamos por traduzir a expressão “*Verquollnes Unkenklagen*” como “um lamento inchado de sapos”, referindo-se ao coaxar desses animais. A palavra “*Unke*”, segundo pesquisas feitas em páginas na internet, designa sapos do gênero *Bombina*, conhecidos em português como peliobates ou sapos-bombina. Com vocalizações peculiares e sombrias, esses sapos são frequentemente associados a maus presságios no folclore europeu. O substantivo “*Klage*” pode ser traduzido como “lamento”, enquanto o adjetivo “*verquollen*” significa “inchado”.

Desprovida de todo aroma e sopro, tão pálida como a névoa,
tão insubstancial, a floresta me envolveu,
até que tive a tola suspeita de que meu sangue jovem
já havia muito escorrido, esgotado.
Um andarilho morto perambula pelo reino intermediário.

Página 82

Romanceiro da Árvore Vermelha

Nós tivemos um sonho:
Conhecíamos uma árvore
com plumagem púrpura,
Seu tronco enfeitado com cipós.

Nós conhecíamos um arbusto
cuja folhagem era como fumaça azul,
a flor era ouro resplandecente,
como brinco de moça bonita.

E ao redor da flor dourada,
o ornamento dos chapéus desaparecidos,
que as finas damas outrora
usavam (você não lamenta

aqueles que morreram há muito tempo,
e nunca arruinaram seu descanso)
— e ao redor da flor dourada,
o ornamento dos chapéus desaparecidos,

semelhante ao espírito dos pássaros,

iridescente como a luz prismática,
flutuando de flor em flor,
parados imóveis no ar —

Página 83

E ao redor da lagoa dos sonhos,
a runa prateada se inscreve
em rochas que nunca foram pisadas.
Com pescoços esticados

as gaivotas perambulam
com o manto ocre do leão
sobre serpentes verdes de ondas.
Um suspiro, sonolento

duvidando se tanta beleza
se acostumaria ao olhar do sonho!
Nascido de poeira malva,
perdido no firmamento,

reinos insulares flutuam
na palidez enganadora da neve.
Nessas ilhas habitam,
certo como um sonho, Tritões,

os nadadores ociosos,
agarrados aos peixes cintilantes.
Até a separação do casulo cor de concha,
como alegria e como sofrimento.

A baía suavemente enferrujada,

com sangue escorre, o que ressoa,
e se aproxima de nós e se embate ...
Aqui, nunca ninguém desembarcou.

Página 84

Por trás do galanteio
se esconde uma fúria,
um redemoinho impiedoso,
um cardume de peixes de dentes afiados.

Apenas uma coisa horrível se destaca,
dando um aviso silencioso,
da maré tingida de sangue.
Um sinal de raiva antiga.

Um memorial do medo antigo
(se você tem medo do perigo do mar).
Uma prancha negra apodrecida,
meio submersa no mar.

Mão de mouro levantada!
que acena, acena, acena para a terra ...
Quem se atreve a salvar a mão?
Isso nos tira assustados de nossas camas,

Sáímos de nossos sonhos
e — olhamos a árvore
com folhagem púrpura,
e cipós pendurados em seu tronco.

E ao redor da lagoa dos sonhos

a runa de prata se inscreve
em rochas que nunca foram pisadas

-----.

Página 85

Romanceiro da Morte do Beija-flor

Você-Não-Me-Conhece-Bem era o nome da terra; comandada por tempestades,
eu construí minha casa nas margens cintilantes.

Terra Sempre Distante ou Terra Das Árvores Incandescentes,
ou Terra Dos Passos Silenciados Na Selva,
ou Terra Dos Camponeses Leprosos,
ou Terra Do Galo Que Canta Ao Anoitecer.

Seja qual tenha sido o nome, ele foi roubado de mim.

Como numa peneira, minha memória se esvaiu.

Mariposas gigantes noturnas sussurraram para mim: “Fique e se demore!”

Borboletas gigantes diurnas, azul-celeste, pó de ouro no meio,
arrancaram de mim véus diante da selva desenfreada à espreita,
que me entrelaçam com flores flamejantes de loucura.

Talvez seja também a terra, onde a luz seja um fardo para você.

Muitos cegos me pediram lá um pouco de luz.

Talvez seja também o País Da Terra Vermelha Ferida,
sim, ou Terra Do Galo Que Canta Ao Anoitecer.

Flores flamejantes de loucura, como outrora eu as via
cheias de arrepios, o que há muito tempo era meu hábito e companheiro,
veja, elas atraíram o beija-flor, os mais delicados companheiros de brincadeiras,
uma beleza jamais criada num conto de fadas cantado.

Vestes de arco-íris, reunidas em minúcia.

Página 86

Asas, animadas numa enganosa imobilidade no ar.
Que ele confiou com beijos à flor flamejante,
filhinho da terra do galo que canta fora de hora,
caindo do céu (as flores flamejantes se desfaziam),
em seu mergulho quase invisível, o grito agudo —
antes que eu saltasse obcecado para ele, murmurando o esquecido,
o ladrão camuflado na pressa havia escapado.

E do céu, como um apelo à lembrança
uma peninha minúscula caiu suave sobre minha mão.
Como quando os brilhinhos do arco-íris se entregam.
— Sim, muito antes da meia-noite o galo cantava naquele lugar.

Página 87

Romanceiro do encontro com João Damasceno Baunilha

Primeiro Canto

Muitos rios amarelos atravessavam o país sem fim.
Sempre que vinha a chuva, elas traziam um amarelo lamacento.
Neles flutuavam hortênsias murchas e ratos mortos,
e cadáveres de cachorros cor de laranja.
Rio de Todos os Santos ou Rio São Francisco,
em vez de Rio dos Homens que haviam se esvaído em sangue
em batalhas desoladoras por pedras preciosas e ouro.
Ouro Preto era o nome das cidades, Nascimento e Três Corações,
Juiz de Fora e Piedade e Icarahy,
Espírito Santo era o nome de um Estado, Minas, um outro —
era no país um andarilho cansado do cansaço.

Era no país um andarilho, mas nunca um que ficava.

Certa noite entrei num botequim simples
de um vilarejo (lá eles chamam de botequim);
não tinha janela nem porta, uma caverna artificial
semelhante a um presépio de Natal, desprovido de figuras.
Nunca vi uma pousada tão desolada em minha vida.
No tremeluzente brilho avermelhado de uma lamparina a óleo,
percebi alguém que pensei ser sombra
de uma das mesas ou cadeiras mais corroídas, tão imóvel,
agachado como um anjo de madeira, o rosto
virado meio metro para a parede manchada de cal.

Página 88

A peça invendável de um negociante de móveis antigos,
que, cansado do olhar do anjo que não podia ser transformado em moeda,
afastada para um canto com uma maldição irritada?
“Boa noite!” Eu mal cumprimentei, ele se levantou silenciosamente
diante de mim, e seu olhar me consumiu.
De madeira, sim, focou seu rosto, feito de mogno,
e seus olhos — talvez os anjos olhem assim
quando contemplam a iniquidade do Homem Branco.
Relâmpagos negros, como carvão, brilharam ao meu redor: uma proclamação
de advertência odiosa. Será que minha visão lhe deu confiança?
Em silêncio, o índio²⁵⁸ passou por mim com passos suaves, quase inaudíveis,
saindo da caverna para a noite chuvosa.

Dias depois, eu deixei o povoado. Um negro aleijado,
em um carrinho de brinquedo que uma ovelha pequena,

258 Mantivemos a palavra “índio”, utilizada pelo autor em seu texto (*Índio*), devido ao contexto histórico e estilístico da obra. Reconhecemos que, atualmente, se usa o termo “indígena” em português, pois reflete uma terminologia mais precisa ao se referir aos povos originários.

dura de sujeira, puxava, me mostrou fervorosamente o caminho.
 Como eu agradei, dando um trapinho velho como presente,
 espantado com o fato de um trapo tão nojento o deixar feliz,
 fui embora. Um rangido me faz olhar para trás: ele guia,
 apressando a ovelha em cutucões, sua carroça atrás de mim,
 como se tivesse esquecido de dizer a coisa mais importante.
 Quando ele me alcança, sai do carrinho com uma destreza surpreendente
 e se arrasta em minha direção com as mãos,
 um tronco totalmente sem pernas, fervorosamente
 me estende as mãos, que ainda lhe servia como pés,
 — e ela brilha com areia vermelho-ferrugem do caminho
 e das migalhas douradas de estrume de cavalo em um colorido raro —
 e mostra o que lhe restou dos dentes: “Como sou esquecido,
 puxa! — desejo ao senhor boa sorte; e boa saúde também.”

Página 89

“Obrigado.” Assim, percorri o terreno baldio da roça,
 envolto numa nuvem de pó vermelho-ferrugem,
 fiel e assustadoramente acompanhado por aves de rapina esfarrapadas:
 São chamados de urubus. Em céus azuis como porcelana,
 eles voavam em círculos, mas os seus círculos seguiam as minhas andanças.
 Em toda parte o deserto, sem casas, sem árvores e sem arbustos,
 estepe acidentada de grama queimada pelo sol:
 cedro brasileiro, exterminado, devastado por saqueadores,
 traficantes de madeira preciosa e pedras preciosas, enobrecidos,
 porque aumentaram o tesouro para um rei muito hipócrita. —
 De repente, uma árvore gigante com uma magnífica folhagem de conto de fadas.
 A folhagem prata, lilás e ocre se deleita com o azul,
 no qual a sombra de uma meia-lua repousa em sua face,
 como se estivesse tirando um cochilo até o anoitecer.
 E uma cabana, também tirada de um conto de fadas,

um conto de pobreza, feita de terra vermelha enferrujada,
decorada com alguns trapos de roupa velha,
crianças nuas ao redor, negras, morenas e brancas.
E uma ponte, que passa sobre o rio amarelo;
bambus gigantes e empoeirados cobrem suas margens.
E a imagem atemporal de uma junta de bois,
caminhando pesadamente, com chifres tão largos quanto braços,
e chorando e guinchando rodas primitivas que não conheciam raios.
E novamente a estepe acidentada de grama queimada.
E o bando de urubus, companheiros no ar.
E ao redor, o canto estridente das cigarras,
um barulho constante, como se uma fábrica de fantasmas
estivesse ao longo do meu caminho, o caminho vermelho-ferrugem.

À tarde, as colinas se tornaram férteis para mim:
Pimenteiros atrofiados, pinheiros

Página 90

creciam como florestas, cactos cavalgando nos galhos,
agarrados por orquídeas, entrelaçados por cipós.
O louro-cerejo brilha com o esplendor das folhas laqueadas de preto.
Aqui e ali se ergue majestosamente uma palmeira real,
incomparável em sua imponente e simetria, divindade,
divindade incontestável da floresta dos aleijados, bela
e incompreensível, como convém aos deuses.

Dos charcos da floresta, enterrados sob hortênsias,
fragmentos brilhantes de um céu azul porcelana,
os sapos gorgolejavam, estalavam e rugiam e chamavam,
chamavam nocivamente a companheira horrenda para cá.
Dos portões dilapidados da granja, ela

se aproximou de repente, balançando os quadris inchados
 — ah, uma senhora negra albina, assuste-se,
 ao olhar para o nariz achatado, os lábios inchados,
 cortados por um lábio leporino ardente,
 a testa pequena e os minúsculos cachos dos negros,
 descoloridos de forma não natural para o tom claro dos suecos:
 As sardas dançam em sua delicada pele rosada,
 veja, seu cabelo crespo transbordando amarelo como o linho.
 Os olhos escarlates piscam com um sorriso sedutor.
 Mas, como você percorre seu caminho sem hesitar,
 ela o acompanha, balançando os quadris majestosamente,
 e suas palavras pobres e cruelmente impedidas,
 o convidam carinhosamente a descansar na granja esfarrapada.
 Juro que nunca tive medo das moças,
 a menos que eu, sufocado pelo amor e feito de bobo,
 tenha perdido toda a força do meu coração: isso foi há muito tempo.
 Mas uma albina negra, uma negra branca como a neve,
 ela, uma prostituta-negra-barata²⁵⁹ lhe ensina o medo!

Página 91

E, como um noivo prateado, um fiel
 marido e pai, assaltado por imagens berrantes de sedução
 nas esquinas da cidade à meia-noite,
 acelero meu passo, fustigado pelo cheiro
 de minha companheira, senti a náusea aumentar.
 "Um adeusinho, minha senhora", com palavras de despedida,

259 A palavra "*Mohrnkakerlakendirn*" é composta por "*Mohr*", um termo arcaico alemão que historicamente se referia a pessoas de ascendência africana ou moura; "*Kakerlake*", que significa "barata" (o inseto), sugerindo no texto uma criatura repulsiva e rastejante; e "*Dirne*", que, nos séculos XIX e XX, designava uma prostituta, sendo uma forma abreviada do termo mais antigo "*Lustdirne*" (moça do prazer). Para preservar o efeito de estranheza criado pelo autor, optamos por uma tradução literal: "prostituta-negra-barata" — apenas ajustando a ordem das palavras para se encaixar na sintaxe do português, criando, assim uma ambiguidade com o termo "barata", que pode ser tanto o adjetivo quando o substantivo. A tradução literal do termo em alemão seria moura-barata-prostituta.

fugi do engano com cabelos cor de trigo. Da minha garganta áspera,
irrompeu aquele grito profundo e incontrolável,
sempre crescente, agitando-se durante toda a tarde.
Por muito tempo, de longe, suas risadas abafadas ainda soavam em mim.
Logo eu estava caminhando entre fazendas estranhamente amaldiçoadas,
ricos com casas brilhantes, riachos secretos,
muitas pontes pequenas; tudo coberto de mofo.
Cadáveres de sapos cobriam as trilhas das carroças, arrebetados,
rolados pelas rodas da carruagem dos fazendeiros,
muitos deles curtidos pelo calor do sol em couro empoeirado.
Muitos grupos de caboclos trotavam em minha direção:
Fazendeiros em cavaleiros, correndo como besouros apressados,
Sancho Pança em selas forradas com pele de cordeiro,
envoltos em nuvens de cachaça de cana-de-açúcar,
a maioria deles vestida como tolos inacabados,
enfeitados com chapéu de anão, um gibão colorido e uma barba postiça.

Até que o vale se estreitou em poderosos desfiladeiros.
Placas de rocha iridescente azul-chumbo caem quase verticalmente,
vazias, sem qualquer tipo de símbolo, sem qualquer
mofo e desprovidos de arvorezinhas equilibradas,
estranhamente quadriculadas e listradas em padrões confusos,
como se um aluno tivesse limpado para o professor
uma lousa com uma esponja suja de giz.
É verdade: como um aluno parei diante de exercícios difíceis,

Página 92

como aquele que de repente desaprendeu sua tarefa.
Até que o oásis rochoso me libertou gentilmente da
teimosia juvenil, do orgulho desafiador da minha ignorância.
Um ribeirão descia por degraus de pedra,

ladeado por murtas dançando de uma forma doce e picante,
 árvores que eu via em vislumbres da Grécia.
 Afligido pelos calafrios paralisantes do cansaço,
 com o corpo todo sedento tirei minhas roupas,
 joguei-me gemendo aos pés daquela visão idílica,
 rastejei para um buraco na rocha, por onde a água gelada
 jorrava sibilante. Ah, bebendo com todos os poros,
 espirrando espuma, pega pelo sol dourado que se vai,
 bebendo e cuspiendo e regozijando, eu retorno
 a todos os tempos: sou um glutão alegre sem vinho,
 vivo como espuma dourada, filho do instante ...
 Animado, cercado por uma nova vida auspiciosa,
 eu me aproximei do abismo. Lá estava ele. Seria Abel? Seria Caim?

Segundo Canto

O crepúsculo tingiu da cor de concha a lagoa distante ao cair da tarde;
 as mãos de neblina acariciavam-na com gestos
 suaves, por cima, lá adiante, até que ela se tornou dourada como âmbar rosado.
 Para aqueles (que poderíamos permanecer estranhos uns aos outros,
 nos tornamos amigos ou inimigos estranhos ou combativos),
 uma caverna telúrica abriu o portão para nós,
 um forte feito de braços rochosos esticados – nenhum tremor
 e ergueu aos céus, o capricho de um vulcão não
 lançou uma ameaça esculpida em pedra:

Página 93

desde que a primeira face se formou na esfera que esfriava,
 estão os desertos arcaicos, os punhos de juramento de granito,
 as cabeças de animais, as corcundas em fuga, vigiam
 intocadas de Era em Era. Longe dali, onde

a lagoa que nunca se afogou no dilúvio se estende ao mar,
 ainda se contorce em espasmos pedregosos primordiais, levantam-se obstinados
 pequenos membros, cobertos pela vazante e ocultos
 como a criança não nascida, a chuva se desenha
 no corpo da mãe. Tão antiga e na mesma região
 não nascida se aprofundou e se ampliou. —
 E enquanto a rápida noite refrescava nossa
 grandeza, concede à inexplorada selva sob nossos pés
 uma escuridão tingida de preto. O zênite brilhante se estendia
 como um papel vegetal, perfurado por estrelas inconstantes,
 imagens desconhecidas, revelava um calor abafado
 que soprava sobre a planície, uma saudação ardente,
 criatura lunar marrom profetizando desgraças,
 estranha ao sonhador ingênuo no longínquo
 meio-dia. Como um trenó em chamas capotando,
 precipitou-se sobre um dos recifes sombrios,
 deteriorado, paralisado pelas leis de queda do outro mundo.
 Seriam as mãos de neblina as tecelãs deste encanto? Inabalado
 ele segue em frente, quando sua imagem se une a ele!

Com o fôlego entrecortado, eu contemplo a prole
 flamejante de meias-luas invertidas, pressentindo: à lua,
 fui lançado, banido em sua cratera,
 espionando luas lunares ... Com passos arrastados,
 aquele que se aproxima e se apresenta como Abel.

Página 94

Sua face iluminada pelo luar me chama de volta à terra.
 Descendente fraco de um rei africano?
 Neto de uma índia velha mastigando farinha de mandioca?
 Camponês português que está sem o chapéu de aba?

Comerciante sábio de um bazar em Damasco?

Todos os continentes acenaram para mim, como você ergueu,
me questionando sobre meu destino, balançando um feixe
estridente, em seu próprio cerimonial de saudação,
cuspidando várias vezes com precisão na frente de meus sapatos.
Nas bochechas riscadas por sombras de cicatrizes,
um sorriso se insinuou graças à minha informação. Ele também era,
por profissão, um “consertador” itinerante de painéis
— “João Damasceno Baunilha, conhecido por todos os cães
vira-latas tanto da roça quanto da serra” —
seguindo em direção à cidade da lagoa, desde que o iminente
carneval governava nos vilarejos da roça;
ninguém, absolutamente ninguém, se importava mais com uma panela furada.
Mas caminhar à noite seria aconselhável, especialmente
durante o quente mês de fevereiro, sim, e ele
me guiava de bom grado selva adentro. Com isso você resmunga, cospe
novamente em meus sapatos como sinal de amizade.
Então, segui Johann Damaszener Vanille, ou seja,
João Damasceno Baunilha, até o vale.

Nunca ouvi ou vi uma noite tão repleta de seres.
Enormes mariposas roçavam minha testa com suas
asas aveludadas. Por toda parte tilintavam cascatas ocultas.
Vaga-lumes gigantes, estrelas cadentes imponentes, fogos-
fátuos voavam para lá e para cá pela trilha escorregadia;
outros, parados, eram lanternas de flores verde-brilhantes.
Cipós úmidos e pesados, mãos vivas

Página 95

brincavam com meu cabelo, e barbas de musgo
ondulantes me beijavam provocando cócegas, espalhando um sutil e

agridoce hálito de antiguidade sublime.

Pica-paus, convocados para o turno da noite, trabalhavam: uma batucada distante e próxima, oca como ossos batendo, ecoava como o trabalho em uma catedral noturna de um navio, rangendo e gemendo, como se perpetradores secretos estivessem torcendo o pescoço das árvores. No meio disso, uma flauta inominavelmente doce e sedutora, “eu te amo, te amo, amo-te”, ressoando incessantemente, indiferente às outras terríveis expressões, meio grito de morte, meio riso insano. E ao longe, um coro de latidos de uma matilha de cães vadios. E o rufar dos cascos de uma pesada anta. E acima de tudo isso, o canto estridente das cigarras, um ruído constante, como se uma fábrica de fantasmas estivesse na beira de nossa rua, a sinuosa rua.

Silenciosamente, João seguiu como guia à minha frente. Branco e indicativo, brilhava sua roupa pela noite. Raramente você se voltava para trás: acena para minha sombra, segue cuidadosamente seu caminho. Mas as torres paleozoicas, atrás das quais o séquito lunar desapareceu, diante do resplendor, erguem-se, chaminés sombrias, subindo cada vez mais alto, enquanto mergulhávamos na profundidade. Minha imaginação retrospectiva inventou que elas — oscilavam imperceptivelmente no giro da dança, como a carga de um carrinho de leite. Então! De repente, ciente de seu movimento, abruptamente consciente (e não sem sorte ...), de sua queda conspiradora no minuto seguinte, o chamei de tolo e não olhei para trás novamente. Quando as águas ainda distantes empalideciam o crepúsculo, voltamos mancando para a tenda nebulosa que cobria

a planície. Silenciosa e cansada a noite se retirou.
Um calor sufocante, abafado, sem luz, nos envolvia;
tinha um gosto queimado, de um incêndio há muito apagado,
mas cujos fantasmas das chamas ainda perambulavam.
João acelerou o passo, e, às vezes, parecia se curvar,
pressionando uma mão contra o corpo, como se estivesse com dor
(ou será que a pálida manhã me engana?), enquanto incessantemente
ele mancava, até que as sombras do incêndio nos sufocassem.
A selva se abre. Cedros servis, deformados,
balançam, envoltos em escamas de folhas, como parasitas vorazes,
emoldurando a imagem da destruição emergindo das névoas.
Grandes tocos de madeira, carbonizados: um coto preto de dentes, um cadáver,
os revela. Fundações: bocas abertas manchadas de fuligem.
Móveis consumidos em montes de cinzas esbranquiçadas.
Solitariamente uma cadeirinha carbonizada reina, mártir,
há muito desprovida de vida, nos convida a sentar com um gesto comovente.
Tudo flutuando em espíritos de névoa e fumaça,
hesitantemente tocado pelo brilho metálico do crepúsculo.
Sem prestar atenção à pequena múmia, João arrasta
os pés pelo vilarejo em ruínas; eu o sigo, coisas carbonizadas
se desfazem sob meus passos cansados como neve.
Uma paisagem desolada, sem árvores, leva a um riacho alargado
(onde me deleitei sem vinho em sua nascente). Acima dele
num rochedo estava outrora uma igrejinha: também ela
agora queimada, embora fique distante do vilarejo.
Caminhando ao longo de um campo de destroços, onde antes
deve ter existido uma barraca — não
se destaca, pálido, um esqueleto humano carbonizado?
Até mesmo a ponte sobre o riacho foi destruída pelo fogo,
como se o lugar estivesse amaldiçoado, qualquer acesso selado.

Página 97

João, com sua trouxa nos ombros, mergulha na correnteza,
dá saltos vacilantes sobre eixos salpicados de espuma,
não olha para trás buscando seu companheiro, não se demora,
é arrastado para longe ... Ele esqueceu do encontro noturno?
Muito tempo depois de eu ter atravessado a água,
o alcanço. Levemente curvado, em suspiros contidos,
ele espera por mim. O cheiro da terra vermelha o envolve.
O suor bronzeia seu rosto, que, consagrado pelo crepúsculo,
parece absurdamente mais jovem. Mas o branco dos olhos,
no entanto, reflete uma dor oculta, sofrimento suportado.
“Companheiro”, ele me diz, “este povoado
— o prefeito mandou queimar, a peste
assolou aqui ...” E ele aponta para o lugar cheio de destroços:
Lá eles haviam instalado o hospital de emergência.
Virgem Santíssima!” Um suspiro de alívio, medo, apaziguado.

Uma manhã emergiu da lagoa cor de concha.

Terceiro Canto

Da torre branca da Igreja Jesuíta,
o sino anuncia o início do carnaval; em breve,
chegamos cansados à vila aos pés da serra, Silvestre.
Terra vermelha enferrujada, ladeada por duas fileiras de mausoléus,
com manchas de mofo, pintados num colorido gritante.
Um deles, coberto com um violeta estonteante,
azulejos salpicados de respingos de saliva,
ostenta com a placa do bar Ponto Elegante
(Local de Encontro Sofisticado). Lá, João coloca sua trouxa.

Página 98

Luz mágica brilhante, florescendo extaticamente,
ah, como é profanado: sua vestimenta fosforescente noturna
agora é um tecido tropical desgastado e sujo.
Cicatrizes da sífilis corroem o rosto cor de oliva.
Será que ele me foi apresentado durante a noite?
Tocado e desmascarado pelo dia sulino,
ele encolhe, tornando-se um velho precoce pela
dor, apagado pelo sofrimento aceito com resignação.

Ele desenterra uma charamela antiga, extrai dela
sons angustiados, enquanto perambula em passos cambaleantes
de porta em porta, em busca de painéis furados.
Uma busca fútil no início da festa dos tolos!
Redemoinho de poeira vermelha! Corcéis esguios e maltrapilhos
se arrastam em uma marcha de besouro, seus cascos mal audíveis;
cortejos identificados por suas bugigangas como uma tropa de tolos.
Gritos inauditos de uma turba de moleques!
Das casas parecidas com cenários coloridos, que fazem
duvidar de sua tridimensionalidade
(não são cenários, para criar a ilusão de um lugar?),
descem meninos mestiços imitando índios,
enfeitados com lantejoulas, animaizinhos completamente nus;
a eterna ingestão de feijões incha as barriguinhas minúsculas.
Belezas femininas mouras! Cestinhas com flores artificiais,
frutas artificiais presas nos penteados artificiais;
brincos cintilantes balançam sobre ombros roliços,
quadris rechonchudos estremecem debaixo da seda barata,
o peso de um traseiro; infla-se como se estivesse entupido,
balança nos ensaios da dança que dura o dia todo.

Página 99

Todos se dirigem ao Local de Encontro Sofisticado! Os primeiros
acordes do clarinete soam baixinho, maracas,
chocalhos em forma de pera e cabaças tilintam.
Todos se dirigem ao Local de Encontro Sofisticado; aqui já
espera a Perua, um veículo coletivo caindo aos pedaços.
Sim, a perua: o animal, é esse o apelido
do veículo, ouçam: “Perua! Perua!”
gritavam enquanto ela emergia da nuvem de poeira vermelha.
No meio da selvagem cacofonia de rangidos, do chacoalhar dos chocalhos,
e do estrondo poderoso e ensurdecedor do escapamento
(algo perdoável em carros antigos) mistura-se
o flautear lastimável e frustrado do “consertador” de panelas.
Aqui ele insiste. “Companheiro”, ele suspira e limpa
o nariz, “sem clientes aqui, nada para soldar.”
Silvestre não tinha nenhum alojamento, o medo
o impede de descansar no campo. Os exércitos de febre do pântano
cercaram traiçoeiramente cada aldeia da planície.
“Mas eu conheço uma caverna fresca perto de Ramos,
no caminho para a cidade. O senhor queria saber,
se a Perua nos levava. Suba: vamos, vamos!”

Enquanto a perua espantava com trombetas estridentes, a multidão
de crianças que corria à frente e ao redor,
finalmente, finalmente após vinte tentativas frustradas
— repetidamente, Eomiro, o motorista,
encontrava uma nova desculpa para atrasar a viagem, seja
por ter esquecido de tomar um pequeno gole de café, ou para
caçar uma pulga que o incomodava por debaixo da camisa,
ou para atender um retardatário gritando “Eomiro, espere!”
ou rir de uma brincadeira do mendigo com

elefantíase enfaixado com trapos nojentos —

Página 100

quando a perua deixou Silvestre, percebi
o motivo pelo qual ela recebeu esse nome. De vez em quando, ela
se inclina para a direita e depois balança para a esquerda
em uma estrada sinuosa, realmente cambaleia
como uma perua, e os santinhos de papel
supercoloridos que adornam seu interior,
pendurados sobre o motorista
garrafinhas de água benta, os espremidos

bufões negros²⁶⁰, músicos, baianas,
balançam de um lado para o outro. Assim ela segue gingando para longe.
Enquanto a perua trombeteante contorna
a Igreja dos Jesuítas (no último monte ameno
da serra ela se destaca com seu barroco ingênuo,
como se sonhada por pescadores saudosos de Portugal,
emoldurada por bicos-de-papagaio em chamas),
a torre se projeta com um branco ofuscante
no azul impetuoso, na impiedosa
quente manhã que tinge de azul a planície.

“Pardal, o pardal na farinha de milho, pardal, pardal na farinha de milho.”
Cabana acinzentada em meio a um pomar ralo de limoeiros,
uma abertura indigna até de uma casinha de cachorro,
duas janelas cegas, e acima delas em letras pesadas e presunçosas,
“Comunidade de Deus”: refúgio da seita dos negros.
Nunca vi um lugar de adoração mais austero em toda minha vida.

260 “*Negerhanswürst*”, um termo inventado pelo autor, é composto por “*Neger*”, um termo obsoleto e hoje considerado ofensivo para se referir a pessoas negras, e “*Hanswürst*”, derivado de “*Hanswurst*”, uma figura cômica do teatro popular alemão e austríaco, frequentemente associada a um bobo ou palhaço (<https://centroaustriaco.com/2021/04/29/voce-sabe-quem-e-o-hanswurst-o-joao-linguica/>).

A perua estala, gingando para o carnaval
 por entre os baixos e intermináveis bananais:
 folhas grossas, esfarrapadas pelo vento, cintilando em azul-claro.
 Aqui e ali esse crescimento de chumbo se despedaça em púrpura.
 Balançam preguiçosamente, voam preguiçosamente como aves gordas
 como galinhas púrpuras. “Um cardeal! Cardeais!”

Página 101

erguem-se num voo alvoroçado de arbusto em arbusto,
 exibindo-se e esbanjando penas de um vermelho deslumbrante.
 Mas uma canção de dança irrompe, com tambores e címbalos,
 sino de vaca, guitarra e maracas acompanhando freneticamente
 a estridente clarineta ofegante;
 roucas vozes se juntam, logo berra toda tribulação
 do veículo a música batendo os pés no ritmo.
 Não se canta sobre o cardeal no bananal,
 mas sim sobre o pardal, o pardal na farinha de milho.
 Foi um bolero? Um fado dolorosamente alegre,
 uma melodia de serena indiferença, como a que Portugal?
 Ou foram ritmos africanos, cuja monotonia
 embalava os cantores em um transe coletivo?
 Ou seria uma canção infantil, um coro gritado
 nas ruas, até que todas as janelas se fechassem?
 A primeira estrofe se foi, a quinta, a décima,
 e mesmo a vigésima ainda anuncia, o que a primeira anunciava:
 “Pardal, o pardal na farinha de milho, pardal pardal na farinha de milho”.

Uma clareira; uma palafita construída para se proteger contra a umidade;
 vacas indianas, uma imagem de paz encantada,
 elegantemente chifrudas, com papeiras robustas,
 caminhando sonâmbulas em trajes carcomidos,

que lembram as cascas de árvores antigas,
 abanando cansadamente as orelhas peludas, queimadas pelo sol,
 onde os ovos de moscas eclodem — sofredoras pacientes.
 A perua estala, gingando para o carnaval,
 sobre pontes que atravessam valas,
 seguindo em linha reta, desafiando os exércitos de febre do pântano,
 passando por aldeias raras atingidas pela lepra.
 Um estrondo ensurdecador sai do escapamento antigo.

Página 102

E as garrafinhas de água benta balançam, balançam
 Santo Antônio de Lisboa e a
 penitente Madalena feita por Remi.
 E a cabaça ressoa, os címbalos tilintam.
 E o pardal na farinha de milho, pardal pardal na farinha de milho,
 nunca mais o pardal, pardal pardal quer sair da farinha de milho.
 E através das pequenas frestas do edifício barulhento,
 penetra contrapontualmente o canto estridente das cigarras,
 um ruído constante, como se uma fábrica de fantasmas
 estivesse margeando nossa rua, a estrada que atravessa os pântanos.

Pindura Saia. Nas vastas planícies brilhando sob o sol,
 os morros dos pobres da capital já se erguiam,
 quando fugimos de perua, do cheiro intenso que se formava
 a partir das glândulas sudoríparas ensandecidas, perfume,
 sabor desagradável, como balas muito doces,
 aroma do solo vermelho, maravilhosamente vermelho.
 Pindura Saia: Uma casa de guarda de ferrovia abandonada,
 e um gigante que carregava frutas-pão cor de caramelo,
 que me pareciam ouriços pendurados,
 e um guarda de ferrovia mulato em pijama listrado.

As antigas locomotivas inglesas resfolegavam
rumo à cidade, arrastando os foliões do carnaval
que estavam por todos os lugares: Para-choques, estribos, janelas,
atrás em um emaranhado frenético,
sofrendo com prazer incontáveis empurrões e cotoveladas,
avançava sob cânticos, risadas e uivos.
Apesar de estarem apertados, eles dançavam, eles dançavam!

Cambaleando, João se arrastou. O zimbó virginal
nos envolveu. Ao se abrir, fomos saudados pela

Página 103

visão do alto, a mãe da noite celestial,
irmã pálida do crepúsculo, bem guardada,
filha do mar, lagoa, a grande transformadora.
Agora, ao percorrer suas margens, dos lábios do cansado
escapou um som tímido de admiração boba.
Eu me esqueci completamente do companheiro maltrapilho do meu lado.
Inflado pelo zéfiro quente para um esplendor colorido,
atrás de véus de vidro que me envolviam com cansaço,
espalhou-se a imagem caleidoscópica
de águas de safira, enseadas opalinas e ilhas.
Uma névoa dourada envolveu as montanhas recortadas,
de onde emergíamos, enquanto diante da janela para o mar
nuvens ametistas brilhantes se dissipavam.
Em uma das ilhas, reluziam torres de estanho,
provavelmente imponentes tanques de óleo, mas uma aura
de névoa malva e o brilho intenso do sol a transfiguravam
em uma miragem de uma mesquita flutuante.
Recifes planos tremulando de calor
protegiam a praia solitária, na ponta de uma foice

uma balsa esperava, soltando anéis de fumaça negra.
Então percebi o que antes era um enigma para mim.
Das margens da ilha vizinha flutuava ainda distante,
irreconhecível, uma coisa cinza claro. Não poderia ser um navio,
nem pedaço de madeira à deriva. Como um cisne gigante,
isso vinha em minha direção, nada comandava seu curso ...

Sem ser perguntado, deixei João. Ele levantou sua mão,
apontou para a janela voltada para o mar, a praia mais remota,
um recife onde uma coroa de esmeraldas se despedaçava continuamente,
uma casa minúscula e distante iluminada pela brancura que acenava

Página 104

— ele sussurrou enquanto se inclinava perto de mim:
“Lá está a colônia de leprosos, companheiro ...”
Eu assenti e disse: “Eu sei”, mas eu menti.

Quarto Canto

Eu teria ficado cego diante das forças da luz,
teria caído e seria sufocado pelo meio-dia de fevereiro,
se você não nos tivesse abrigado na gruta secreta.
Ele devorava poderosamente a costa rochosa,
e as imponentes falésias diante de sua entrada
erguiam-se como guardiões contra a maré-cheia.
Estreita é sua entrada pela terra; rastejamos por um
estreito delicado, e o ar salgado e mofado o preenche,
silêncio e penumbra e uma vaga lembrança de frescor.
A primeira coisa que João faz: ele me atrai para o interior,
onde as paredes sujas de ocre, desbotadas de lilás
e as grandes paredes manchadas se apertam.

Diante de uma fonte que emerge das profundezas, ele se ajoelha,
deixa o chapéu desgastado tremular em sua cabeça (uma calva opaca no meio dos
cabelos crespos azul-acinzentados),
bebe e grunhe, bebe e grunhe glorificando a água
com murmúrios de louvor. Depois dele,
lavo minha boca seca e grunho.
Mas há uma segunda coisa que João começa: ele se move
pela gruta com um bambu como arma, circulando
espiando debaixo das pedras, cutuca, enquanto lança
maldições murmurantes às cobras.
“Filhas da puta, muito perigosas”, ele resmunga.

Página 105

Finalmente satisfeito, ele inicia uma terceira atividade.
Ele se despe completamente, seu corpo enrugado brilha
em tons de oliva, mais claro do que seu rosto bronzeado,
parecendo mais jovem, não fosse pela terrível experiência
gravada em sua pele, quatro cicatrizes queimadas
em forma de zigue-zague, uma letra que nunca li antes.
Antes que eu possa questioná-lo, ele pula com um uivo rouco,
imitado pelo eco da gruta, como se regressasse
à infância, transformado de uma velhice encurvada pela dor,
ele mergulha pela água preguiçosa da enseada,
deita-se de costas e se diverte, como um porco na lama.
E eu me dispo, pulo e me divirto como um porco.

Em uma pedra de cascalho você se agacha, eu ao teu lado,
como um ser pré-histórico, guardiões das cavernas.
A umidade da gruta respira a água de nossa pele.
Um dos nossos olhares se espreita para fora do azul-safira,
enquanto o cisne gigante se aproxima. Estranho!

em sua borda há uma agitação, uma agitação sombria
– jangada sombria; piratas anões envoltos em luto?
De repente, você gemeu, olhei rapidamente para o lado,
e te encontrei encolhido, com a mão sobre a cicatriz em espasmos,
murmurando: “na água ela se contrai, e agora se expande;
ai, como dói! Este filho da puta, filho da puta, filho da puta ...”
Mas ao ser questionado sobre sua dor, volta pra mim seu
rosto contraído pela dor: “Por que o senhor me pergunta?
Não é nada, nada, nada, nada, nada.”

Veja, e o navio repleto de sombras negras se aproxima balançando.
Como ele se afasta da janela da gruta, ah, eu percebo
seu significado: um cadáver de cavalo, inchado,

Página 106

deformado como ficam os afogados, tripulado
por um bando de abutres esfarrapados. Eles balançam,
se apertam, sacodem, fazem gestos com suas asas esfarrapadas,
lutando para se segurar na carniça flutuante, obcecados,
devorando o navio sob seus próprios corpos.

Enquanto eu balançava a cabeça discretamente, João gemia:
“Foi assim que ele me deu uma facada na barriga, bem assim, veja!”
E eu o examino com uma sobrancelha questionadora, ele suspira:
“Foi há três anos durante o futebol, no futebol da capital.
Qual era mesmo o nome daquele filho da puta?
Sim, ele se chamava Nelson Gomes, sim, o Gomes!”
A voz de João começou a ficar aguda de excitação:
“Eu chamei o China Bravo, o centroavante
dos “Devoradores de Fogo”, mas o Gomes não suportava o China.
‘Abaixo os “Devoradores de Fogo”!’ gritava o desgraçado.

‘Vitória para os “Devoradores de Fogo”!’, eu gritei, quando ele sacou uma navalha e — não apenas uma vez, não duas, cinco vezes ele me furou, o filho da puta, gritando: Aqui estão os “Devoradores de Fogo”! Engula, engula o fogo! ... Enquanto a lembrança o dominava, um soluço áspero irrompeu do garoto²⁶¹, e o ranho escorreu em seu joelho magro. “Sim, companheiro, terrível”, ele lamentou, terrível é a raiva no ser humano, a raiva. Sim, se não fosse a raiva, senhor, se não fosse a raiva —“ Bufando ele puxou o ranho “— seria bom.”

Minha resposta foi um silêncio miserável, e eu piscava para o cadáver de cavalo balançando e os barqueiros, uma turba sombria, esvoaçante e pululante. Com uma pressa imposta pela vergonha, João se

Página 107

levantou, curvou-se e tirou uma panelinha da trouxa e então uma colher. Agachou-se, engoliu o último tremor de soluço e rosnou: “Merda! Hoje é carnaval! Merda no Gomes!” E o selvagem nu, enquanto eu espalho minhas roupas como travesseiro, me estico deliciosamente, me pisca furtivamente com o sorriso travesso, entoa uma ladainha do fundo da garganta rouca, tilintando o metal na panela em ritmos asmáticos: a mais miserável canção de ninar que já me embalou o sono ... Em um sonho angustiante eu me sentia culpado pelas feridas de João ... sim, também pelo afogamento do cavalo ... distância consciente do canto desolado do vazio e o tilintar das panelas ...

261 No texto em alemão, Becher usa a expressão “aus dem Kleinen”, que significa literalmente do pequeno. Optamos por traduzir como “garoto” para deixar a versão em português mais natural.

Quando acordei — um sobressalto, gradual compreensão
do meu lugar na caverna. Um ondulante e sonolento sussurro.
Um crepúsculo que se espalha e se arrasta pela gruta silenciosa.
Na lagoa a noite flutua como uma concha,
respirando um nevoeiro prateado, que cheirava a alga em decomposição.
“João?” eu chamei: João? ... Mas nas profundezas da caverna,
minha própria voz gritou pra mim e imitava vazia:
“Au-o-oh...”²⁶² Ele me deixou sem se despedir.

Último Canto

A lua brilhava como marfim na noite divina,
enquanto uma antiquada locomotiva inglesa
me levava para longe de Pindura Saia com um monótono e lamentoso gemido.
Logo surgiram as primeiras luzes fracas do subúrbio;

Página 108

cafeterias modestas, tão sem graça como garagens vazias,
passavam bocejando. Na Praça da Estação de Ramos,
centenas de foliões se agitavam, agradeciam
ao Rei Carnaval, como um Gulliver disforme, entronado.
Veja, sobre as cabeças agitadas balançavam como dois barcos
na água oscilante, dois caixões estreitos e compridos,
adornados com bordas douradas e lilases,
equilibrados por dois dançarinos, com cabeças negras como azeviche:
Caixões ... Uma pegadinha de carnaval? Um caixão pomposo como chapéu de bobo
ou como a última casa a ser habitada por dois,
cujo ataque cardíaco valeu seu frenesi dançante?

²⁶² Mantivemos a imitação fonética “Au-o-oh” do texto em alemão, pois ela parece representar a pronúncia estrangeira do nome “João”, dita por alguém que não nasaliza as vogais, soando como “Joau” em vez de “João”.

Mas as colinas da cidade, pálidas ao resplendor da lua,
se erguem. Em uma plataforma oscilante, apertadas
em um emaranhado convulsivo de bocas gritantes,
envolto em faíscas, coberto de fumaça escura e ondulante,
no susto selvagem de uma viagem de trem dos avós,
chego ao destino, já meio surdo de tanto samba de pardal
e uma polca que zomba dos carecas, ah, os carecas.
A sala da estação da cidade treme com o estrondo da música de metais:
Careca, careca, careca, carecas! No ritmo da polca dos tolos,
ela me arrasta para a rua a bordo de um bonde,
um esqueleto sem portas, sem janelas, ligeiro, de onde
multidões de pessoas se enchem e dançam no ar.
Um cobrador pendurado numa barra, como um macaco,
balançando e flutuando de grupo em grupo, cobrando passagens.
Nunca vi um bonde mais sobrecarregado em toda minha vida.
Em uma caravana que se movia lentamente,
tilintando bondes, buzinas de ônibus coloridos, carros,
uma multidão de tolos se amontoa no para-choques como debaixo de toldos,
e ele segue ao longo do canal do esgoto fedorento em direção

Página 109

à ampla avenida adornada por palmeiras reais.
Ah, e os carecas serão zombados, os pardais
vivem na farinha de milho, bi-bi, buzina, sino, sino, sino!
Mas através das fendas do tumulto de babel, sussurra distante um
coro de lamentação, como uma fábrica de fantasmas alojada
nas palmeiras, esse templo carnavalesco.
E a caravana para imóvel num coro crescente.
Nosso cobrador acrobata desertou num zás-trás.
Deixa o trapézio de multidões e desliza
até o chão, começando a balançar-se em dança.

E as pessoas descem dos estribos, dançando.
E o condutor do bonde pula da cabine e dança.
Carros e ônibus espiam a cascata de dançarinos.
Mas cada um dança consigo mesmo, completamente sozinho.
Navegando com esforço pela enchente de dançarinos solitários,
eu observo a imagem cuja proximidade os hipnotiza.
De uma rua transversal descia a procissão de dança
dos morros mais antigos da cidade,
que era chamado de Providência (como se a pobreza
fosse um objetivo divino distante). Sob o berço de marfim da lua crescente,
em uma tenda de véus de jade cintilante,
que aumentava o calor da noite, dançavam os pobres.
O violão cantando, o flautim rindo
como ornamento, mas os mestres da dança são os chocalhos,
as cabaças, a madeira que bate seca como osso,
ouça, e o canto festivo arcaico, como outrora, muito tempo atrás,
ecoou até os céus, quando o ser humano ainda não havia
recebido o milagre da linguagem, tinha apenas a língua
das feras como balbucios, suspiros, gemidos e lamentos.
Alegremente os pobres do Providência se contorcem, estrebucham
em uma dança espasmódica, o samba dos tempos primordiais.

Página 110

Farrapos são suas roupas de dias de trabalho e de domingo, farrapos suas
fantasias,
coloridos trapos encharcados, envolvendo corpos encharcados.
Velhos e crianças dançam, famílias em filas,
rapazes e moças em trajezinhos de palha, moças esbeltas
com seios fartos, quadris largos e braços grandes, pele brilhante
e escorregadia num tom escuro profundo, e dentes brilhantes se revelam.
Mas cada um dança sozinho, completamente sozinho.

E os dançarinos cansados não se movem, se esticam
no chão, crianças enroladas,
adormecem em jornais espalhados pelas mãos,
idosos se contorcem ofegantes em sua agonia dançante,
como ébrios envolvidos pela multidão dançante ao seu redor.
Lá uma Madona camponesa negra como ébano
de nariz delicado e lábios fartos, me seduz
com sorriso brilhante como jade. Não sei
como — mas já estou balançando sob a lua
ao lado dela. Até que eu vi: em seu sorriso encantador reside
dor; o riso se transforma em uma careta; um grito rouco e estridente,
um rugido de fera, ecoa em meus ouvidos atrapalhados!
Ela se perde de mim em meio ao tumulto ensandecido,
onde cada um dança sozinho, cada um por si.

No Hotel Duque de Caxias, uma estalagem
repleta de hóspedes baratos, encontrei um lugar para descansar.
Depois de esperar pacientemente por uma resposta,
com pés ardendo de tanto andar — dez vezes fui consolado
com um miado de “tenha paciência” — um homem vestido de seda verde artificial,
que se apresentava como “A morte do Pepino de São Paulo”, se aproximou
de mim. Enquanto ele me guiava através da multidão
para um pátio tremeluzente de jade, cercado por barracas
de comprimento incomum com centenas de portinhas,

Página 111

de onde se ouviam miados de vozes masculinas e femininas,
passando por grupos de gatos silenciosos, ele brincava
com um molho de chaves, balançando-se em meio passo de dança,
então ele me revelou a razão por trás de sua fantasia.
Se eu me lembrava da epidemia de tifo

que atingiu os habitantes de São Paulo há dois anos durante a época dos pepinos? Não? Sua família de cinco pessoas, — falou um tanto coquete — sucumbiu em apenas três dias; sim, agora ele usava essa fantasia sempre na festa de despedida da carne, como uma lembrança atenciosa de seus entes queridos.

Dançando, “A morte do Pepino de São Paulo”, me conduziu através do corredor do pátio, culminando em uma rocha que se erguia lisa e íngreme, brilhando em tons de jade. Ao longo de sua crista coberta pela floresta (pois a floresta devorava as pontes de pedra até o interior da cidade), pendurada uma cabana como uma gôndola iluminada de vermelho. O som de grilos e um cântico suave escorriam, enquanto o homem abria a última porta da barraca. Um vapor mofado e abafado soprou na escuridão. Faltava luz, mas com a porta aberta a lua estava à minha disposição; o tifo se curva de maneira travessa. “O senhor conhece um funileiro, um certo João Damasceno Baunilha?” perguntei sem intenção alguma. Ele pensou um pouco, repetiu o nome algumas vezes: “não”, e se afastou com cuidado.

Incessante noite! Rolando nu sobre a dura palha, sufocado pelos arrotos do abafamento, que escapavam da pedra, e pelo doce sopro da decomposição, completamente desperto no enganador dia de jade. Hesitante ele faleceu

Página 112

antes da aurora. Ele não conhecia o silêncio solene: Como uma ciranda monótona vinda do céu, gorjeando, um canto de celebração? Choro de lamento? — uma canção interminável.

Por dias o carnaval agitou a cidade da lagoa.
Mas o brilho sem nuvens do profundo azul
gradualmente assemelhava-se a um reflexo da insanidade jubilante,
que reinava aqui embaixo. Na noite do terceiro dia,
parecia que a cidade estava cheia de bêbados cambaleantes, embora
o prefeito tivesse proibido a venda de álcool. Envolto
por bastões manchados e suados, com olhares vidrados,
cambaleavam como atordoados por um poderoso golpe,
dolorosamente confinados às amarras da massificação,
marionetes, escravizadas a dançar
sob a incessante mão de um manipulador
invisível e todo-poderoso. As noites
de jade brilhante são uma imagem da loucura jubilante.
Hordas que foram desabrigadas no carnaval, negros
que há dias foram expulsos dos morros,
dormiam imóveis na pracinha do centro,
rostos banhados pela lua e distorcidos pelo cansaço,
amontoados uns sobre os outros como soldados caídos.
Até que a mão incansável do manipulador se erguesse,
e os fizesse dançar selvagememente, enquanto uma boneca falante enferrujada
lhes emprestava a voz, um canto sibilante e estridente.
Eu acreditei seguir os passos do antepassado
Dante, um Virgílio tardio, enquanto testemunhava a alegria
se transformar em martírio, uma tortura seca,
pressentindo ansiosamente segundos que pareciam eternidade:
Este é o inferno, como jamais foi anunciado em livro algum;
dançar eternamente sob a tenda de véu de jade

a alegria era uma maldição maliciosa enviada pelo próprio Hades.

Terça-feira de carnaval. Influenciado por uma dúvida silenciosa,
se alguma vez uma Quarta-feira de Cinzas seria encontrada nesta festa,
vaguei sem rumo entre a agitação do final da tarde,
empurrei-me sozinho em direção ao cais da estação das barcas.
Aqui do cais da alfândega ressoa o som estridente dos “carecas”,
e das balsas que ali realizam o vai e vem
entre as ilhas banhadas pela lagoa,
arcos enegrecidos, com uma abertura gigantesca, enorme fenda,
garganta que engole insaciavelmente
as trupes de dançarinos ainda presentes, das balsas ressoam os chocalhos,
estridula o violão, ri o flautim,
voa um grito rouco de alegria, trazendo consigo de longe
sobre a água — e à medida que se afasta, manchado,
envolto na escuridão me lembra o inchado ventre
do cavalo branco.

Observo da parede do cais, olho para o caminho, o longo caminho,
que me guiou João Damasceno Baunilha.
Olho, (ah, sem suspeitar que jamais me seria dado
rever a imagem do desaparecido),
olho a Serra. Ela se ergue, imponente como um titã de basalto,
no friso amarelo-nápoles da terça-feira que se despede,
o topo como uma obra de vidro transparente.
Olho a serra, onde o encontrei ao anoitecer
(Caim ou Abel? Sim, Abel), os punhos de pedra,
cabeças de animais, corcundas, pelos quais ele me guiou com segurança
até Silvestre. Um piscar de ponto branco: a Igreja
dos Jesuítas, que a perua circunda.

Olho para as ilhas, torres com ameias²⁶³,
 que piscaram para nós ao meio-dia, antes de você me levar
 para a gruta secreta em Pindura Saia.
 Brilhando rosadamente, eles acenam, e me cumprimentam também
 de longe, a casa minúscula dos leprosos, que você mostrou.
 E eu olho, alheio à agitação dos dançarinos,
 para a água avermelhada do porto, onde balançam
 ancorados os barcos vermelhos dos bombeiros,
 semelhantes a pássaros cardeais dos bananais ...
 Olho sem suspeitar que jamais me seria dado
 rever a imagem do desaparecido.

Quando me afastei da pedra, noto a alguns passos de distância,
 em um buraco na parede, que se abria como uma ponte
 (acesso para três barcas de pescador abandonadas),
 uma delas me atraiu para mais perto. Cinco velas
 ardiam no chão lá dentro. O balanço dos dançarinos
 não as apagava: com discrição,
 elas se desviavam e vários deles paravam na dança,
 olhavam para baixo, gesticulavam, antes de
 continuarem a se balançar ao som da canção dos carecas, ah, carecas.
 Eu me coloquei entre os espectadores fugazes e fiquei paralisado.
 Amarrado por uma corda em torno do pescoço,
 para que a maré não o levasse, balanço nas águas turvas
 do cais o cadáver de um afogado.
 Trapos esbranquiçados envolvem o franzino, seu rosto
 bebe na morte a noite rosada da maré,
 que é frisada por uma brisa suave; no ritmo metálico,

263 A palavra "*Ölhältertürme*" é uma composição criada pelo autor que combina "*Ölhälter*" (recipiente para óleo), que é uma substantivação do adjetivo "*öhaltig*" (que contém óleo/azeite) e "*Türme*" (torres). Embora a palavra "*Öl*" seja traduzida como "azeite" ou "óleo", "*Ölhältertürme*" não existe na língua alemã, sendo um neologismo do autor. Por isso, optamos por uma tradução mais simples, como "torres com ameias", em vez de lançar mão da tradução literal como "torres de ânforas de óleo" ou "torres que se parecem com garrafas de óleo".

o pequeno cadáver balança, se embala na dança da água.
Mas do cabelo azul-acinzentado, brilha uma carequinha.
Careca! Carequinha! zombam do cais da alfândega, carequinha!

Página 115

Quem te fez isso, João Damasceno Baunilha?
Foi um tolo que te empurrou para fora do barco,
conspirando em uma dança frenética? Revidou seu grito de socorro,
o teu miado miserável, abafado pelo
canto predatório das línguas, pelo chocalhar dos chocalhos?
Dance, João, na noite da despedida da carne,
dolorosa marionete, sua dancinha horizontal.
Hoje ninguém quer ser um carregador de cadáveres para você.
As velas que um tolo ergueu em memória de sua morte
estão queimando até o fim. Em breve, no tremor de jade do cais
você irá balançar, libertado da raiva e da dor,
você dançará sozinho, só, completamente só.

As baías se aprofundavam na terra, baías enormes.
Sempre que a chuva parava, ficavam com uma cor azul-safira.
Lá dentro nadavam barcos, cheios de dançarinos mulatos,
cadáveres de cavalos tripulados por abutres marinheiros.
Baía de Todos os Santos, Baía dos Patos, Baía Mirim,
em vez de baía de todos os homens que se esvaíram em sangue
em batalhas selvagens por pedras preciosas e ouro.
As cidades eram chamadas de Ouro Preto, Nascimento e Três Corações,
Juiz de Fora e Piedade e Icarahy,
um estado chamado de Espírito Santo, e para as Minas, um outro —
era no país um andarilho cansado do cansaço.
Era no país um andarilho, nunca alguém que ficava.

Ainda sonho todas as noites, todos os dias, com aquele país.
Nunca conheci outro tão inesquecível.

Notas sobre o Romanceiro

Página 119

Sobre o “Romanceiro dos cães raivosos do Rio”

1. Canto

Lampião é o tipo de criminoso mais famoso do Brasil. Nasceu em 1900, no estado de Pernambuco, como Virgílio Ferreira da Silva. Aos dezesseis anos, ele cometeu o primeiro assassinato e fundou uma gangue de ladrões com seus irmãos. Sua prática de decapitar os fazendeiros assaltados e empalar suas cabeças nas traves das portas lhe rendeu o apelido de Lampião. Ele praticou suas atividades criminosas por mais de vinte anos. Apesar de ser o assassino em massa mais bem-sucedido no norte do Brasil, ele permaneceu um fiel filho da Igreja Romana; os padres eram sagrados e intocáveis para ele. Seu regime de terror lhe rendeu muitos amigos: muitos que tremiam diante dele tomavam partido em seu favor, para serem poupados por ele. Grandes jornais, como a Noite, do Rio, organizaram expedições para encontrá-lo; ele se deixava fotografar e entrevistar com prazer. Cego de um olho, como convém ao ladrão nos contos de fadas, ele usava óculos com armação de ouro, o que lhe conferia um ar professoral. Maria Bonita, a noiva do ladrão, se vestia bem, aplicava pó e se maquiava como uma atriz de cinema. Uma imprensa sensacionalista contribuiu muito para tornar popular o grande assassino. Em julho de 1938, seu destino se cumpriu. As forças policiais capturaram Lampião na Grota dos Angicos, mataram ele e toda sua gangue. As cabeças dos bandidos decapitados foram expostas em uma loja em Alagoas, como cabeças de porcos em uma vitrine de açougue.

Delegado: o chefe de polícia de uma cidade ou de um distrito de uma grande cidade.

Rio de Todos os Santos: rio do norte do Brasil.

Sergipe, Bahia: são estados no nordeste do Brasil.

Tucano: o tucano é um pássaro do tamanho de uma pega, com um bico grande, macio e cor de laranja; ele se alimenta dos frutos do pimenteiro.

Página 120

Arara: nativa da região amazônica, a arara é um pássaro gigante com penas coloridas e exuberante.

Pica-pau: um tipo de pássaro carpinteiro que trabalha à noite na floresta.

Pinga: cachaça de cana-de-açúcar.

2. Canto

Carioca: nome de uma antiga e espaçosa praça no centro do Rio. Daí surgiu o adjetivo para a capital, algo como “da cidade do rio”. Também é o nome coletivo dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro, chamado de carioca no romanceiro. Na consciência dos brasileiros, o Rio permanece, tradicionalmente, como a capital. Até que Brasília, estabelecida no interior do país, durante a presidência de Juscelino Kubitschek de Oliveira, se torne uma metrópole, se passarão muitos anos.

Vira-lata: é um termo usado para se descrever cães de rua sem raça definida, que são considerados um símbolo emblemático dos animais abandonados no país. Recentemente um líder camponês brasileiro se autodenominou e denominou seus semelhantes como vira-latas. Por volta da metade do século, a população do país se dividia da seguinte forma: uma pequena elite composta por proprietários de plantações e minas extremamente ricos, cujos avós eram, em parte, todo-poderosos senhores de escravos; um exército de funcionários públicos; uma classe média que

prosperava apenas nas grandes cidades da costa ou próximas a ela; trinta milhões de trabalhadores rurais, pequenos agricultores vivendo em condições de pobreza inimaginável. Aqueles que, como o autor do romanceiro, as viram com seus próprios olhos, não devem se surpreender que hoje o fidelismo exista lá. A presidência do General Gaspar Dutra, que outrora fora condecorado por Hitler, se tornou Ministro da Guerra nas coalizões Anti-Hitler e eventualmente se autodenominou um social-democrata, juntamente com a presidência de Kubitschek, pouco puderam mudar as condições difíceis. Jânio Quadros, o paulistano com a vassoura de ferro, eleito pelo povo como presidente para promover mudanças, estava prestes a fazer isso, graças a uma encenação de uma farsa extraordinariamente escandalosa, mesmo para os padrões sul-americanos, acabou sendo afastado do cargo e expulso do país. (O motivo alegado foi o fato de o presidente ter concedido uma ordem a um Ministro de Fidel Castro). A tentativa de mandar ao exílio seu vice-presidente

Página 121

João Goulart, falhou. Agora será responsabilidade de Goulart “mudar as condições”.

No dia 20 de novembro de 1961, o líder dos agricultores do nordeste, Francisco Julião, declarou perante os Estados Gerais da Agricultura Brasileira em Belo Horizonte, a capital do estado de Minas Gerais (onde o autor do romanceiro passou um longo período): “Essa é a nossa última advertência, mais tarde a revolução irromperá. Estamos dizendo isso em voz alta perante o presidente da República. Ou obteremos a reforma agrária por meios legais, ou a conquistaremos à força.” O presidente João Goulart e o primeiro-ministro Tancredo Neves chegaram de Brasília para oferecer seu apoio à assembleia dos agricultores. Sua presença não impediu os oradores de fazer declarações extremamente contundentes; a maior parte dos oradores falava sobre revolução. Os cinco mil delegados entoavam o slogan: “Terra ou morte!” Francisco Julião afirmou que cerca de trinta milhões de agricultores em todo o Brasil estavam à beira do desespero. Os agricultores perceberam que as autoridades os abandonaram e continuam abandonados porque são pobres. Agora eles decidiram que irão tomar posse da terra que cultivam, se necessário, por meio da violência. A era dos

exploradores está superada: “Estamos determinados a não mais perecer como viralatas.” O presidente Goulart é deposto, e uma junta de generais assume o poder.

Na segunda conferência de Genebra “Pacem in Terris — Paz na Terra” (1967) o arcebispo de Recife e Olinda, Dom Hélder Pessoa Câmara, proclamou: “Uma população tão empobrecida, abusada e explorada não pode ser satisfeita apenas com palavras. Ela é supersticiosa. De que lhe serve o catecismo quando ela e seus filhos estão à beira da fome, enquanto supostos cristãos enchem as igrejas sem sentir remorso?”

Estamos em uma situação em que nossa religião se tornou apenas um mero fetichismo!

Eu estou tentando me tornar um especialista em direitos humanos e dignidade humana. Mas qualquer pessoa que tenha um senso de responsabilidade social para com milhões de nossos compatriotas que em grande miséria foram impelidos à apatia, qualquer pessoa que queira aliviar sua consciência ao tentar ajudar essas massas, pode se rotulada como comunista e acabar na prisão.”

Página 122

Para aquele que escreveu este romanceiro na década de quarenta, hoje parece que a paciência, a proverbial paciência do povo brasileiro, está lentamente chegando ao fim.

Santa Tereza: um subúrbio elevado, acessível por bonde sobre o antigo viaduto de abastecimento de água (um símbolo no centro da cidade).

Mem de Sá, Riachuelo: Ruas no centro da cidade.

Guanabara: a baía que protege a entrada da cidade do Rio de Janeiro, o maior porto natural do mundo.

3. *Canto*

Leopoldina: linha ferroviária do Brasil Central, por décadas sob controle inglês, atualmente, como a maior parte das linhas ferroviárias do país, estatizada, tendo sido originalmente operada por empresas privadas estrangeiras. A energia elétrica e o gás no Rio de Janeiro e em São Paulo, assim como o bonde e algumas linhas de ônibus ainda são operados, em 1962, pela empresa anglo-canadense Light & Power, popularmente conhecida como Laiti. (Por quanto tempo ainda?) Um ditado irônico: “Laiti governa o Brasil.” As más línguas cariocas sussurram, por outro lado, que o que a Laiti administra é a única coisa que funciona de forma confiável no Rio.

Penha: subúrbio pobre do Rio.

Nossa Senhora da Penha: igreja de peregrinação situada sobre um trono de rochas.

Nomes pessoais brasileiros: a heterogeneidade bizarra e fantástica dos nomes brasileiros tem múltiplas causas. Os sobrenomes do pai e da mãe são colocados juntos. Assim surge, a partir dos sobrenomes de imigrantes portugueses, espanhóis, holandeses, italianos, alemães, sírios e japoneses, uma curiosa combinação. Além disso, há aqueles que foram transmitidos pela população indígena nativa, assim como outros trazidos pelos negros de seu passado escravizado ou adotados por eles após sua libertação. A escolha do *prenome* não impõe limites à fantasia. O escritor do romanceiro conheceu um mulato, que batizou seu filho com o nome do rio russo Dnepr, e uma mãe negra conservadora, cujo prenome era Imperatriz Josefina.

Página 123

Neste contexto, devemos lembrar que a escravidão no Brasil só foi abolida em 1888, e isso aconteceu apenas por um “acaso”. Cerca de vinte anos antes, as tropas uruguaias e brasileiras haviam derrotado o ditador paraguaio López Júnior. A cidade paraguaia de Humaitá havia sido tomada por um regimento de negros, o que

despertou o movimento abolicionista, defensores da libertação dos escravos. Durante uma viagem de seu pai à Europa, o Imperador Pedro II., a princesa Isabel, a quem havia sido confiada a regência, foi convencida a assinar os atos de emancipação.

Conceição: (Maria) Conceição; nome feminino comum.

Morena: Mulher de cabelos escuros, de origem portuguesa ou moura, talvez com traços mulatos ou mestiços; ainda é considerada “branca”, sem que isso signifique um julgamento de valor para o povo comum.

Memnozinho: Diminutivo de Agamemnon.

Mil: abreviação popular de mil-réis (20 mil-réis = 1 dólar). Na Segunda Guerra Mundial o Cruzeiro foi introduzido, mas a antiga denominação permaneceu em uso.

Bom: gut.

Bicho: verme; bicho, nome de um jogo de azar semelhante à roleta. Para facilitar a compreensão dos números pelos jogadores brasileiros, muitos dos quais ainda são analfabetos, substitui-se os números por diversas imagens de animais. As proibições impostas ao jogo são contornadas com bravura.

Índio: espécie de galo semisselvagem com penas vermelho-alaranjadas. O autor do romanceiro possuía alguns galos índios que pernoitavam nas copas altas das mangueiras. — A rinha de galos é uma diversão repugnante muito popular em toda América Latina.

Nos pés dos galos-de-briga são atadas esporas longas e afiadas, com os quais eles se retalham até que um dos oponentes sangre até a morte. Em dezembro de 1961, um criador de galos-de-briga no México foi atacado e espetado até a morte por seu próprio galo.

Árvore do papagaio (tradução literal): poinsettia, é um arbusto com pétalas de flores vermelho-alaranjadas que parecem estar em chamas, cultivado em estufas na Europa sob o nome de “Estrela de Natal”. O tremor nervoso e automático das folhas, frequentemente observado no Brasil, é causado pelo magnetismo mesmeriano.

Página 124

Fluminense: é o adjetivo para o estado do Rio de Janeiro, que inclui o antigo distrito federal. Os pântanos fluminenses infestados de malária foram drenados durante o governo de Getúlio Vargas, porém a ocorrência de malária permaneceu frequente.

Urubu: um abutre de menor porte, uma ave emblemática que voa pelo país. Nas pequenas cidades e vilarejos do interior, ele desempenha o papel de coletor de lixo.

Makumba: um culto de dança e magia espalhado por todo o país (culto secreto), baseado em uma estranha mistura de crenças católicas milagrosas, fetichismo africano e totemismo indígena. Um dos inúmeros rituais secretos envolve a marcação de portas com o sangue de um galo branco. O macumbeiro ou macumbeira – o curandeiro ou feiticeira — possuem um poder secreto muito forte em suas comunidades; além disso, eles exercem práticas como curandeiros milagrosos. Compare os parágrafos finais das Notas sobre o Romanceiro: *Samba e Macumba*.

Ramos: Subúrbio do Rio.

Purificação: (Maria) Purificação, prenome de mulher.

Morro: um assentamento habitado principalmente pela classe operária, em sua maioria negros e mulatos. O termo Lumpemproletariado não é necessariamente preciso, uma vez que sob o sol eterno, representado pela constelação do “Cruzeiro do Sul”, a riqueza e a pobreza parecem niveladas; nesses morros habitam não apenas trabalhadores, artesãos, diaristas, pequenos funcionários e empregados em casas modestas sem eletricidade e saneamento básico, mas também não deixam de se

vestir elegantemente para passear nas praias (nas avenidas) aos domingos e dançar nos bailes de carnaval do verão, inclusive usando trajes estilo Luís Catorze. O Rio de Janeiro possui numerosos morros como esses, que possuem nomes fantásticos como Babilônia, Previdência e Cantagalo. O governo de Vargas, que não era fascista-autoritário e sonhava com a civilização, fez a primeira tentativa de realocar esses morros com suas condições habitacionais e sanitárias inadequadas, no entanto, eles continuavam existindo mesmo durante o governo de Kubitschek, o que permitiu ao cineasta francês Marcel Camus filmar lá seu “Orfeu Negro”.

Mamelucos: Raça miscigenada de negros e índios.

Cachaça: rum de cana-de-açúcar servido sob uma dúzia de nomes diferentes.

Página 125

Mortalidade infantil no Brasil: no início da Segunda Guerra Mundial, a taxa de mortalidade infantil no Brasil foi registrada pelas estatísticas mundiais em segundo lugar, logo após a taxa de Kuomintang na China. O autor deste romanceiro ouviu uma palestra de um médico que contestou a afirmação de que a taxa de mortalidade infantil no Brasil era de 50%, argumentando que na verdade era de 40%. A principal culpa deste grande problema ainda não superado recai sobre a desnutrição crônica, a falta de hospitais e a sífilis hereditária.

4. Canto

Gude: jogo de bolinhas de gude.

Alfândega (do árabe — o português brasileiro apresenta diversas palavras de origem moura em seu vocabulário): rua estreita e muito movimentada do comércio do Rio.

Niterói: uma cidade portuária na baía da Guanabara, em frente ao Rio de Janeiro.

Cascais: porto de pesca português próximo a Lisboa. Nas colinas acima, encontra-se a encantadora cidade de Sintra, com o icônico Palácio da Pena.

Rua Klapp: antiga rua no bairro do porto.

5. Canto

Subdelegado: chefe adjunto da polícia.

Villa Izabel, Méyer, Catete: distritos do Rio.

Oswaldo Cruz: renomado médico brasileiro, bem-sucedido no combate à febre amarela e outras doenças tropicais.

Avenida Rio Branco: a principal rua comercial e de passeio do Rio de Janeiro.

Beleza!: Assim como os romanos, os cavalheiros cariocas costumam dar às damas desconhecidas este elogio enquanto passam por elas.

Vista Chinesa: um mirante popular.

Lapa: um bairro que abrigava os bordéis da classe média. Após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, a pedido dos serviços da saúde da Marinha dos Estados Unidos, tanto a Lapa como a área conhecida como “Mangue”, que abrigava os bordéis dos pobres, foram fechadas.

Praia do Flamengo: uma movimentada avenida ao longo da orla da lagoa. Os flamengos e holandeses foram os mais antigos colonizadores do

país, assim como na América do Norte, onde eles fundaram a cidade de Nova Amsterdã, que posteriormente foi renomeada para Nova Iorque.

Tanajura: uma formiga alada gigante que perde suas asas depois de um único voo.

São Bento: é um mosteiro beneditino localizado em uma colina na beira da lagoa. O esplendor barroco dourado da igreja do mosteiro, com sua decoração extravagante — parece que seus criadores transformaram a selva onipresente em ouro.

Último Canto

Praia do Arpoador: uma extensão costeira entre as praias Ipanema e Leblon.

Lobo: Lobo.

Morro do Cantagalo: uma favela localizada entre Copacabana e Ipanema.

Bem-te-vi: um pássaro canoro cujo chamado encantador se assemelha a “eu te vi”.

Ipê: uma árvore de flores que pode chegar a vinte metros de altura, que perde sua folhagem durante a floração e brilha com flores em toda sua altura. Ipês brancos, vermelhos e amarelos florescem em agosto, durante o inverno brasileiro; outras árvores de flores florescem nos outros meses do ano. Aos olhos do europeu, essas flores gigantes, incríveis e verdadeiramente maravilhosas, num resplendor de conto de fadas, que parecem desviantes, quase doentias, estão presentes na memória do autor deste romanceiro, como símbolo da imensa terra que começou a se formar, onde o galo canta antes da meia-noite.

Freitas: uma pequena lagoa cercada pelos bairros de Ipanema, Leblon e Gávea.

Praça General Ozório: praça principal do bairro de Ipanema.

Página 127

Sobre o “Romanceiro da floresta estrangeira”

A ausência de estações do ano distintas é confusa para aqueles que vem da Europa Central para o Brasil Central. O carnaval ocorre durante os dias mais quentes do verão; em agosto é inverno, que não difere muito do verão agradavelmente quente da Europa Central; setembro anuncia a primavera com tempestades tropicais que parecem despejar água de cima e de baixo, parando tão repentinamente quanto começaram; após dez minutos, o céu brilha de calor como se nunca tivesse chovido. Durante essa estação incerta, uma névoa úmida pode se instalar na Serra dos Órgãos, uma cordilheira parcialmente semelhante aos Dolomitas, no estado do Rio de Janeiro, com o famoso pico rochoso Dedo de Deus, cuja densidade lembra a névoa de inverno de Londres. E no quente mês de dezembro, as palmeiras adornadas como árvores de Natal assombram os recém-chegados da antiga Europa.

Sobre o “Romanceiro da Árvore Vermelha”

Ao contrário do Oceano Atlântico nas costas da Europa e da América do Norte (no Brasil, quase tudo é diferente!), o Sul do Atlântico esconde perigos imprevisíveis para os nadadores em suas imediações costeiras. Não devido aos tubarões (dos quais se deve ter cuidado, especialmente na costa do norte do Brasil e no Mar do Caribe), mas devido às correntezas subaquáticas traiçoeiras. Embora na famosa praia de Copacabana haja equipes de salva-vidas a cada cem metros, na maioria das vezes compostas por atletas negros, que monitoram os banhistas no mar, ocasionalmente acontece que mesmo nadadores experientes são puxados para redemoinhos perto dos salva-vidas profissionais e se afogam. – Beleza e perigo, vida e morte coexistem mais próximos uns dos outros nessa região do que em outros lugares.

Página 128

Sobre o “Romanceiro da morte do beija-flor”

Beija-flor: nome do colibri brasileiro.

O *canto do galo* a qualquer hora da noite, também antes da meia-noite, esse chamado de despertar absurdo é um fenômeno enigmático. Uma interpretação popular é que o galo, importado pelos primeiros imigrantes portugueses e holandeses, teria sido afetado em sua noção de tempo durante a travessia do Equador e transmitido essa desorientação a inúmeras gerações de galinhas.

A *cegueira* que ocorre com frequência está relacionada à sífilis hereditária. — Esta última doença é socialmente aceita no país; até mesmo a classe alta fala sobre ela como se fosse um resfriado (apenas a tuberculose é considerada uma doença indecente). O escritor deste romanceiro lembra-se de uma carta enviada por uma jovem mãe: será que o fato de seu filho ter nascido com dentes realmente, como lhe disseram, indica uma sorte especial na vida? O funcionário dos correios respondeu: certamente indica a presença de *lues* hereditária, e a senhora deve procurar uma dermatologista para seu filho.

Sobre o “Romanceiro do encontro com João Damasceno Baunilha”

Ao contrário dos outros romances que foram escritos no Brasil, este foi escrito apenas metade lá, enquanto a outra metade foi escrita logo após o autor ter deixado a América do Sul. Por isso, há uma perspectiva do passado.

1. *Canto*

Puxa!: expressão de surpresa.

Roça: terra cultivável; área desmatada. Em parte, essa terra arável foi conquistada da floresta tropical, em parte das estepes montanhosas, como no estado brasileiro de Minas Gerais (aproximadamente do tamanho do antigo Império Alemão),

Página 129

onde o escritor deste romanceiro cavalgava por dias a fio sem encontrar quase ninguém.

Pimenteiro: pé de pimenta

Pinheiro: uma espécie de conífera subtropical comum semelhante ao pinheiro e ao pinho.

Granja: uma plantação pequena.

Fazenda: uma propriedade rural maior.

Caboclos: mestiços, em sua maioria pequenos colonos proletários na roça. O agricultor mestiço e mulato geralmente vive em grande pobreza, mas suporta seu destino com uma paciência e contentamento surpreendentes. (Até quando? Ver acima.) Sua composição clássica: um terço descendente dos nativos, os indígenas, um terço de brancos, geralmente portugueses, e um terço de negros originalmente importados como escravos. Além disso, há dezenas de miscigenações que podem incluir uma pitada de sangue holandês, italiano, alemão, sírio, japonês, entre outros. (Racismo e preconceitos raciais não existem, o que, na história futura das duas Américas, um dia se revelará como uma enorme vantagem para o Brasil.) Assim, uma nova raça surgiu, que, especialmente no que se refere às mulheres, pode florescer com uma beleza estranha; às vezes, somos lembrados das pinturas das meninas da Oceania de Gauguin. Por outro lado, pode-se encontrar criaturas de aparência chocante, como senhoras negras albinas.

Os caboclos moram em suas pequenas fazendas, muitas vezes a várias horas de distância a cavalo uns dos outros. Para poder cavalgar de forma mais confortável e com menos esforço do que o trote inglês (sem mencionar o alemão), eles ensinam aos seus pôneis uma espécie de trote rasteiro, onde os animais mal levantam os cascos, parecendo, à distância, com besouros correndo apressados.

2. Canto

Mandioca: é uma farinha obtida a partir de uma raiz, juntamente com o feijão preto é o principal alimento dos Caboclos. Os indígenas a mastigam como se fosse um chiclete.

Página 130

Anta: forma primitiva do cavalo semelhante a um mamífero de casco com um nariz comprido em forma de tromba-de-elefante; herbívoro.

Zikaden: cigarras.

Companheiro: camarada.

A peste hoje em dia está praticamente erradicada na América do Sul, mas assim como na Ásia, pode surgir repentinamente em rebanhos isolados. No interior, nas vastas regiões internas, os assentamentos onde ocorrem casos de peste foram imediatamente evacuados e, em seguida, queimados pela polícia.

3. Canto

Maracá: um chocalho feito de cabaças, um antigo instrumento ritual dos indígenas usado tanto para danças de guerra quanto para danças de sacrifício canibal. Hoje em dia, é utilizado como brinquedo infantil e chocalho de carnaval. Dois sinos de vacas soldados juntos, chamado agogô, é também um instrumento essencial no carnaval e em cerimônias religiosas da macumba.

Kalebasse: um chocalho feito de uma cabaça grande.

Vamos!: Vamos!

„*Spatz im Maismehl*“: Marchinha de carnaval. Sujinhos, ou seja, “pardais sujos”, são os pobres, tão pobres que não podem pagar por fantasias de carnaval. Eles dançam em trapos, com os rostos sujos de graxa para celebrar o dia.

Kardinal: cardeal-do-norte, diversas espécies de pássaros que se destacam por suas penas vermelho-vivas.

Fado (Schicksal – destino): nome de uma canção popular portuguesa. Expressam resignação diante do destino.

4. *Canto*

Nichts: nada. Uma palavra favorita do povo brasileiro, que não deve necessariamente ser interpretada no sentido hemingwayano. Expressão de estoicismo até uma bela letargia.

Futebol: e pronunciado como i, é assim que os brasileiros pronunciam a palavra “football”, do inglês. É o esporte nacional celebrado. Nos jogos de futebol, o temperamento repentinamente

Página 131

despertado da plateia se manifesta em facadas. Botafogo (devorador de fogo), é um famoso clube de futebol no Rio de Janeiro.

Scheiße: merda!

Último Canto

Polca que ridiculariza os carecas: “Os carecas”, antiga marchinha de carnaval.

Paulistaner: paulistano — moradores da cidade e do estado de São Paulo.

Com velas acesas, segundo o costume respeitoso, o corpo de alguém que faleceu na rua é cercado e marcado. Isso não deve ser confundido com o despacho de um feiticeiro de macumba.

Samba e Macumba: Deus é brasileiro — este provérbio vem, sem dúvida da cidade da Bahia de Todos os Santos, capital e porto do estado homônimo, que fica no Norte, entre o Trópico de Capricórnio e o Equador. A população da Bahia é majoritariamente negra ou mulata (mais uma vez: o problema racial que aflige os Estados Unidos é desconhecido no Brasil). Bahia: o coração da cultura da dança brasileira, de origem africana; o berço do samba, uma dança folclórica ritualística, que em outros lugares foi distorcido e transformado em moda e, através de Hollywood fez um desfile duvidoso ao redor do mundo. O traje festivo nacional da mulher baiana inclui os balangandãs, colares alegremente coloridos, bem como o pequeno turbante, uma lembrança de que a importação de mão de obra humana foi estendida até os norte-africanos, que usavam turbantes. O carnaval da Bahia é talvez mais sonoro e, ao mesmo tempo, mais turbulento do que o do Rio. E a partir da Bahia, difundiu-se por todo o país o culto secreto afro-brasileiro, ali chamado de Candomblé e em outras partes do país, de Macumba, que desempenhava, ontem assim como hoje, um papel importante na vida do povo, não apenas dos negros e mulatos.

No meio de um dos cruzamentos mais movimentados do Rio, na Avenida Rio Branco, esquina com a Alfândega, o autor deste romanceiro viu um Despacho colocado: um pacote discreto, ao lado de uma garrafa vazia com uma vela de cera acesa. Nenhum dos motoristas pensou

Página 132

em passar por cima deste pequeno obstáculo no trânsito, e até mesmo o policial que controlava o tráfego evitou se envolver, “com medo de queimar os dedos com essa

coisa”. A coisa tinha sido colocada — de forma discreta e casual — por um macumbeiro; era tabu.

Cada um desses macumbeiros tem seu território e sua própria comunidade. Nos subúrbios do Rio, em São Mateus, Pavuna, em quase cada rua há vários terreiros, onde o chefe da macumba mora e onde são realizadas as orgias de dança ritualísticas. Os membros da comunidade consultam seu líder: se estão sofrendo por uma decepção amorosa, eles trazem uma mecha de cabelo do amado, uma fotografia do rival bem-sucedido. O pai de santo (título de honra do feiticeiro) perfura esses objetos, pronuncia sua fórmula de magia negra — tal tipo de encantamento ainda é praticado pelos agricultores dos Alpes suíços e do Tirol —, consagra os objetos com o poder do deus africano da segunda-feira, Exu, os embrulha e coloca o pacote em uma encruzilhada.

As antigas religiões estão todas relacionadas; a mitologia das culturas africanas primitivas apresenta muitas semelhanças com a mitologia grega e romana. Exu é uma mistura do mensageiro dos deuses grego e de Lúcifer, também conhecido como Deus das Sete Encruzilhadas. Ele prefere se transformar em um bode preto (assim como o demônio medieval associado à encruzilhada e à forma de bode). Em um canto cercado dos terreiros de macumba, geralmente há uma casinha de cachorro não habitada: é lá que pequenas oferendas, comida, bebida e até mesmo charutos são depositados para manter o deus da segunda-feira de bom humor.

Os escravos negros arrastados para o Brasil trouxeram consigo o culto de seus deuses. Seus descendentes cristianizados sublimaram os Orixás, os deuses, em santos cristãos. (O fato de Nossa Senhora ser frequentemente representada flutuando em uma lua crescente prova que ela foi sublimada da deusa egípcia lunar.) O poderoso deus Xangô se funde com Santo Antônio, o deus africano da guerra Ogum — o Ares dos gregos — se une a São Jorge, Obaluaê, o deus africano dos doentes, especialmente dos leprosos, com São Lázaro. (“Não saia ao anoitecer, a lepra está te espreitando”, um provérbio brasileiro. O número de leprosos no Brasil atual varia entre oitenta e cento e cinquenta mil,

Página 133

dos quais apenas uma parte vive em colônias isoladas.)

Devido a essa sublimação, a Igreja Romana sempre se viu obrigada a tolerar a macumba, assim como a polícia, que está cheia de adeptos da macumba. O ponto alto do ritual é o momento em que o pai de santo recebe o santo suplicado. Após o santo da casa, o chefe da macumba invoca outros deuses sublimados em santos (cada um com sua fantasia fixada pelo ritual), como Oxóssi, o santo indígena, que aparece com arco, flecha e uma pequena espingarda: assim, o nativo da terra, o índio, é incluído na religião dos ancestrais africanos. — As festas da macumba geralmente duram a noite toda. As comunidades da macumba são as mais animadas dançarinas de carnaval.

A civilização ocidental, a civilização tecnocrática, que ergueu inúmeros tabus e caiu na magia negra da bomba de hidrogênio, não tem, na imodesta opinião do autor deste romanceiro, qualquer motivo para olhar de cima para os adeptos da macumba. É certo que o indivíduo, através da macumba, possui um poder mágico imenso sobre todo um grupo, às vezes exercendo domínio sobre a vida e a morte.

Mas isso nós também já conhecemos.

4 IMAGENS DO BRASIL EM *ROMANCEIRO BRASILEIRO*

Esqueçam a fábula da Cidade Maravilhosa. A história do Rio de Janeiro é a de uma cidade à beira do precipício que aprendeu a voar para driblar o abismo. Ela não pode ser esvaziada da pulsão de vida que esgarça na cara do precário e zomba da morte ao celebrar o mundo. Por isso, o que de longe parece minhoca que rasteja, de perto pode ser um pássaro da rua
(Simas, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019, p. 39)

Antes de iniciarmos a análise do *Romanceiro*²⁶⁴ *Brasileiro* propriamente dita, consideramos importante fazer um breve comentário sobre o gênero romanceiro. Segundo Carla Escarducha, num texto de 2009, no *Dicionário de Termos Literários* Carlos Ceia, romanceiro é uma coleção ou gênero literário de poemas narrativos, tradicionalmente transmitidos de forma oral, cuja origem remonta à Baixa Idade Média e que se consolidou nos séculos XVI e XVII, com coletâneas como o *Romanceiro General*. Esses poemas, chamados romances, que não devem ser confundidos com o romance em prosa, apresentam estrutura rítmica e melódica.

Quanto à formação, segundo Escarducha, o romanceiro é vinculado tanto aos *cantares de gesta* medievais quanto à assimilação de baladas europeias, sobretudo francesas e italianas, sendo parte de uma tradição pan-hispânica. Em Portugal, aparece no teatro vicentino e em autores como Camões, sendo posteriormente recolhido e sistematizado por Almeida Garrett e outros estudiosos.

Apesar do declínio observado no século XX, o romanceiro permanece como expressão central da literatura oral ibérica. Reúne um patrimônio que atravessa séculos, preservando e revelando a memória coletiva, a recriação poética popular e sua capacidade de adaptação em diferentes contextos, como no *Romancero Gitano* (1928), de Federico García Lorca, ou em coletâneas modernas, como o *Romanceiro Brasileiro* (1979), que sugere uma obra que adapta essa tradição ao cenário e à

264 De acordo com os dicionários Priberam e Caldas Aulete (que apresentam descrições quase idênticas), romanceiro é uma coleção de romances, ou seja, obras narrativas escritas em prosa ou verso, datadas dos primeiros tempos da literatura na Península Ibérica. Também pode ser uma coletânea ou conjunto de romances, que são narrativas poéticas tradicionais, geralmente transmitidas oralmente ao longo do tempo, comuns na literatura ibérica (Portugal e Espanha) (<https://dicionario.priberam.org/romanceiro>; https://www.aulete.com.br/romanceiro#google_vignette). Segundo o dicionário monolíngue *Duden*, *Romanze* designa “um poema épico de caráter popular, com traços de balada, que narra feitos heroicos e aventuras amorosas”. Em razão dessa definição e do contexto literário em questão, optamos por traduzir *Romanze* como romanceiro, entendemos o termo como um conjunto de poemas narrativos. Assim, usaremos a palavra “romanceiro” para nos referirmos ao conjunto de poemas narrativos da obra de Becher, a fim de evitar confusão com romance, o gênero narrativo em prosa (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Romanze>).

cultura local, reinterpretando-a de maneira contemporânea ou nacional. Neste caso, a forma assume um caráter irônico em relação ao conteúdo: uma forma épica, tradicionalmente voltada à celebração de grandes feitos, que aqui é empregada para retratar uma realidade de miséria.

Diante do anteriormente exposto, cabe o questionamento: porque um escritor alemão dos anos 1940 escolhe o romanceiro como forma de poesia narrativa para seu texto? A forma corresponde ao problema que tratamos neste trabalho, ou seja, a elaboração das imagens do Brasil. Os romanceiros tradicionais trazem histórias de aventuras, representações heroicas, o épico, a epopeia, temas ligados a motivos nobres e grandiosos. A escolha pelo romanceiro e o modo como ele registra o país é irônico. O autor usa um texto épico para falar de miséria e de miseráveis. Há uma contradição entre forma e conteúdo. A ideia elevada do romanceiro e a representação rebaixada da paisagem nacional e da vida nacional ao longo da obra servem para destacar ainda mais o destino miserável da sociedade representada pelo autor em *Romanceiro Brasileiro*. O gênero romanceiro, na tradição europeia (especialmente a ibérica), é o veículo por excelência da memória coletiva e da grandeza histórica; seus elementos estruturais carregam consigo um peso de nobreza, dignidade e solenidade. O gênero romanceiro tem a função de celebrar a comunidade e imortalizar seus grandes momentos e figuras. Ao escolher esta forma, o escritor convoca um estilo de texto que remete ao sublime, ao heroico, ao imortal. Ao preencher a forma nobre com um conteúdo que fala de miséria, de um cotidiano degradado e da marginalidade social, Becher constitui uma ironia formal. Onde se esperaria encontrar um herói, uma figura mítica, um mártir, encontramos um miserável faminto, preguiçoso, com o corpo degradado e ameaçado constantemente pela fome e pela morte; atingido, no entanto, em muitos momentos, pela própria preguiça e indolência, como Marechal Ney e Protásio. O destino dessas personagens não é a glória, mas a degradação e a morte anônima. Em vez de encontrarmos a construção de uma nação grandiosa, encontramos espaços urbanos degradados e sujos, em plena decadência e prehe de segregação social, como vemos no relato sobre a Praça da República e os estrangeiros vendedores de tecidos e com os negros que habitam o Morro da Babilônia. Em vez de uma nação grandiosa, temos vidas destruídas e pessoas vulneráveis deixadas à própria sorte. O épico se transforma em trágico social. A

paisagem nacional, que, nas epopeias, é um palco grandioso, aqui é retratado como o cenário do abandono, com favelas, sertões áridos, centros urbanos caóticos, onde até as construções mais opulentas estão degradadas, imundas e infestadas de ratos, contrastando brutalmente com o que seria o ideal para o gênero romanceiro.

A contradição entre a forma e o conteúdo funciona como um meio retórico com funções críticas profundas. O tom elevado do romanceiro dá maior destaque à miséria narrada. Ao narrar a vida de um desvalido, como Protásio ou Agamemnon, com o mesmo rigor formal que se narraria a vida de um homem valoroso, um soldado, ou um rei, o autor confere à miséria uma dimensão trágica e universal. O sofrimento individual é elevado à categoria de destino nacional. A forma grandiosa faz a falha social parecer mais aguda e vergonhosa. O uso do gênero romanceiro funciona como uma sátira sobre o mito de um país grandioso. Ele descreve a miséria e ironiza a hipocrisia das narrativas oficiais que procuram manter uma imagem enganadoramente positiva do país. O leitor, ao se deparar com a lacuna entre a forma e o conteúdo, é obrigado a confrontar a distância entre o ideal e a realidade problemática que o autor descreve. Além disso, ao usar uma forma literária tradicional europeia para falar de problemas no Terceiro Mundo, ele cria um efeito adicional: universaliza a denúncia. Ele sugere que a tragédia social brasileira seja digna de ser registrada no panteão das grandes narrativas humanas, utilizando o código mais alto da literatura ocidental para provocar seus leitores. O autor usa a dignidade da forma para dar, ainda que de modo irônico, dignidade ao tema dos miseráveis, transformando o canto heroico em um canto de lamento e o épico nacional em um registro do fracasso social brasileiro.

Além da ironia que se estabelece entre a forma tradicional do romanceiro como gênero e o conteúdo social degradado que ele veicula, observa-se ainda um segundo procedimento formal relevante: a hibridização do gênero com elementos da tragédia grega. Essa apropriação se manifesta sobretudo na presença de nomes e referências provenientes do repertório trágico clássico, como Orestes e Agamemnon, figuras que pertencem ao universo mítico das tragédias gregas e que aparecem deslocadas para o contexto brasileiro. Tal operação cria um efeito de estranhamento, pois esses nomes, tradicionalmente associados a narrativas de destino heroico e conflitos de grandeza mítica, passam a designar personagens inseridos em uma realidade social marcada pela miséria e degradação. A inserção dessas referências trágicas no interior

do romanceiro sugere, assim, uma contaminação entre gêneros distintos, em que o registro épico popular da tradição ibérica se mistura ao universo elevado da tragédia clássica.

Essa “contaminação” tem consequências formais importantes. Ao incorporar elementos da tragédia grega e deslocá-los para um cenário social degradado, Becher não apenas cria um contraste irônico entre grandeza mítica e realidade miserável, mas também afeta a integridade do gênero romanceiro. A forma tradicional não aparece em estado “puro”, mas marcada por fissuras e deslocamentos que corroem sua elevação original. Nesse sentido, o autor promove uma espécie de “degradação” deliberada do gênero: assim como a realidade representada surge como degradada e desordenada, também a forma literária que a expressa se apresenta híbrida, instável e atravessada por registros diversos. A mistura entre romanceiro, épica e tragédia produz, por vezes, um efeito simultaneamente trágico e tragicômico, no qual a solenidade das referências clássicas convive com a precariedade das personagens e dos espaços representados. Desse modo, a própria forma literária passa a refletir a desordem social que o texto procura representar, como se a degradação da realidade narrada também exigisse uma deformação ou corrosão das formas tradicionais que tentam apreendê-la.

4.1 ANÁLISE DE *ROMANCEIRO BRASILEIRO*

Neste capítulo, analisaremos apenas o primeiro romanceiro do *Romanceiro Brasileiro* (1979), o “Romanceiro dos cães raivosos do Rio” — o poema narrativo mais longo, que faz um retrato mais abrangente do Rio de Janeiro e, por efeito de metonímia, do Brasil —, retratando, no início, alguns estados do Nordeste fazendo uma caminhada descendente pela costa: saindo do Nordeste, passando pelo Rio de Janeiro, até chegar a Minas Gerais, refazendo o caminho dos primeiros exploradores, observando e registrando os episódios que presenciou, misturando fatos históricos e liberdade poética. Não analisaremos o livro todo, pois os quatro romanceiros seguintes abordam temas muito específicos, que fogem ao propósito deste trabalho.

Em seus versos, Becher constrói uma narrativa que, longe de exaltar o Brasil, como paraíso tropical, expõe suas contradições, explorando a relação entre civilização e barbárie, religião e miséria, pobreza e riqueza e o espaço natural e o urbano.

A oposição entre civilização e barbárie aparece no texto como um conjunto de imagens e contrastes que estruturam a narrativa. Essa relação se manifesta sobretudo por meio de inversões simbólicas que embaralham as fronteiras entre humano e animal, civilizado e bárbaro. Em diversos momentos, Becher constrói descrições nas quais os animais da selva são apresentados com traços humanizados, enquanto os homens aparecem associados a comportamentos brutais ou animais. Esse procedimento também se evidencia nas representações do tratamento dispensado aos indígenas e nas descrições das figuras religiosas que aparecem no texto, como os capuchinhos com suas barbas desgrenhadas ou as referências às religiões de matriz afro-ameríndia, frequentemente marcadas por um olhar de estranhamento e até mesmo exotizante. Outros exemplos significativos são a cena dos ratos da Praça da República (como veremos adiante), que “toureiam” os cães, invertendo simbolicamente os papéis tradicionais da tourada: os ratos assumem a posição do toureiro — figura associada à habilidade e ao domínio humano — enquanto os cães ocupam o lugar do touro, tradicionalmente identificado com a força bruta do animal, o bárbaro, o incivilizado; e a presença das rinhas de galo no conjunto de suas três obras brasileiras. Por meio dessas imagens, o texto constrói uma série de deslocamentos que tornam instável a própria distinção entre civilização e barbárie.

Dessa forma, ainda que o autor não formule diretamente um juízo conceitual sobre essas categorias, o conjunto de imagens narrativas sugere que a oposição entre civilização e barbárie constitui um eixo interpretativo da realidade brasileira tal como ela é percebida pelo olhar do narrador estrangeiro. O que se apresenta como civilização corresponde, em grande medida, a um ponto de vista europeu, associado a padrões culturais e sociais que servem como parâmetro implícito de julgamento. Ao confrontar esses parâmetros com as práticas sociais, religiosas e culturais observadas no Brasil, o texto produz constantemente a sensação de um encontro — e muitas vezes de um choque — entre os dois mundos. Assim, mais do que uma definição estável, civilização e barbárie aparecem como categorias de tensão, reveladas pelo contraste entre o olhar do observador e a realidade social que ele procura descrever.

Segundo Leandro José Nunes, em seu artigo “Estado e nação na obra ‘Facundo: civilização e barbárie’, de Domingo F. Sarmiento”, de 2010, um dos objetivos de Sarmiento era “aplicar ideias ‘científicas’ da época para provar que as dificuldades que a América enfrentava para atingir o ‘progresso’ estavam relacionadas à composição inferior de sua ‘população’, especialmente indígenas e mestiços” (Nunes, 2010, online). Nunes afirma ainda que a clássica antinomia civilização e barbárie é um dos eixos estruturadores da obra de Sarmiento. Assim, a oposição entre civilização e barbárie, que estrutura parte das imagens presentes no texto de Becher, remete a um modelo interpretativo recorrente na história intelectual latino-americana, no qual a realidade social do continente é frequentemente percebida a partir de parâmetros culturais europeus. Nesse sentido, o olhar estrangeiro que organiza a narrativa aproxima-se dessa tradição de pensamento, na qual práticas culturais locais, formas de sociabilidade e expressões religiosas são frequentemente interpretadas como sinais de atraso ou desordem em relação a um ideal de civilização associado à Europa. Voltemos ao texto de Becher.

Embora o objeto desta análise se concentre no primeiro romanceiro de *Romanceiro Brasileiro* (1979), em alguns momentos tomaremos a liberdade de fazer uma comparação com trechos das peças *Samba* (1957) e *Macumba* (1968), ambas também de Becher, e das obras *Diário de Viagem* (2019), de Albert Camus e *Brasil, um país do futuro* (2013), de Stefan Zweig, também fruto da passagem desses autores pelo Brasil e com motivos brasileiros. É importante repetir que o objeto da análise

deste trabalho é o *Romanceiro Brasileiro*, os contrapontos com as obras citadas serão feitos apenas para criar um contraste entre as imagens criadas por Becher, e apontar com mais clareza a problematização que esta tese visa explorar. As características do relato de Becher são mais evidentes quando comparadas a obras com linguagem mais amena, como em Stefan Zweig — as imagens criadas por ele são igualmente negativas, mas escritas de modo a escamotear a realidade —, e desinteressada, indiferente e abertamente preconceituosa como em Albert Camus.

É importante pontuar, também, que apesar de Becher usar alguns nomes reais de cidades, lugares e fatos (enquanto outros são fictícios), suas obras não são um relato fiel de suas experiências no Brasil. Por isso, toda carga excessivamente negativa ou positiva faz parte da liberdade poética do autor e de seu ponto de vista eurocentrado. Como afirma Octavio Paz: “o poeta faz algo mais que dizer a verdade: cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência” (Paz, 1982, p. 130-131).

A análise de *Romanceiro Brasileiro* aqui realizada segue a ordem dos acontecimentos da obra, e não uma hierarquização de temas, pois optamos por privilegiar a experiência de leitura e conduzir o leitor a um “passeio” pelo livro e, por extensão, pelo Rio de Janeiro, assim como o autor o faz. Além disso, ao abordarmos as imagens segundo a progressão narrativa, preserva-se a poesia do texto, e torna-se possível indicar ao leitor os momentos em que o autor passa de um episódio a outro e novas personagens são apresentadas na narrativa.

Nos primeiros versos, que compõem o primeiro episódio²⁶⁵, o eu-lírico faz uma apresentação do Brasil de um modo nada elogioso e uma descrição que pode causar um certo desconforto no leitor brasileiro: ele apresenta um país sujo e ameaçador, com imagens de morte e destruição — um lugar com rios poluídos e bichos mortos:

Nos Estados Unidos do Brasil,
os cães selvagens vagueiam ao longo dos rios,
vadiam ao longo dos rios amarelos de lama e marrons de excremento,
caçando, impiedosamente, em bandos conspiradores (Becher, 1979, p. 7)²⁶⁶.

265 Para melhor orientar o leitor, a mudança de episódios será marcada, daqui em diante, pela frase “Nos versos seguintes, o eu-lírico inicia um novo episódio”. Decidimos fazer essa marcação no corpo do texto para não atrapalhar a fluência da leitura.

266 *In den Vereinigten Staaten Brasiliens / ziehen die wilden Hunde den Flüssen, / streunen den lehmgelben kotbraunen Flüssen / wildernd entlang in verschworenen Rudeln* (Becher, 1979, S. 7).

Os versos falam de degradação e abandono, da paisagem natural degradada e suja e os animais — os cães —, abandonados à própria sorte. O verso “caçando impiedosamente” sugere uma inversão de ordem: os cães, personificados, historicamente submissos ao homem, são, aqui, caçadores organizados.

O eu-lírico apresenta a natureza como um espaço hostil, que oferece perigos ao homem e aos animais; e os animais, como parte dessa natureza oferecem perigos aos homens e uns aos outros. Ao empregar as palavras “selvagens”, “vagueiam”, “amarelos de lama”, “marrons de excremento” e “caçando impiedosamente”, o eu-lírico cria uma imagem assustadora e negativa, contrária às imagens literárias criadas por autores como Stefan Zweig e Marie Luise Kaschnitz²⁶⁷, e até mesmo contrária à ideia de paraíso primordial que alguns escritores estrangeiros criaram sobre o Brasil.

A respeito da representação da natureza brasileira feita por Becher, em seus aspectos feios e negativos, como um espaço hostil e degradado, Ribeiro-de-Sousa em seu livro *Retratos do Brasil: heteroimagens literárias alemãs* (1996), fez um trabalho de identificação dos elementos essenciais dos mitos do paraíso/idade de ouro e do Eldorado, examinando tanto a contextualização desses mitos nas diferentes imagens do Brasil, nas obras por ela analisadas, quanto as relações intertextuais presentes nessas obras, especialmente no que diz respeito à presença de elementos míticos na constituição dessas imagens. O exame feito por Ribeiro-de-Sousa permitiu que ela organizasse o seu trabalho em dois eixos centrais: o espaço, dividido em paraíso terrestre (solo primordial, *locus ille locorum*, bucolismo tropical, refúgio político, Eldorado), paraíso interior (libertação, busca do sagrado) e paraíso destruído (*locus horridus*) — e o homem, abordando as figuras do indígena, do estrangeiro e do brasileiro (Ribeiro-de-Sousa, 1996, p. 21). Também encontramos tais características

267 Marie Luise Kaschnitz foi uma contista, romancista, ensaísta e poeta alemã. Ela é considerada uma das principais poetisas alemãs do pós-guerra. Nasceu em Karlsruhe, em 1901 (Enciclopédia Britannica). Kaschnitz visitou o Brasil em 1962 e publicou em seu livro *Mais uma palavra*, de 1965, um poema intitulado “Bertioga”, referente ao balneário nas proximidades da cidade de Santos, em que a exuberância da natureza brasileira é tema. Segue o poema em alemão: *Bertioga / Am Himmel wird zu Mittag / Eine Stimmgabel angeschlagen / Ein Ton wie Erz. / Da springen die Fische zu Mittag / Spazieren auf ihren Flossen / Über die glühende Lände. / Da kommt ein Mann aus dem Wald / Mit Augen wie Scheibenräder / Setzt sich ans Ufer und weint. / Da steckt der schöne Osterbaum / Seine Krone in den Sand / Seine Wurzeln gegen den Himmel. / Da dreht sich auf der Lagune / Im Kreise die gelbe Fähre / Meint, dass sie die Sonne wäre / Ein Ton wie Erz. / E sua tradução feita pela professora Celeste Ribeiro-de-Sousa: Bertioga / No céu ao meio-dia / Um diapasão é vibrado / Um som como bronze. / Aí saltam os peixes ao meio-dia / Passeiam sobre suas barbatanas / Sobre a terra ardente. / Aí sai um homem da floresta / Com olhos grandes como rodas / Senta-se na margem e chora. / Aí a linda quaresmeira mergulha / Sua copa na areia / E eleva suas raízes ao céu. / Aí move-se na lagoa / Em círculos a barca amarela / Acha que é o sol / Um som como bronze. / (Ribeiro-de-Sousa, 1996, p. 59-60).*

na obra de Becher aqui estudada. O autor representa o homem brasileiro e o Brasil como manifestações tanto do paraíso tropical quanto do *locus horridus* — divisão que pode ser vista como paradoxal.

Sobre o tema das imagens literárias, que serão selecionadas e analisadas nesta tese, utilizamos a teoria de Octavio Paz, em seu livro *O arco e a lira* (1982). Para o autor, o conceito de imagem na poesia ultrapassa o sentido comum de representação visual ou imaginária, abrangendo toda forma verbal que, articulada em frases ou conjunto de frases, compõe o poema. Comparações, metáforas, símbolos, mitos e outras figuras retóricas compartilham a capacidade de preservar a pluralidade de significados sem romper a unidade sintática. Dessa forma, cada imagem poética comporta sentidos múltiplos e até contraditórios, que coexistem e se reconciliam sem serem anulados (Paz, 1982, p. 119).

Paz afirma que a imagem poética manifesta-se na conjugação de termos aparentemente irreconciliáveis, como ocorre com expressões paradoxais ou em figuras trágicas, a exemplo de Antígona, dividida entre leis humanas e divinas. Nessas configurações a imagem não é apenas recurso estético, mas síntese simbólica da condição humana, na qual tensões opostas são mantidas em equilíbrio expressivo (Paz, 1982, p. 119-120).

Para Paz, toda imagem, independentemente de sua extensão ou gênero literário, submete a pluralidade do real a uma unidade significativa, aproximando realidades opostas ou distantes (Paz, 1982, p.120).

Segundo o autor, ao afirmar identidades entre contrários — como ao declarar que “as pedras são plumas” — o poeta desafia o princípio da contradição e rompe com os fundamentos do pensamento lógico. A imagem poética, portanto, não busca a verdade factual, mas expressa possibilidades do ser, dizendo não o que é, mas o que poderia ser, recriando a realidade em outra ordem de sentido (Paz, 1982, p. 120-121).

Paz afirma que a imagem poética coloca um problema central: como pode uma forma verbal que encerra dois ou mais sentidos, frequentemente opostos, manter sua unidade sem se dissolver em um simples disparate sem sentido. A tensão interna entre significados díspares não anula a imagem, mas constitui a sua própria estrutura, pois é justamente essa convivência conflitiva que lhe confere densidade expressiva. Assim, o questionamento sobre o sentido da imagem revela que ela não se resolve

por redução lógica, já que os múltiplos significados não se alinham mutuamente, mas coexistem no interior da mesma forma poética (Paz, 1982, p. 130).

De acordo com Paz, as imagens do poema operam em diferentes níveis de sentido. Primeiramente, possuem autenticidade, pois derivam da percepção e da experiência sensível do poeta, que efetivamente as viu ou ouviu. Em segundo lugar, constituem uma realidade objetiva autônoma, válida em si mesma enquanto obra. Para ilustrar essa distinção, o autor recorre ao exemplo da paisagem poética de Góngora, que não se confunde com a paisagem natural, embora ambas possuam realidade e consistência próprias. Trata-se, portanto, de duas ordens de realidades paralelas e independentes. Nesse sentido, o poeta não apenas diz a verdade sobre o mundo, mas cria realidades dotadas de uma verdade específica: a de sua própria existência (Paz, 1982, p. 131).

Conforme Paz, a imagem não representa o real, mas o apresenta, forçando o leitor a recriar internamente a experiência evocada pelo poema. O verso e o ritmo verbal despertam e revivem percepções, fazendo da imagem um meio de ressuscitar a experiência sensível e existencial do mundo (Paz, 1982, p. 132). Procedimento que percebemos na obra de Becher ao empregar descrições expressionistas.

Por fim, Paz afirma que o sentido da imagem poética não pode ser traduzido ou explicado por outras palavras, pois imagem e sentido são indissociáveis. A imagem não é meio, mas fim em si mesma: ela diz o indizível, reconciliando contrastes e oferecendo uma resposta estética ao silêncio e à impossibilidade de explicação racional da experiência humana (Paz, 1982, p. 133-137).

Sobre imagologia, o campo de estudos no qual esse trabalho se insere, convém considerar a conceituação que Tania Franco Carvalhal faz no prefácio do livro *Do cá e do lá: introdução à imagologia* (2004), de Celeste Ribeiro-de-Sousa. Carvalhal diz que a imagologia literária corresponde ao estudo das imagens ou miragens que uma nação projeta sobre outra e de como essas representações se inscrevem nas literaturas, constituindo uma das práticas comparatistas mais antigas e ainda hoje recorrentes, agora enriquecida por aportes da recepção literária, da teoria da tradução e por uma perspectiva transdisciplinar (Ribeiro-de-Sousa, 2004, p. 9). Como afirma Daniel-Henri Pageaux, citado por Carvalhal, “a imagem do estrangeiro deve ser estudada como parte de um conjunto vasto e complexo: o imaginário”, mais

especificamente o imaginário social, tal como desenvolvido pelos historiadores, manifestado aqui na representação do Outro (Pageaux, 1989, p. 133-161 *apud* Ribeiro-de-Sousa, 2004, p. 10-11).

Ribeiro-de-Sousa, por sua vez, observa que muitas imagens sobre determinados grupos nascem de análises simplistas que tipificam e generalizam, criando os chamados imagotipos — termo preferido à noção de estereótipo, já que, na imagologia, a imagem preserva uma essência, mas assume múltiplas nuances e variações, enquanto o estereótipo supõe rigidez de forma e de significado. A autora acrescenta que a imagologia atual não busca definir identidades nacionais, mas investigar o grau de deturpação presente nas categorias ideológicas que sustentam esses imagotipos, examinando sua origem e sua recepção para compreender os modos de pensamento e as estruturas mentais que operam por trás dessas construções (Ribeiro-de-Sousa, 2004, p. 26-27).

Segundo a autora, embora a formação de estereótipos e imagotipos funcione como estratégia cognitiva para a organização e a retenção de informações, é fundamental manter a vigilância crítica diante dessas imagens, pois representam apenas recortes convencionais da realidade, moldados por interesses históricos, sociais e individuais. Desvelar os procedimentos e motivações que produzem tais imagotipos, muitas vezes inconscientes, contribui para desfazer equívocos, ampliar a compreensão do modo de pensar do outro e, em última instância, favorecer a tolerância e o entendimento entre os povos (Ribeiro-de-Sousa, 2004, p. 27). Segundo Ribeiro-de-Sousa, pesquisas sobre imagens do Brasil em outras literaturas, sobre o vínculo dessas imagens com as ideologias de cada época, e sobre como tais representações retornam ao país (inclusive mediadas por traduções), são fundamentais, dado que a literatura exerce influência duradoura na formação de opiniões e sedimenta imagens de povos como se fossem verdades (Ribeiro-de-Sousa, 2004, p. 31-32).

Feitas as devidas considerações sobre imagem literária e imagologia, voltemos ao “Romanceiro dos Cães Raivosos do Rio”.

Nos versos seguintes, Becher introduz na narrativa a violência de Lampião e seus jagunços e a impotência do poder policial diante da selvageria do bando.

Ao norte do Trópico de Capricórnio, no escaldante Norte,
lá onde o grande ladrão Lampião,
provocando morte, incêndio e terror, espetando
as cabeças de fazendeiros em estacas de madeira,
de modo que elas pareciam lanternas pálidas,
entrava, atrevido, na sala do delegado,
com suas facas diante da polícia civil,
mostrando os dentes amarelos, furando barrigas,
capitães dos barcos esquartejados
para levar seu bando para passear
no Rio de Todos os Santos; (Becher, 1979, p. 7)²⁶⁸.

A imagem das cabeças humanas espetadas em estacas gera um efeito de sentido que remete ao horror, ao bárbaro, ao incivilizado e ao primitivo. Quando pensamos no leitor estrangeiro, que pode ter uma visão estereotipada do Brasil como primitivo e selvagem, essa descrição de Becher reforça tais ideias. Nas “Notas sobre o Romanceiro”, Becher fornece mais informações sobre Lampião, a quem chama de Virgílio Ferreira da Silva — e não Virgulino —, como data de nascimento, começo da carreira como ladrão, o respeito que ele tinha pelos padres e o fato de ele e Maria Bonita, sua mulher, gostarem de ser fotografados.

Lampião é o tipo de criminoso mais famoso do Brasil. Nasceu em 1900, no estado de Pernambuco, como Virgílio Ferreira da Silva. Aos dezesseis anos, ele cometeu o primeiro assassinato e fundou uma gangue de ladrões com seus irmãos. [...] Apesar de ser o assassino em massa mais bem-sucedido no norte do Brasil, ele permaneceu um fiel filho da Igreja Romana; os padres eram sagrados e intocáveis para ele. [...] Ele gostava de ser fotografado e entrevistado. Cego de um olho, como convém ao ladrão nos contos de fadas, ele usava óculos com armação de ouro, o que lhe conferia um ar professoral. Maria Bonita, a noiva do ladrão, se vestia bem, aplicava pó e se maquiava como uma atriz de cinema. [...] (Becher, 1979, p. 119)²⁶⁹.

Em momento algum Becher elabora uma ideia fantasiosa ou romantizada de Lampião como um herói do povo. Ao chamar Lampião de *Massenmörder*, assassino

268 *Nördlich dem Steinbock, im glühenden Norden, / allwo der große Räuber Lampion / Mord, Brand und Schrecken gestiftet, die Köpfe / der Fazendeiros auf Latten gespießt, / daß sie todbleichen Laternen glichen, / dreist in die Stube des Delegado / trat, der Zivilpolizei seine Messer / Gelbezähne bleckend in Unterleib jagte, / Flußbarkenkapitäne zerknallte, / um seine Bande spazierenzugondeln / auf dem Rio de Todos os Santos; (Becher, 1979, S. 7).*

269 *Lampion ist Brasiliens berühmteste Räubergestalt. Als Virgílio Ferreira da Silva wurde er 1900 im Staat Pernambuco geboren. Mit sechzehn Jahren beging er seinen ersten Mord, gründete mit seinen Brüdern eine Räuberbande. [...] Obschon der erfolgreichste Massenmörder des brasilianischen Nordens, blieb er ein treuer Sohn der Römischen Kirche; Priester waren ihm heilig und unantastbar. [...] er ließ sich mit Vergnügen photographieren und interviewen. Auf einem Auge blind, wie's dem Räuber im Märchen geziemt, trug er eine goldgefaßte Brille, die ihm etwas Professorales verlieh. Maria Bonita, die Räuberbraut, kleidete, puderte, schminkte sich wie eine Filmschauspielerin. [...] (Becher, 1979, S. 119).*

em massa, ele lança um olhar não romantizado, que evoca sensação de medo, talvez, sem querer, fazendo jus, mesmo que um pouco, ao que foi o cangaço, um movimento que marcou — por sua violência, brutalidade e extensão — o final do século XIX e começo do XX no Brasil.

O eu-lírico retrata Lampião e seu bando a partir do olhar estrangeiro europeu e branco; e nestes versos enfatiza a brutalidade e a violência no Brasil. Palavras como “morte”, “incêndio”, “esquartejar” e “terror” reforçam a imagem de Lampião como um bandido implacável, colocando-o no mesmo nível dos cães que caçam impiedosamente. A cena em que Lampião e seu bando invadem a sala do delegado evoca a ideia do Brasil como uma terra sem lei e como um espaço de violência banalizada.

O calor escaldante, desempenha um papel importante na construção da atmosfera opressiva, agindo como mais um elemento de opressão, aumentando a sensação de tensão e brutalidade.

Retomando o conceito de civilização e barbárie na obra de Becher, a representação de Lampião como figura de violência e autoridade pessoal pode ser aproximada da interpretação clássica sobre a oposição entre civilização e barbárie formulada por Domingo Faustino Sarmiento em *Facundo: Civilización y Barbarie* (1845). Nunes (2010), afirma que, para Sarmiento, a natureza oferece as primeiras pistas para a compreensão dos homens modelados por ela. Os espaços de terra escassamente povoados impõem que a população desenvolva um conjunto de estratégias de sobrevivência, e essas estratégias acabam por se solidificar como comportamentos sociais, constituindo, por sua vez, aquilo que o autor denomina de “barbárie”. Assim, nesses espaços geográficos, “os homens se governam por um código próprio, em que o exercício da autoridade e sua legitimação derivam do caráter individual daquele que a exerce” (Sarmiento, 1845, p. 70-71 *apud* Nunes, 2010, p. 4). No caso do Brasil, além dos espaços de terra escassamente povoados, havia também um vácuo no poder que pôde ser ocupado por Lampião e seu bando. Desse modo, a barbárie manifesta-se também em sua dimensão política, configurando “uma forma primitiva de exercício de poder encarnado num homem forte que tudo controla, guiando-se por sua vontade discricionária” (Sarmiento, 1845, p. 70-71 *apud* Nunes, 2010, p. 4). Nunes afirma ainda que, partindo dessa perspectiva, as cidades aparecem

como centros de civilização, isto é, os lugares onde se encontram “as oficinas de artes, as casas de comércio, as escolas e colégios, os juizados e tudo o que caracteriza os povos cultos” (Nunes, 2010, p. 4). Assim, a oposição entre civilização e barbárie se manifesta como extrato verbal das imagens elaboradas por Becher sobre o Brasil e o brasileiro, na medida em que o autor procura associar os espaços urbanos a sinais de progresso e civilização, enquanto os espaços naturais e as favelas são recorrentemente vinculados ao primitivismo e à barbárie.

Em seguida, o eu-lírico conduz o leitor pelas missões indígenas no norte do país, onde padres capuchinhos “convertiam índios selvagens em penitentes” (Becher, 1979, p. 7)²⁷⁰. A palavra penitente, *Beichtkinder*, literalmente, filhos da confissão, funciona, aqui, como um eufemismo para dominação e castigo. Ao empregar a palavra penitente e relacioná-la com o conceito de domesticação, o eu-lírico sugere que os indígenas não estavam apenas sendo convertidos, mas submetidos a um sistema que os transformava em objetos nas mãos das autoridades religiosas das missões, e por extensão, da Igreja. A descrição que o eu-lírico faz dos padres evoca uma ideia de desordem e sujeira, apresentando os religiosos com suas “barbas desgrenhadas” (Becher 1979, p. 8)²⁷¹, que evocam uma imagem de incivilidade, contrastando com a ideia do dominador trazendo civilidade e salvação aos indígenas considerados selvagens. A imagem de caos e sujeira permeia quase toda a narrativa. O eu-lírico usa o verbo *zähmen*, que, de acordo com o dicionário monolíngue *Duden*²⁷² tem como primeiro significado: “tornar manso um animal; tirar dele sua ferocidade”, um processo de subjugação e de dominação que implica violência. Neste sentido, os indígenas convertidos são tratados do mesmo modo que os animais, de forma impessoal e brutal, para que se tire deles a sua “ferocidade”, característica também associada aos animais. A propósito de padres domesticando indígenas, na peça *Macumba* a personagem do padre é um indígena, reforçando, assim, a ideia de dominação. Na peça, o indígena, dominado, passa a ser o dominador, quando ele se coloca como autoridade religiosa/espiritual sobre Capitulina Baiana, a feiticeira da comunidade, e a proíbe de cozer sua sopa de sapo; mas ela não o obedece.

270 [...] wilde Indios zu Beichtkindern zähmen [...] (Becher, 1979, S. 7).

271 [...] mit verfilzten Bärten die Indios (Becher, 1979, S. 8).

272 <https://www.duden.de/rechtschreibung/zaehmen>

[...] para o norte do Trópico de Capricórnio, lá onde os capuchinhos,
com suas barbas desgrenhadas,
convertiam índios selvagens em penitentes
e, segundo a melodia "Este é o amor
dos marinheiros", com timbale, trombones,
formam uma procissão de rostos de cobre; [...] (Becher, 1979, p. 7)²⁷³.

Depois de apresentar ao leitor o calor extremo, o terror imposto por Lampião e seu bando, e as missões religiosas que convertiam e dominavam a população nativa, o eu-lírico nos apresenta a atividade desses religiosos nos prostíbulos da cidade e introduz o tema que retomará mais uma vez adiante na narrativa do *Romanceiro Brasileiro*: a prostituição.

[...] nos arredores das pequenas cidades
de Sergipe, da Bahia, lá onde os padres
abençoam os bordéis com incenso,
levando solenidade para a casa da sífilis,
onde as prostitutas se ajoelham
e presenteiam generosamente
os ofertórios ambulantes; [...] (Becher, 1979, p. 7-8)²⁷⁴.

Os padres das missões, além de converter a população nativa, exploravam as prostitutas com seus ofertórios. Ao “presentear generosamente” os padres, elas garantem as casas abertas, suas existências e uma certa ingerência sobre suas próprias vidas. Esta imagem contrasta com a suposta passividade dos indígenas diante do domínio religioso. O eu-lírico aborda, aqui, o tema da contradição entre a moral religiosa e a realidade social: os padres abençoando bordéis e a aceitação pela Igreja do dinheiro das prostitutas, fazendo benção e condenação coexistirem no mesmo espaço. Os termos usados pelo eu-lírico: “abençoam”, “incenso” e “solenidade” criam um efeito de sentido de contradição e tensão ao associar o sagrado com um lugar notadamente profano.

A narrativa do *Romanceiro Brasileiro* articula o grandioso de uma natureza tropical luxuriosa (e, por vezes, monstruosa) com aspectos negativos da vida social: a criminalidade de Lampião e seus jagunços, os padres que abençoam bordéis. A

273 [...] nordwärts vom Steinbock, allwo Kapuziner / mit verfilzten Bärten die Indios, / wilde Indios zu Beichtkindern zähmen / und nach der Melodie „Das ist die Liebe / der Matrosen“ mit Pauken, Posaunen / formen zur Kupfergesichtprozession; [...] (Becher, 1979, S. 7).

274 [...] in der Umgebung der kleinen Städte / Sergip's, Bahias, allwo die Priester / die Bordelle mit Weihräuchen segnen, / Würdenernst bringend dem Hause der Lustseuch, / drinnen die Huren zu Boden knicken / und die Opferstockambulanzen / glücklich beschicken; (Becher, 1979, S. 7-8).

grandiosidade da natureza tropical contrasta com a violência, a transgressão de leis e as inversões morais. A riqueza e a diversidade natural do Brasil contrastam com uma sociedade em que o mundo está às avessas, uma sociedade marcada pela barbárie. Uma das facetas importantes disso é a transgressão das leis tanto pelos que se situam à margem quanto pelas autoridades que deveriam respeitá-la.

Becher constrói em seu poema narrativo um paradoxo visual e moral. De um lado, temos a natureza tropical luxuriosa, que evoca a ideia do “sublime”, algo que é grandioso, belo, mas também avassalador e, por vezes, “monstruoso”, ou seja, desmedido em sua grandiosidade (matas excessivamente barulhentas, calores sufocantes, tempestades violentas que destroem as casas dos moradores do morro). Essa natureza deveria ser o palco de uma civilização grandiosa — típica de um romanceiro —, obedecendo ao mito do país do futuro ou do paraíso terrestre.

Becher cria em sua narrativa um choque de proporções: a exuberância da paisagem natural/flora e da fauna destaca a mesquinhez da vida social urbana/humana. Quanto mais bela é a paisagem natural, mais feia e suja parece a sociedade que nela habita.

A natureza é “monstruosa” porque é indomável, excessiva e se sobrepõe à mão humana, a sociedade é “monstruosa” porque é moralmente deformada. A violência de Lampião ou a corrupção do clero não são anomalias, mas parecem brotar do solo com a mesma vitalidade violenta que as plantas tropicais. O humano não “civilizou” a natureza, ele apenas mimetizou a sua selvageria, mas sem a sua generosidade e beleza.

A imagem dos “padres que abençoam bordéis” se põe como a síntese da inversão moral. O padre, agente da ordem divina e moral, torna-se cúmplice do pecado e da exploração. Ao abençoar o bordel, ele não está apenas perdoando o pecador, ele está legitimando institucionalmente a transgressão. Isso sugere uma sociedade onde a religião se tornou uma ferramenta de manutenção do *status quo* bárbaro, e não de elevação espiritual.

A figura de Lampião e seus jagunços entra no vácuo de poder deixado pela moralidade oficial. Se a lei é injusta e a igreja é corrupta, o bandido se torna a única figura de “autoridade” autêntica, exercendo um poder que é brutal, mas visível. O

Romanceiro Brasileiro, ao tratar esses temas, expõe que a hierarquia social brasileira não é baseada no mérito ou na virtude, mas na força bruta e na conveniência.

A transgressão das leis pelas próprias autoridades aponta para o colapso do contrato social e para uma barbárie institucionalizada. Não há uma linha clara entre o “crime” e o “Estado”. Quando a autoridade policial ou política age com a mesma violência e arbitrariedade que o cangaceiro — que veremos nas autoridades policiais que caçam cães pela cidade do Rio de Janeiro e perseguem as prostitutas numa medida supostamente profilática — a lei deixa de ser uma regra de convivência para se tornar mais uma disputa de poder. O Brasil se torna o país do tudo pode.

Becher, ao articular estes elementos, aponta para uma tragédia civilizatória: o Brasil é apresentado como um palco de luxo para uma peça de horror — o romanceiro como forma contribui para enfatizar isso. A grandiosidade tropical não redime a sociedade; pelo contrário, ela serve como uma forte luz que revela, com mais clareza, as fendas, a sujeira e a violência de uma estrutura social onde a única lei vigente é a lei do mais forte, e onde o sagrado e o profano, a riqueza e a miséria, a lei e a barbárie, o belo e o feio convivem lado a lado.

O eu-lírico, que até agora havia retratado os perigos da natureza e seu lado feio, com morte, tanto na ação dos cães que caçam impiedosamente, quanto na ação de Lampião e seu bando, e rios sujos e cães abandonados que andam em grupos ameaçadores e o calor extremo, introduz a partir deste momento na narrativa, a exuberância da natureza brasileira. Ele faz isso em muitos momentos, descreve generosa e romanticamente a paisagem natural; às vezes, é repetitivo. Nos versos seguintes, vemos que a natureza é ao mesmo tempo bela, abundante e ameaçadora, e está em atividade constante. O tempo todo na narrativa de Becher há uma interação potencialmente hostil entre homem e natureza. Ele diz que “lá fora, na selva” há araçaris-negros, araras, que gritam estridentemente, pica-paus, cujo canto ressoa como forja, cobras de cinco metros, que encurralam coelhos e jacarés do papo-amarelo que nadam de costas no rio (Becher, 1979, p. 8)²⁷⁵.

275 [...] alldraußen im Urwald,/ wo die Pfefferfresser-Tukane/ umhüpfen, schillernde Vogelzwerg-Nasen,/ dunkelbuntfiedrige Leiblein an Schnäbeln,/ ungeheuren orangenen Nasen,/ wo der Arara in Märchenprinzfracke/ altweiberschrill „Arara!“ verkündet,/ aus des Pica-pau Urwaldnachtschmiede/ spechtenvulkanischer Amboßschlag dröhnt,/ Kobras in eigener Fünfmeterperson/ lautlos ein schlummernd Kaninchen umzingeln,/ Krokodile Zitronenbäuche,/ rücklings im Flußwasser schwimmend, aufblähen/ oder im dampfenden Röhricht brüten,/ fleißig von Regenpfeifern gelaust [...] (Becher, 1979, S. 8).

O eu-lírico apresenta a natureza como um espaço inóspito e ameaçador, ao empregar palavras como “morte”, “rios sujos”, “cães caçando impiedosamente” e ao mesmo tempo como um espaço exuberante. Do ponto de vista do eu-lírico, a natureza é fascinante, bela, abundante, mas também perigosa e mortal. As cores vibrantes de sua flora e fauna, animais de tamanho desproporcional (como as mariposas gigantes no “Romanceiro da Morte do Beija-flor”), os sons estridentes que ressoam o tempo todo estimulam constantemente os sentidos. A selva no *Romanceiro Brasileiro* não oferece abrigo ou descanso a quem a habita ou visita.

A estrutura dos versos anteriores intercala a repetição da expressão “lá onde” criando uma cadência nos versos, inserindo um novo episódio e sugerindo um distanciamento entre o eu-lírico e o objeto retratado.

Na penúltima estrofe deste primeiro canto, o eu-lírico retoma o tema dos cães, que se confundem com a natureza devido à sua cor. Essa mistura dos cães com a natureza é um traço que ocorre em toda a narrativa: animais e homens convivendo quase intimamente. Há animais em lojas, casas, nas ruas, não existe separação entre o espaço urbano e o natural.

Por todo canto vivem os cães cor de terra,
terra cor de ferrugem e cães cor de ferrugem;
ao longo do rio, caçam cães da cor do rio,
rios amarelos de lama e cães amarelos de lama;
floresta adentro, cães camuflados caçam furtivamente,
floresta azul-esverdeada e cães azul-esverdeados;
matilha pobre, magra e enrugada,
caçam um selvagem, por horas, dias, semanas;
em bando, ousam perseguir um javali negro,
temido por sua fúria repentina;
entrincheiram-se atrás de agaves para dormir,
seis ou doze, montam vigílias noturnas
(Becher, 1979, p. 8-9)²⁷⁶.

A imagem da matilha de cães que se unem para caçar um javali reforça o tema da escassez que leva à luta pela vida e o embate entre criaturas selvagens; os javalis e os cães unidos, retomando o tema da violência, agora no espaço natural. O ambiente impõe um embate de forças tanto entre os humanos, quanto entre os

276 Überall hausen die erdfarbnen Hunde,/ roströt die Erde und roströt die Hunde,/ flußlängs suchen die flußfarbnen Hunde,/ lehmgelb die Flüsse und lehmgelb die Hunde,/ urwaldein pirschen die waldfarbnen Hunde,/ blaugrüner Urwald und blaugrüne Hunde,/ dürftige magre verhutzelte Meute,/ hetzen ein Wild, sei es Stunde, Tag, Woche,/ wagen verrudelt sich gar an ein schwarzes,/ ob seines Jähzorns gefürchtetes Waldschwein,/ schanzen sich hinter Agaven zum Schlafe,/ sechs oder zwölf, stellen Nachtwachen aus (Becher, 1979, S.8-9).

animais. Os versos que falam sobre os cães da cor da terra, evocam uma ideia de simbiose onde fauna e flora se tornam uma coisa só. Os cães, personificados, se revezam para fazer vigília noturna, uns cuidando dos outros. O autor atribui a esses cães características como solidariedade e estratégia social: eles se revezam para descansar e se proteger, atributos que, por vezes, faltam aos humanos retratados no *Romanceiro Brasileiro*. Cuidar um do outro, aqui, é um traço de civilidade em meio à barbárie.

No segundo canto, o eu-lírico inicia o segundo episódio, que aborda o tema da cidade do Rio de Janeiro e apresenta os cães que vivem na “capital cintilante”, cães que vivem nas ruas. Os animais são uma presença constante no *Romanceiro Brasileiro* — sejam os cães ou gatos de rua, os ratos que infestam as cidades, os galos que cantam antes da meia-noite, com seu equilíbrio perturbado pela travessia, sejam os pássaros capturados e vendidos, os urubus que sobrevoam as personagens num momento de perigo ou os animais na selva. Eles integram a natureza e o espaço urbano e social. Outros cães serão apresentados na obra: cães com nomes e donos, mas igualmente abandonados e caçados pela carrocinha. Terão, cada um, seu fim trágico. A maneira como o eu-lírico insere os animais na narrativa evoca uma ideia de primitivismo e incivilidade, como se o tempo todo os seres humanos estivessem no mesmo nível dos animais, não se diferenciando deles pelo intelecto ou pela linguagem. Em alguns momentos, os animais são personificados, como vimos anteriormente, e o homens, zoomorfizados.

O eu-lírico chama a cidade do Rio de Janeiro de “capital cintilante”, termo que pode se referir tanto às luzes da cidade quanto ao brilho ilusório de uma cidade civilizada que não contempla todos aqueles que vivem nela, deixando à margem um contingente de seres humanos vivendo em condições de miséria extrema, mas também lidando com sua própria preguiça, indolência e irresponsabilidade; e um contingente igualmente grande de animais abandonados, criando uma imagem que contrasta com a expectativa do termo “cidade cintilante” e a realidade de seus habitantes. Uma superfície de luxo, riqueza e beleza, apenas sugerida nos versos, contrasta com um submundo de abandono e pobreza. O eu-lírico chama os cães de “zeladores, cocotes e mendigos” (Becher, 1979, p. 9)²⁷⁷ sugerindo, assim, que os cães

277 *Aber zu Rio, der schimmernden Hauptstadt, führten die Hunde ein kleineres Leben./ Hausmeister warn sie, Kokotten und Bettler* (Becher, 1979, S. 9).

de rua se organizaram e assumiram funções: são zeladores como vigilantes informais, observando o território; e mendigos, pois têm de revirar latas de lixo para sobreviver. Em português, “cocote” (do francês *cocotte*) designa, historicamente, uma mulher elegante, mantida ou cortesã, associada à vida urbana, à ostentação e a certa frivolidade social, sobretudo no século XIX e início do XX. Ao aplicar o termo aos cães de rua, o autor cria uma antropomorfização irônica dos animais, atribuindo-lhes papéis e atitudes tipicamente humanos. Cada termo corresponde a um tipo social: zeladores (que vigiam, cuidam); mendigos (completamente marginalizados); cocotes (figuras que vivem da aparência, da convivência social e de favores). Neste sentido, “cocotes” parece sugerir cães que circulam pela cidade com certa desenvoltura, vivendo à sombra do “luxo urbano”, alimentando-se de restos, da proximidade com cafés, comércios — quase frequentadores da vida elegante, mas sem pertencerem a ela. Ao empregar o termo para os cães de rua do Rio de Janeiro, Becher elabora uma ironia social, contrastando a imagem glamourosa da capital com a precariedade real, e reforça a crítica à desigualdade urbana. Aqui, “cocotes” significa cães que, embora miseráveis, orbitam o mundo do luxo urbano, vivendo de restos.

O eu-lírico conduz o leitor pela cidade do Rio de Janeiro, que é um espaço quente, sujo e com animais abandonados. O calor, novamente presente na narrativa, intensifica a imagem de pobreza e a sensação de desconforto:

Mas, no Rio, a capital cintilante,
 carioca, carioca, carioca,
 cidade de mulatos e mamelucos,
 onde multidões de pessoas vestidas de branco
 lotam bondes já superlotados,
 algumas com gritantes manchas de sangue:
 saía carmesim do fuzileiro naval;
 mas, no Rio, a capital da noite silenciosa,
 carioca, carioca, carioca,
 onde o bondinho para Santa Tereza,
 balançando sob o antigo aqueduto,
 espia, sem defesa, o desfiladeiro,
 olhando da rua Mem de Sá, às onze horas,
 lá embaixo, a matilha de cães sem dono
 (O carioca os chama de vira-latas).
 Vasculham, uma por uma, as latas de lixo,
 que esperam diante dos portões silenciosos das casas,
 nas noites quentes e abafadas como túmulos,
 enquanto a lua se afasta vagarosamente da Guanabara,
 como um pedaço podre de casca de laranja.
 Não prestam atenção aos gatos no cio, que também

não dão atenção a ninguém (Becher, 1979, p. 9-10)²⁷⁸.

Nestes versos, o Rio de Janeiro é a “capital cintilante” no título, mas a descrição privilegia a escuridão da “capital da noite silenciosa”. Essa escuridão, porém, não é de paz, mas de tensão latente, um palco para o perigo e o abandono.

A descrição das “multidões de pessoas vestidas de branco” que “lotam bondes já superlotados” não busca apenas retratar a multidão, mas evoca a sensação de sufocamento e caos, registro da movimentação urbana, do ir e vir do proletariado. A cidade é uma máquina hipertrofiada e excessiva em seus contrastes.

O verso “saia carmesim do fuzileiro naval” pode ser lido como uma imagem metafórica de forte impacto visual, construída por deslocamento e ironia. O fuzileiro naval é uma figura associada à ordem, à disciplina militar e ao uso da força estatal. O termo “saia”, por sua vez, desloca essa figura para um campo inesperado, e “carmesim” remete diretamente à cor do sangue. A expressão não descreve uma peça real do uniforme, mas transforma a mancha de sangue em vestimenta, como se o sangue “vestisse” o corpo. Na imagem do poema — multidões vestidas de branco, bondes lotados, manchas de sangue gritantes — a imagem sugere violência urbana ou repressão policial/militar tornada visível no espaço cotidiano; a naturalização da violência metaforizada no sangue; um efeito de choque, em que o símbolo da ordem aparece marcado pela cor da violência. O uso do termo “saia” intensifica a estranheza e a ironia, contribuindo para a desestabilização simbólica da autoridade, além de reforçar a dimensão corporal e exposta da violência. O termo no texto em alemão, *Rock*, é semanticamente ambíguo e pode significar casaca, farda, jaqueta longa, sobretudo em registros antigos e/ou literários; fora do contexto militar, a palavra significa saia, a peça de roupa geralmente usada por mulheres, no contexto atual. O emprego do termo *Rock* permite certa ambiguidade de interpretação. Nos versos, Becher não usa palavras como *Uniform* (uniforme), *Jacke*

278 *Aber zu Rio, der schimmernden Hauptstadt,/ Carioca, Carioca, Carioca,/ Stadt der Mulatten und Mamelucken,/ wo weißgewandete Menschentrauben/ sich aus zehnmalvollen Trambahnen blähen,/ manche mit schreiendem Blutfleck getigert:/ Karmesinrock des Marinfüsiliers,/ aber zu Rio, der nachstillen Hauptstadt,/ Carioca, Carioca, Carioca,/ wo das Bähnlein nach Santa Tereza/ auf dem betagten Aquädukte/ hinschauelt, wehrlos abspäht ins Geschlucht/ der Mem de Sá, blickt es abends um elf Uhr/ drunten das Völkchen der Hundebettler./ (Vira-latas nennt sie der Cariok.)/ Klappern behaglich die Mülleimer ab,/ die vor den schweigsamen Haustoren warten/ in den schwülen grabstickigen Nächten,/ da der Mond Guanabara entschleicht/ als Stück verfauter Orangenschale./ Achten der brünstigen Kater nicht, die selbst/ keiner Beachtung die Schäßigen würdgen (Becher, 1979, S. 9-10).*

(casaco, blusa) ou *Mantel* (sobretudo, casaco), mas *Rock*, o que permite uma leitura metafórica (a farda manchada de sangue); e a nossa escolha do termo “saia” em português visa manter a sensação de desconforto e deslocamento causados pelo termo no texto de partida. Além disso, o verso anterior fala em “manchas de sangue gritantes”, a imagem não descreve um soldado específico, mas o sangue como vestimenta simbólica. Nesse sentido, “saia” funciona menos como peça literal e mais como imagem visual, algo que envolve, cobre e escorre.

O poema constrói a imagem da fragilidade civilizatória por meio da imagem do bondinho de Santa Tereza. O bondinho e o antigo aqueduto são símbolos da vida civilizada e da engenharia no modelo europeu. No entanto, são descritos em um estado de vulnerabilidade extrema: o bondinho está balançando, sugerindo instabilidade e perigo iminente. Ele está “espiando sem defesa o desfiladeiro”, que é a representação do perigo, da morte, da fragilidade e da natureza selvagem e vertical, do abismo. Mais uma vez, o eu-lírico expõe o retrato da civilização e da barbárie, o bondinho representando a civilização e a instabilidade de suas instalações, que oferece perigo aos passageiros, o descaso e, em última análise, o subdesenvolvimento e a barbárie.

O olhar do eu-lírico desce das alturas, do bondinho, para o nível da rua, na Mem de Sá, onde a barbárie se manifesta no plano social. A matilha de cães sem dono, os vira-latas, vasculhando latas de lixo reforça o tema da miséria e da escassez. Eles não são apenas animais, mas a representação da marginalidade urbana. No Rio de Janeiro noturno, sob o aqueduto frágil, os seres humanos marginalizados e os cães dividem o mesmo espaço de despojo, abandono e perigo.

Segundo Ribeiro-de-Sousa, embora o poema aqui analisado, trate, inicialmente, apenas do problema de saúde pública pela proliferação de cães vadios contaminados pela raiva no Rio de Janeiro, ocorre, em um segundo momento, uma sobreposição de planos que faz com que o humano e o animal se confundam, instaurando uma leitura simbólica mais profunda. Para a autora, Becher usa os cães para representar a população pobre e marginal do Rio de Janeiro (Ribeiro-de-Sousa, 1996, p. 194).

O ambiente noturno é opressor, com noites “quentes e abafadas como tómbulos”. A cidade, que deveria ser um berço da vida e do progresso, é captada como

um lugar de perigo, morte e abandono. Até mesmo a cidade, que para Domingo F. Sarmiento em sua obra *Facundo: Civilización y Barbarie* (1845), citado por Nunes (2010), é símbolo de civilização e cultura, na narrativa de Becher passa a representar aspectos primitivos e bárbaros, carregando em si um duplo signo: civilização e barbárie.

A imagem final destrói qualquer resquício de lirismo romântico: a lua que se afasta da Guanabara “como um pedaço podre de casca de laranja”, funciona como uma metáfora da putrefação e do descarte e consolida a atmosfera de decomposição estética e moral. O cosmos, que deveria ser belo e eterno, é apresentado como lixo orgânico, refletindo a decadência que marca a paisagem social e urbana do Rio de Janeiro.

Nos versos seguintes, o eu-lírico conduz o leitor pelas aventuras dos gatos de rua na noite carioca e introduz o samba na narrativa. O gênero musical popular que é, como vimos no capítulo um, uma presença constante como fundo sonoro na peça *Samba* (1957), irritando os hóspedes europeus. Na peça *Macumba* (1968), o gênero também se faz presente nos rituais promovidos por Orestes Goyano, mas Becher mistura os ritos dos cultos de matriz afro-ameríndia e samba, como se este último fizesse parte do ritual.

O bar Novo México,
um batucar de samba monomaniaco,
eles claramente o evitam,
pois lá não recebem nada além de pontapés.
Rondando um sargento mulato,
que faz uma proposta a uma mulher negra como ébano,
sob a luz pálida de uma lanterna.
Mas, para os viajantes da meia-noite,
no aqueduto, o sargento parece um brinquedo;
de saia verde-alga, a boneca negra,
deslizando miniaturas de gatos,
como os discretos fantoches de cães,
atuando no abismo da rua,
parcamente iluminados pela lua minguante,
nas casas cinzentas como a noite
(Becher, 1979, p. 10)²⁷⁹.

279 *Das Bumslokal Nôvo México,/ monomaniakisches Sambagedudel/ meiden's in selbstverständlichem Bogen,/ dieweil dort nichts als ein Fußtritt zu erben./ Streichen um einen Mulattensergeanten,/ der einer Ebenholzscharzen im Bleichlicht/ einer Laterne ein Angebot zubleckt./ Doch den Mitternachtsreisenden auf/ dem Aquädukt deutet der Spielzeugsergeant,/ algengrünrückig, die Negerpuppe,/ huschende Katerminiaturen,/ wie die unscheinbaren Hundsmarionetten/ drunten im Abgrund der Straße agierend,/ von dem verwesenden Monde beglommen,/ an den nachtgrauen Häusern ergraut* (Becher, 1979, S. 10).

A cidade noturna, embora retratada como “capital cintilante” é caracterizada, aqui, pelo domínio da escuridão. O ambiente é saturado de elementos — a cor da pele das personagens, a luz pálida da lanterna, a escuridão do abismo da rua e a lua minguante, as casas cinzentas como a noite — que criam um espaço sombrio e hostil, onde a luz é insuficiente e o som é obsessivo. O ritmo do “batucar de samba monomaniaco” não é festivo, mas repetitivo, servindo como uma trilha sonora frenética para a marginalidade. A cena se desenrola sob a “luz pálida de uma lanterna”, o que apenas sublinha a falta de iluminação e reforça o caráter clandestino e sinistro da transação que está ocorrendo entre o sargento e a mulher negra.

Ao olhar para a cena na rua, a humanidade é imediatamente reduzida e desumanizada pela perspectiva elevada dos gatos, os viajantes da meia-noite. O sargento e a mulher são transformados em brinquedo, fantoches que atuam no abismo da rua. Esse distanciamento transforma a negociação de uma proposta sexual e econômica (o desejo afirmado de modo negativo e transacional) em um teatro sombrio. Ao serem vistos como miniaturas e fantoches, o encontro do casal é desprovido de qualquer lirismo ou humanidade. É um ato sinistro, quase automático, que acontece num abismo moral e social.

A lua minguante é o elemento cósmico que sela a atmosfera de desolação e decadência. Ela se mostra no céu, intensificando a escuridão da noite, pois sua luz é mínima e fraca, atuando com a luz pálida da lanterna. Além disso, a lua minguante é o símbolo de declínio, esgotamento e de fim de um ciclo. No contexto de um poema que critica o fracasso do projeto civilizatório brasileiro, a lua minguante funciona como uma metáfora cósmica: ela reflete o estado diminuído da esperança e da moralidade da sociedade retratada. O que resta é apenas a sombra da promessa, o prenúncio de uma escuridão total, pairando sobre as casas cinzentas e o abismo da rua.

A descrição da noite carioca, com a lua minguante e a iluminação fraca, cria uma atmosfera de mistério e marginalidade, onde os gatos circulam como seres à margem da sociedade, como uma espécie de malandros do reino animal. A associação dos gatos a um espaço noturno de tensão e perigo reforça a ideia, sugerida, de habitantes que vivem nas ruas, à margem da sociedade. Os animais não são apenas abandonados e ignorados pela população, são maltratados por ela.

Albert Camus, em seu livro *Diário de Viagem* (2019), no relato do dia 17 de julho fala sobre um samba que visitou, levado por Abdias do Nascimento, e comenta que foi decepcionante. Camus relata que fora levado para um bairro afastado, em uma espécie de *dancing* popular. Diz que quase todos ali eram negros, e acrescenta que, naquele contexto, isso significava uma grande variedade de colorações, fazendo uma breve referência à miscigenação. Ele comenta, ainda, que as pessoas “dançam lentamente, num ritmo dengoso” (Camus, 2019, p. 63) e afirma que nada diferencia aquele *dancing* de tantos outros existentes no mundo, exceto a cor da pele dos frequentadores. E, então, tece alguns comentários sobre a aparência das pessoas ali presentes:

A esse respeito, observo que tenho que vencer um preconceito inverso. Amo os negros *a priori* e fico tentado a ver neles qualidades que eles não têm. Gostaria de achar esses bonitos, mas imagino que sua pele seja branca e descubro então uma bastante bela coleção de caixeiros e de empregados dispépticos. Abdias confirma. A raça é feia. No entanto, dentre as mulatas que vêm beber à nossa mesa, não porque é nossa, mas porque nela se bebe, uma ou duas são bonitas (Camus, 2019, p. 63).

Camus explicita, aí, uma percepção atravessada por categorias raciais e estéticas próprias de seu horizonte cultural. Ao afirmar a necessidade de “vencer um preconceito inverso” e declarar a sua dificuldade de encontrar beleza nos corpos negros, o autor revela um olhar condicionado por um padrão estético eurocêntrico — que ainda hoje está em vigor — no qual a raça branca ocupa o lugar de referência normativa. Sua tentativa de imaginar aqueles corpos como brancos, para então avaliá-los esteticamente, evidencia a centralidade do corpo branco como parâmetro de humanidade e beleza em sua percepção.

Neste sentido, o trecho não constrói propriamente uma imagem do Brasil, mas expõe um modo de ver marcado por hierarquias estéticas raciais internalizadas. A avaliação estética apresentada por Camus reflete um olhar condicionado para reconhecer beleza prioritariamente naquilo que se aproxima do padrão branco, enquanto corpos que escapam a esse referencial são percebidos como inferiores ou desprovidos de valor estético. A exceção feita a uma ou duas mulheres mestiças reforça essa lógica, na medida em que a miscigenação surge como elemento de aproximação do ideal estético dominante.

Essa perspectiva pode ser compreendida à luz do conceito de branquitude, conforme discutido por Cida Bento em *O pacto da branquitude* (2022). Segundo a autora, o homem branco é historicamente posicionado como referência universal, enquanto os demais grupos são racializados, isto é, definidos e demarcados pela cor da pele, sendo frequentemente associados a estigmas e desigualdades sociais. Para Bento, trata-se de deslocar o olhar dos grupos racializados para o centro ocupado pelo branco, a partir do qual se constrói a própria noção de raça e se estabelecem relações de dominação simbólica e material.

É a supremacia branca incrustada na branquitude, uma relação de dominação de um grupo sobre o outro [...] trata-se de compreender a perspectiva que emerge quando deslocamos o olhar que está sobre os “outros” racializados, os considerados “grupos étnicos” [...] para o centro, onde foi colocado o branco, o “universal”, e a partir de onde se constitui noção de “raça” (Bento, 2022, p. 14-15).

Dessa forma, quando o branco ocupa a posição de padrão racial e estético, tudo o que se afasta desse modelo tende a ser avaliado negativamente. A leitura do relato de Camus, portanto, permite identificar não apenas uma percepção individual, mas a manifestação de uma estrutura simbólica mais ampla, na qual a branquitude opera como critério normativo de beleza.

No relato do dia 19 de julho, podemos observar de modo ainda mais evidente a atuação de categorias raciais na percepção e na escrita de Camus — reflexo da mentalidade da época. Ao narrar o encontro com Dorival Caymmi, o autor refere-se a ele reiteradamente como “negro”, enquanto os demais participantes do encontro são identificados por suas funções ou posições sociais. Essa diferença de nomeação revela uma hierarquização discursiva, na qual a raça se sobrepõe à identidade profissional ou individual. Nesse sentido, o sujeito racializado não é apresentado prioritariamente como cantor, compositor ou intelectual, mas como “negro”, categoria que passa a organizar a descrição. O próprio relato explicita esse comportamento, como se lê no trecho a seguir:

Depois do jantar, Kaïmi, um negro que compõe e escreve todos os sambas que o país canta, vem cantar com seu violão. [...] Pouco a pouco, todos cantam, e veem-se um negro, um deputado, um professor de faculdade e um tabelião cantarem esses sambas em coro, com uma graça muito natural (Camus, 2019, p. 64).

A passagem evidencia que, enquanto as demais figuras são definidas por suas ocupações — deputado, professor, tabelião —, Caymmi é designado primordialmente pela sua raça, mesmo quando seu reconhecimento cultural é explicitado. A exceção observável neste relato é Abdias do Nascimento, a quem Camus se refere pelo nome próprio, o que sugere um tratamento discursivo distinto. Este relato é importante porque permite compreender como o preconceito e a lógica da branquitude operam como filtros interpretativos por meio dos quais Camus observa e descreve o Brasil. As anotações em seu diário não são neutras, mas atravessadas por esse crivo perceptivo, que organiza os sujeitos a partir de hierarquias raciais naturalizadas. Diferentemente de outros autores que tendem a atenuar ou dissimular esse tipo de categorização, Camus a apresenta de forma direta, sem aparentar preocupação em problematizá-la.

Cabe salientar, contudo, que tais formulações devem ser compreendidas à luz do contexto histórico e cultural em que o diário foi escrito, período em que esse tipo de vocabulário e de classificação era amplamente naturalizado e não necessariamente percebido como preconceituoso. Ainda assim, a leitura contemporânea permite identificar esses movimentos discursivos e nomeá-los analiticamente, não como forma de julgamento anacrônico, mas como exercício crítico de esclarecimento. Nomear essas estruturas torna-se fundamental para compreender como determinadas percepções se constroem e se reproduzem, especialmente considerando o preconceito racial, particularmente em relação à população negra. Trata-se de uma questão estrutural que é relevante até o presente.

A este respeito, Ribeiro-de-Sousa considera que a configuração do brasileiro, feita especialmente por autores que não conheceram o país, apoia-se essencialmente em estereótipos. De acordo com a autora, essa caracterização enfatiza de modo excessivo o traço do exotismo, frequentemente traduzido por atributos físicos como cabelos pretos, pele morena, olhos negros e lábios carnudos, além da capacidade de seduzir. Para a autora, trata-se de um modelo que reproduz, em linhas gerais, o estereótipo do “homem meridional”, no qual se projetam anseios e ideais de beleza de matriz europeia (Ribeiro-de-Sousa, 1996, p. 187). Pontua-se aqui a projeção do ideal de beleza de matriz europeia no texto de Camus, que assim

como Becher, conheceu o Brasil. No entanto, Camus ao ter pouco contato e um contato, de certo modo, desinteressado com o país, reproduz o estereótipo mencionado por Ribeiro-de-Sousa. Voltemos ao texto de Becher.

Nos versos seguintes, a descrição dos alojamentos destruídos e da sinagoga, com suas cúpulas corroídas, evoca uma imagem de degradação e abandono. A imagem da lua degradada, como metáfora para lua minguante, reforça a imagem de decadência. Com humor, o eu-lírico mistura sexo e religião ao representar as cúpulas das sinagogas como falos rijos gigantes. As cúpulas estão corroídas, e isso quebra um pouco a rigidez das torres/falos e há a ironia de misturar sexo e religião, principalmente num espaço degradado. A sequência da narrativa aborda novamente um cenário de decadência, sujeira, fome e abandono. O abandono é retratado não somente pela imagem de destruição, mas também pela afirmação “como se ninguém fosse um Invisível Javé”, sugerindo uma terra abandonada por Deus. Mesmo no espaço urbano, os cães precisam lutar por alimento e abrigo; não estão livres de ameaças e perigos, nem mesmo os cães com dono, como veremos adiante, escapam dos perigos impostos pelo espaço urbano e pela mão do homem. Na narrativa de Becher, os animais não estão seguros nem no espaço natural, nem no espaço urbano.

Enquanto os cães da rua Mem de Sá,
indiferentes, se davam algum
espetáculo de marionetes a algum aviador,
despreocupados por natureza,
caminhavam vagarosamente, depois de terem encontrado seu ossinho,
cantos suficientemente farejados, urinados,
as caudas tortas, como convém ao vira-lata,
por seus lugares de descanso nos escombros
dos alojamentos destruídos
do Riachuelo, perto da sinagoga,
cujas cúpulas, falos gigantes,
simetricamente corroídos, rezam rigidamente para
a lua degradada em forma de casca de laranja,
como se ninguém fosse Um Invisível Javé (Becher, 1979, p. 10-11)²⁸⁰.

A comparação metafórica da lua minguante a uma casca podre de laranja enfatiza a decadência e a deterioração do espaço: nem o firmamento está

280 *Indes die Hunde der Mem de Sá,/ unbekümmert ob sie etwelchem/ Luftkutscher etwelches Puppenspiel gaben,/ unbekümmert von Hause aus,/ trotten, nachdem sie ihr Knöchlein gefunden,/ Ecken genugsam beschnüffelt, beträpft,/ Ringelschwanz schiefe, wie's dem Bastard geziemt,/ nach ihren Ruhwinkeln in dem Getrümmer/ abgetragener Massenquartier/ Riachuelos nah der Synagoge,/ deren Kuppeln, symmetrisch zerfressene/ Riesenphallen, starre aufbeten/ zu der verkommenen Orangenschalnluna,/ als wär kein Einer Unsichtbarer Jahve (Becher, 1979, S. 10-11).*

salvaguardado da destruição. A comparação das cúpulas da sinagoga a falos rijos gigantes é uma ironia que questiona o papel das instituições religiosas na sociedade, que impõe controle e repressão, mas ela própria está degradada. Os cães, com suas caudas tortas, reforçam a imagem de degradação física do espaço, e também de uma existência “torta”.

Os versos evocam um cenário de degradação material que permeia o espaço urbano. A referência aos “escombros” e aos “alojamentos destruídos”, não é apenas um registro de ruína física; ela opera por um efeito de sugestão, vinculando essa paisagem desfeita a uma ideia mais profunda de degradação moral e social. Os cães vira-latas, indiferentes e despreocupados, encontram seu descanso neste cenário de destroços, suas caudas tortas funcionam como símbolo melancólico da própria cidade e de seus habitantes, que parecem igualmente corroídos. A decadência material do ambiente, coroada pela imagem das cúpulas da sinagoga, descritas como “falos gigantes simetricamente corroídos” que rezam para uma “lua degradada em forma de casca de laranja”, reflete o estado da sociedade. Essa decadência visual e arquitetônica torna-se, assim, uma metáfora da falência de valores e da desilusão, sugerindo que a ruína dos edifícios é o espelho da ruína da própria condição humana nos centros urbanos. A reiteração de imagens de ruína e decadência se aproxima da ênfase dramática que o expressionismo confere às suas representações.

Segundo Ana Cláudia de Freitas Resende (2014), no artigo “Expressionismo alemão no cinema atual: contexto histórico, artístico e influências”, o expressionismo alemão caracteriza-se por sombras com vida própria, contrastes intensos entre claro e escuro, maquiagem carregada, imagens distorcidas, exagero de interpretações e personagens alucinados, compondo uma temática marcada pela morbidez, pela morte e pela agonia, em que o exterior se apresenta como reflexo direto do mundo interior do sujeito (Resende, 2014, p. 18). Para a autora, o expressionismo estabelece-se como a arte do instinto e da emoção, cuja intenção fundamental é a de recriar o mundo a partir da experiência subjetiva do artista.

A autora afirma ainda que, na literatura, o expressionismo caracteriza-se pelo confronto subjetivo do artista com a realidade, recorrendo a metáforas exageradas ou grotescas, figuras de linguagens direta e frases curtas, de impacto emocional (Resende, 2014, p. 20).

A linguagem torna-se fragmentada e intensa, rompendo com padrões formais tradicionais e reforçando a centralidade da experiência interior. As personagens, em geral, assumem caráter tipificado, representando estados existenciais extremos e simbolizando a condição humana em crise.

Milton Martins Ribeiro, em *A deformação no expressionismo* (1974), afirma que os expressionistas, por meio da deformação das imagens, buscam traduzir não apenas a aparência das coisas, mas também o mistério que as envolve, de acordo com o estado de alma de cada artista. Nesse sentido, dialoga com a concepção hegeliana de que a arte representa o ideal, não a natureza (Ribeiro, 1974, p. 16).

Para Ribeiro, deformar significa recriar o objeto após observá-lo e senti-lo convertendo-o em obra de arte (Ribeiro, 1974, p. 19) e ressalta que o termo “deformação” é impreciso, pois pressupõe uma noção de prejuízo da verossimilhança, quando, na realidade, a arte não reconhece nenhuma realidade fora de si mesma, sendo igualmente legítimos o respeito à fantasia do artista e ao mundo exterior (Ribeiro, 1974, p. 19). Cada artista, portanto, possui uma visão pessoal da realidade, que se manifesta de maneira singular em sua obra (Ribeiro, 1974, p. 20).

Dessa forma, o expressionismo afirma-se como uma estética marcada pela predominância dos valores emocionais sobre os intelectuais, pela recusa do realismo imitativo, pela deformação intencional das imagens e pela abordagem de temas psicológicos densos, como angústia, sofrimento e crise existencial. Ao privilegiar a subjetividade e a intensidade expressiva, o movimento constrói uma arte de tensão, denúncia e reflexão, fundamental para a compreensão das manifestações artísticas do século XX.

Wolf-Dieter Dube, em seu livro *O expressionismo* (1976), afirma que “é [...] impossível que um alemão produza arte ‘pura’; o equilíbrio harmonioso da forma e do conteúdo, idealmente alcançado numa pintura ‘pura’, é facilmente alterado pelo peso de conceitos filosóficos, pelo idealismo ou pelo romantismo” (Dube, 1976, p. 8) e acrescenta que “esse traço fundamental do caráter alemão viria a ser o impulsionador do expressionismo (Dube, 1976, p. 8).

Magali Moura em seu artigo “O expressionismo alemão. A procura arrebatada por um novo homem, por um novo mundo” (s.d.), considera que, na literatura, as

imagens expressam o significado profundo da realidade por meio da distorção da aparência de modo grotesco. O expressionismo, diz Moura, atinge uma perspectiva de imagem que ganha autonomia. Moura cita Kasimir Edschmid que diz que no expressionismo, o artista não se limita a observar ou reproduzir a realidade objetiva, ele a transforma em visão subjetiva, estruturando suas vivências para apreender o sentido mais profundo que ultrapassa os fatos concretos. Onde havia “fábricas, casa, doença, prostitutas, gritaria e fome” agora há apenas a visão disso (Moura, s.d., p. 273).

Becher expressa sua sensação de desconforto, de estranhamento e intenso sentimento de exotismo através do expressionismo. Seu retrato do Brasil configura-se como um grande retrato expressionista, onde tudo é exagerado, com o objetivo de expressar seu sentimento de estranhamento em relação ao país que o acolhia e o sentimento de deslocamento por viver uma realidade que não desejava. As passagens abruptas de um episódio a outro refletem outra característica do expressionismo na obra de Becher, que causa impressão de imprecisão temporal e deslocamento. Todo exagero e carga excessivamente negativa constituem o modo como Becher encontrou de expressar o que para ele era estranho e o turbilhão de emoções que ele vivenciava naquele momento.

Além disso, é importante pontuar que, o expressionismo parece operar a serviço de uma perspectiva fundamentalmente naturalista da realidade. O texto carrega em sua estrutura uma interpretação biologizante do Brasil, segundo a qual o clima tropical — caracterizado pelo calor e pela umidade — condicionaria o comportamento da população, dificultando atividades intelectuais e favorecendo a apatia, a indolência e a desorganização social. Trata-se de um tipo de explicação que remonta a interpretações deterministas do final do século XIX, muito presentes na tradição naturalista, nas quais o meio, o clima e a hereditariedade são entendidos como fatores decisivos na formação do indivíduo e das coletividades. Paulo Ricardo Moura da Silva, em seu artigo “Naturalismo brasileiro: tensões e contradições em relação ao projeto da objetividade”, de 2018, afirma que, no movimento naturalista, “o homem é visto como produto direto de suas condições biológicas e sociais, logo, seu caráter e conduta estariam sob a influência incontornável do meio, da raça e da hereditariedade” (Silva, 2018, p. 276). Silva afirma também, que os temas abordados

pelo naturalismo compreendem a miséria, os desvios de caráter, vistos como patologias pela comunidade científica da época; que eram elaboradas, no contexto literário, de modo a representar a marginalidade e animalidade humanas, e representavam personagens de classes sociais menos privilegiadas (p. 276). Nesse sentido, a espacialidade narrativa construída por Becher dialoga com modelos consagrados do naturalismo brasileiro, marcada pelo calor, pela umidade, pela sujeira e pela convivência íntima quase promíscua com animais. Voltemos à análise do texto de Becher.

Nos versos seguintes, o eu-lírico inicia um novo episódio, abordando o tema da raiva canina e suas primeiras vítimas: um cão infectado e um menino mordido pelo cão.

Quando começou, encontrou testemunhas silenciosas.
 Na Ferrovia Leopoldina
 (uma empresa inglesa),
 na periferia, lá onde as casas
 assemelham-se a mausoléus baratos
 e os cafés sem janelas, sem portas,
 garagens abandonadas e escancaradamente abertas,
 por baixo da rocha extremamente íngreme
 em que Nossa Senhora da Penha foi colocada,
 feita de bloquinhos de construção para crianças,
 brinca ali, com as folhas que caem (pois folhas
 caem em qualquer estação), o menino
 Agamemnon Santamaria
 de Hernandez, o mais gracioso mulatinho.
 Desapercebido, se aproxima dele um vira-latas esquelético,
 mais parecido com um mendigo.
 Através do seu andrajo esburacado,
 brilha a carne encrustada de sujeira.
 Sonâmbulo, ele se aproxima do pequeno Agamemnon.
 Olhos fixos e reluzentes. Focinho trêmulo.
 Como se não houvesse nem direita nem esquerda,
 apenas um cego, amaldiçoado sempre em frente (Becher, 1979, p. 11-12)²⁸¹.

O espaço da narrativa indica a situação de marginalização social da família e reforça a imagem de degradação urbana no Rio de Janeiro. Enquanto a imagem do

281 *Da es begann, fand's verschwiegene Zeugen./ An der Leopoldina Railway/ (einem englischen Unternehmen),/ in der Vorstadt, allwo die Häuser/ billigen Mausoleen gleichen/ und die Kaffeeschenken fensterlos, türlos,/ schildlos klaffend verwaisten Garagen,/ unter dem steil aufwuchstenden Felsen,/ drauf Unsre Dame von Penha postiert ward/ aus ockern Kinderbaukastensteinen,/ spielt da mit fallenden Blättern (denn Blätter/ fallen um jedwede Jahrzeit) das Kind/ Agamemnon Santamaria/ de Hernandez, das zierste Mulattchen./ Unvermerkt naht ihm ein dürrhüftger Köter/ in Bettlerunscheinbarkeit getarnt./ Durch seinen löchrigen Lumpenhabit/ schimmert das grindverkrustete Fleisch./ Schlafwandlrisch naht er dem Wicht Agamemnon./ Auge starrfunkenld. Flatternde Lefze./ Als wär da weder ein Rechts noch ein Links,/ einzig ein blindes verfluchtes Gradaus (Becher, 1979, S. 11-12).*

menino Agamemnon, brincando com uma folha, reforça a imagem de pobreza, pois a folha da árvore parece ser o único brinquedo disponível para ele.

A formação do nome do menino pode ser lida como uma representação da miscigenação brasileira: Agamemnon é referência à personagem da tragédia antiga; Santamaria indica extração ou vinculação à tradição cristã católica; Hernandez é nome de origem hispânica. Sobre a grandeza do nome do menino, contrastante com a sua realidade miserável, falaremos adiante.

O espaço urbano é registrado em seus contrastes. A periferia é marcada pela feiura, pelo abandono e pela falta de planejamento. Becher confere destaque a um espaço urbano mal planejado e até mesmo caótico em contraste com o que a reforma do prefeito Pereira Passos fizera nos anos 1920, indicando que essa reforma não agraciou toda a população, apenas os privilegiados do centro, excluindo os pobres, suburbanos e marginalizados. Essa reforma, que foi parcial e elitista, radicalizou a divisão entre ricos e pobres e a divisão entre a cidade urbanizada e os morros e espaços periféricos.

A descrição de Agamemnon como “o mais gracioso mulatinho” e do cão esquelético e doente marca, como dissemos, um contraste entre os dois. O eu-lírico narrador constrói um duplo contraste entre o menino e o cão. Por um lado, opõe a graça e a vitalidade do menino, descrito como o mais gracioso mulatinho, à decrepitude extrema do animal, cuja magreza, sujeira e andar sonâmbulo o aproximam mais de um morto-vivo do que de um ser vivo. Por outro lado, o contraste evidencia como ambos, criança e cão, pertencem ao mesmo espaço de miséria, mas o menino, por seu vigor, ainda preserva um resquício de beleza e inocência que o cão já perdeu. Assim, o cão funciona como uma espécie de espelho sombrio do futuro possível de Agamemnon: uma figura marcada pela fome, pelo abandono, e pela violência da pobreza. Dessa forma, o contraste não apenas reforça a desigualdade material daquele espaço, mas, como um índice, antecipa simbolicamente o destino trágico do menino dentro da lógica fatalista que permeia o *Romanceiro Brasileiro*.

O eu-lírico menciona a Estrada de Ferro Leopoldina²⁸². Nas “Notas sobre o Romanceiro”, Becher oferece mais informações sobre ela e informa o seu leitor que

282 A Estrada de Ferro Leopoldina foi a primeira ferrovia implantada no atual estado de Minas Gerais, na região Sudeste do Brasil. Inaugurada em 1874, expandiu-se principalmente no estado do Rio de Janeiro e chegou até Vitória, no estado do Espírito Santo (https://pt.wikipedia.org/wiki/Estrada_de_Ferro_Leopoldina).

energia elétrica, gás e algumas linhas de ônibus e bondes eram administradas por empresas estrangeiras, e registra também que as “más línguas cariocas da época” afirmavam que as coisas estrangeiras funcionavam melhor. E cita o ditado a “Laiti governa o Brasil”, ironizando que a economia e as decisões importantes para o país estavam nas mãos de estrangeiros:

Leopoldina: linha ferroviária do Brasil Central, por décadas sob controle inglês; atualmente, como a maior parte das linhas ferroviárias do país, estatizada, tendo sido originalmente operada por empresas privadas estrangeiras. A energia elétrica e o gás no Rio de Janeiro e em São Paulo, assim como o bonde e algumas linhas de ônibus, ainda são operados, em 1962, pela empresa anglo-canadense Light & Power, popularmente conhecida como Laiti. (Por quanto tempo ainda?) Um ditado irônico: “Laiti governa o Brasil.” As más-línguas cariocas sussurram, por outro lado, que o que a Laiti administra é a única coisa que funciona de forma confiável no Rio (Becher, 1979, p. 122)²⁸³.

A referência à Estrada de Ferro Leopoldina retrata o controle de serviços essenciais por empresas estrangeiras e o domínio de países estrangeiros na prestação desses serviços, apontando a falta de ações do governo brasileiro para assumir o controle da construção dessas infraestruturas. O eu-lírico faz referência também à desilusão da população em relação ao governo e a aceitação da dependência de empresas estrangeiras. A pergunta “Por quanto tempo ainda?” faz referência à paciência brasileira, que Becher também aborda no *Romanceiro Brasileiro*. Para ele, na época, era apenas uma questão de tempo até que o brasileiro reagisse à sua, então, atual condição de vida, e fizesse uma revolução.

Paulo Prado também acredita que a solução para o Brasil seria uma revolução. Ele diz que vê a revolução como uma solução para o país, assim como Becher no posfácio de *Macumba* (Becher, 1968, p. 332-333)²⁸⁴. Mas, para Prado, não

283 *Leopoldina: Mittelbrasilianische Eisenbahnlinie, jahrzehntelang in englischer Hand, heute wie die meisten Bahnlinien des Lands, ursprünglich ausländische Privatunternehmen, verstaatlicht. Elektrischer Strom und Gas in Rio und São Paulo, die Straßenbahn sowie einige Buslinien werden noch 1962 von dem englisch-kanadischen Unternehmen Light & Power, im Volksmund Laiti genannt, bewirtschaftet. (Wie lange noch?) Ein ironisches Sprichwort: „Laiti regiert Brasilien.“ Böse Carioka-Zungen zischeln hinwieder, was Laiti bewirtschaftete, sei in Rio das einzig Zuverlässig-Funktionierende* (Becher, 1979, S. 122).

284 *Die Traumspielerei kann jedoch urplötzlich umschlagen in ungestümes Temperament, mit dem isch nicht nur Samba tanzen, sondern eines Tags auch die politsiche Wirklichkeit bewältigen läßt. Und so wird denn jenes — relativ unfern — Tags in dem Land, das zehnmal so groß wie Frankreich ist, indessen nicht mehr Einwohner hat als ebendas Land, und von denen nagt die Hälfte am Hungertuch; dessen Boden heute lediglich zu vier Prozent bestellt wird und in dem jedes sechste Kind vor Erreichung des ersten Altersjahr stirbt; Land, heute beherrscht von den Verhinderern jeden Versuchs zur Demokratie, von den Riesengroßgrundbesitzern un der mit ihnen versippten Militätkaste, in- und ausländischem (vorwiegend US-)Großkapital, einer dollergeschmierten*

se trata de uma simples revolta de soldados ou de uma investida disfarçada para a conquista do poder. Será, sim, a afirmação inevitável de que, quando tudo está errado, o melhor corretivo é o apagamento de tudo o que foi malfeito (Prado, 1981, p. 151). Voltemos ao texto de Becher.

Nos versos seguintes, o eu-lírico narrador apresenta ao seu leitor a imagem de uma família pobre do Rio de Janeiro — e que, como metonímia, pode representar qualquer família pobre do interior do Brasil: uma mulher que teve sua saúde e beleza roubadas numa vida de privação material e sofrimentos ao lado de um homem bêbado e seus muitos filhos, nem todos ainda vivos, vivendo em condições precárias de subsistência e higiene, morando num barraco improvisado.

Chorando, Agamemnon corre para casa,
e as suas lágrimas se misturam
às gotículas de sangue que pingam de sua bochecha,
e os seus gritos de "Mamãe" são abafados
por um trem expresso que vai para Magé.
Agamemnon cambaleia, soluçando, para o barraco,

Militärdiktatur, Herrscher, von denen sich der einheimische Klerus stets entschlossener zu distanzieren beginnt — so wird denn Die Brasilianische Revolution hervorbrehen aus den endlosen Hügelsteppen und Urwäldern und der gewaltigen Verlassenheit der Sertões und aus den Arbeitervierteln und verdamnten Intellektuellen- und Künstlerzirkeln der wenigen Großstädten, aus Universitäten, Meuterer-Kasernen, selbst aus Klöstern und Kirchen! Abgesehen davon, daß dies Jahrhundert von falschen Propheten wimmelte — der Spielmacher ist sich bewusst: Prophezeiungen können etwas Fatal-Überhebliches an sich haben und selbst, wenn sie sich bewahrheiten, von gräßlich verzerrter Optik sein. Dennoch riskiert er eine. Die brasilianische Revolution wird sich nach ihren ureigenen Gegebenheiten vollziehen. Schließlich wird nicht einmal der finanzkräftige "Gemeimkult" der Geschichte (der nicht MAKUMBA heißt, sondern CIA) sie verhindern können. Ihr Kampf ruft laut: "Ché Guevara!" Aber auf ihren Fahnen könnte geschrieben stehn: NADA! Etwa bedeutend: Nichts bleibe von unsrem namenlosen Elend und nichts von denen, die uns verbannten an den Rand des Nichts! (Becher, 1968, S. 332-333). Tradução para o português: A fantasia onírica pode, no entanto, transformar-se em um temperamento impetuoso, com o qual não apenas se pode dançar samba, mas, um dia, também enfrentar a realidade política. E assim será, naquele dia — relativamente não tão distante —, neste país que é dez vezes maior que a França, mas que, ainda, não tem mais habitantes do que ela, dos quais metade vive na miséria; que apenas quatro por cento do solo é cultivado e no qual uma em cada seis crianças morre antes de completar o primeiro ano de vida; um país hoje dominado pelos que impedem qualquer tentativa de democracia, pelos gigantescos latifundiários e pela casta militar a eles ligada, pelo grande capital nacional e estrangeiro (sobretudo norte-americano), por uma ditadura militar lubrificada a dólares, governantes dos quais o clero local começa, cada vez mais decididamente, a se distanciar — assim irromperá a Revolução Brasileira a partir das intermináveis estepes onduladas e florestas virgens, da imensa solidão dos sertões e dos bairros operários, bem como dos círculos condenados de intelectuais e artistas das poucas grandes cidades, das universidades, dos quartéis amotinados, até mesmo dos mosteiros e igrejas! À parte o fato de que este século esteve repleto de falsos profetas — o autor está consciente disso: profecias podem conter algo de fatalmente arrogante e, mesmo quando se confirmam, apresentar uma ótica terrivelmente distorcida. Ainda assim, ele se arrisca a fazer uma: a revolução brasileira se realizará segundo as próprias condições específicas. Por fim, nem mesmo o financeiramente poderoso "culto comum" da História (que não se chama MACUMBA, mas CIA) será capaz de impedi-la. Seu grito de guerra será "Che Guevara!". Mas em suas bandeiras poderia estar escrito: NADA! O que significaria: nada restará de nossa miséria sem nome, e nada daqueles que nos baniram para a margem do nada! (Becher, 1968, p. 332-333).

um barraco feito de terra e trapos,
 semelhante a um montinho de terra,
 rodeado de roupas espalhadas,
 folhas de bananeira soprando ao vento como toalhas,
 em todos os lados, enfeitando. A mãe,
 Conceição, de pele morena como siena queimada
 (as dificuldades tiraram precocemente sua beleza
 morena, e as doenças comuns
 roubaram o brilho reluzente de seus dentes),
 ela o levanta, acalma seu choramingo
 com palavras miadas de consolo,
 molha um paninho e limpa,
 rapidamente, a ferida; como alguém experiente,
 ela aplica cuidadosamente o Mercúrio cromo.
 — Enquanto o rosto cor de oliva do pai,
 exalando vapores de cachaça de cana-de-açúcar, se inclina para dentro,
 a família se agrupa em torno de seu parco jantar
 de feijão preto e carne seca malcheirosa (Becher, 1979, p. 12-13)²⁸⁵.

Os gritos de Agamemnon junto do barulho do trem que passa criam um contraste: o trem se torna signo de um progresso que ignora e marginaliza os pobres. As folhas de bananeira balançando ao vento, imagem que evoca beleza e lirismo, elemento da paisagem natural, contrasta com a casa rodeada de roupas espalhadas, reflexo da pobreza, da precariedade e do desleixo. O espaço natural e o espaço urbano degradado denunciam o fracasso do país em cuidar de seus cidadãos. Nesta cena, Becher cria contrastes e faz observações negativas sobre a vida desta família: a imundície, o pai exalando vapores de cachaça e a pouca comida que têm está estragada. Nesta cena, tudo o que há de errado, negativo, feio e degradado é normalizado. A descrição constata o que é registrado, e essa constatação enfatiza a normalização da negatividade.

Além da pobreza, a descrição que o eu-lírico faz do espaço em que a família vive, mostra também a preguiça e o desleixo das pessoas, o lixo e o entulho retratam essa falta de disposição para cuidar do lugar onde se vive. A preguiça e a negligência são traços que definem as personagens do *Romanceiro Brasileiro*, como elementos

285 Heulnd galoppiert Agamemnon nach Hause,/ und seine Tränen mischen sich den/ Tröpflein Bluts, die dem Bäckchen enttriefen,/ und sein „Mamã“-Schreien wird überpoltert/ von einem Schnellzuge, der nach Magé reist./ Schluchzend tragt Agamemnon zur Hütte,/ Hütte aus Erde und Lumpen geworfen,/ einem Maulwurfshügel verschwägert,/ von verstreuter Wäsche umlagert,/ windzerkämmt Bananenblattüchern/ rings umfächert, bewimpelt. Die Mutter,/ Conceição, die Siena-Gebräunte/ (Mühsal hat ihre Morenenschönheit/ frühe entweiht, und die übliche Krankheit/ stahl ihr der Zähne blitzenden Prunk),/ hebt ihn, beschwichtigt sein Klagegestammel/ mit miauenden Sprüchen des Trostes,/ feuchtet einen Topfwisch und säubert/ hurtig das Wundmal; als vollends Gewitzte/ tupft sie es achtsam mit Chrom-Merkur./ – Da sich des Vaters Olivengesicht/ Zuckerrohrschnapswolken blasend hereinbückt,/ kauert die Sipp gleich ums kärgliche Nachtmahl/ aus schwarzen Bohnen und riechendem Dörrfleisch (Becher, 1979, p. 12-13).

constitutivos de sua personalidade, configurando mais um retrato negativo do brasileiro.

Sobre a composição da família brasileira, Paulo Prado comenta que desde o início ela se sustentou em um tripé imutável: pai soturno, mulher submissa e filhos aterrados. Nesse meio, desenvolvia-se a tristeza da população, abafada na atmosfera pesada da colônia (Prado, 1981, p. 95). A mesma composição que Becher evoca ao retratar a família de Conceição e Protásio.

Nos versos seguintes, o eu-lírico apresenta Protásio, o pai de Agamemnon.

Agamemnon, com a bochecha manchada de vermelho
como um palhaço, o nariz fungando o ranho,
de vez em quando, raramente, fungando e engolindo
no já distante choro apaziguado.
“Memnozinho, meu senhor, o que aconteceu com você?”
— “Ah, o senhor se machucou”.
— “Foi arranhado por um arame farpado?
Ou foi um gatinho que o arranhou?
Ou um cachorrinho talvez ... —
huhuhihih”, interrompe-se, entusiasmado,
Protasio, o pai da pele cor de oliva,
“apostei dois mil no cachorro,
ontem, huhuh – e? Eee? Ganhei!
Não contei para minha esposa econômica,
calei-me inteligentemente, hihih.
Indeciso entre um e outro: Devo apostar no peru ou
no gato – seja inteligente,
de repente penso, e aposto no cachorro!
O inteligente continua inteligente.
Bom, então eu apostei no cachorro.
Bom. E pronto. Deu cachorro.
Agora: O Protasio é inteligente?” (Becher, 1979, p. 13)²⁸⁶.

É flagrante a despreocupação de Protásio com o estado do filho ou com a situação em que a família vive. Ele ri e brinca enquanto o filho está ferido, e parece não perceber a gravidade da situação. Se o cão estava contaminado pela raiva, então o garoto está contaminado pela raiva, o episódio como um todo denuncia a falta de interesse ou preocupação dele, ou mesmo de condições para fazer alguma coisa. A

286 Agamemnon, die Wang rotverschmiert/ wie ein Clown, das Nasrätzlein hochziehnd,/ ab und zu, selten, schnüffeln und schluckend/ in fernen Nachwehn beschwichtigten Weinens./ „Memnozinho, mein Herr, was hast du?“/ — „Ach, der Herr hat sich wehgetan.“/ — „Hat ihn ein Stacheldrählein geritzt?/ Oder hat ihn ein Kätzchen gekrallt?/ Oder hat ihn ein Hündchen nicht gar –/ huhuhihih“, unterbricht sich begeistert/ der olivene Vater Protasio,/ „habe zwei Mil auf Hündchen gesetzt,/ gestern, huhuh – und? U-n-d? Gewonnen!/ Habe es meiner sparsamen Hausfrau/ intelligent verschwiegen, hihih./ Schwankte hinher: Soll ich Truthahn oder/ Wildkatze spielen – sei intelligent,/ denk ich auf einmal, und hau es auf Hund!/ Intelligent bleibt intelligent./ Bom, alsdann hab ich auf Hündchen gesetzt./ Bom. Und ausgemacht Hund kam heraus./ Jetzt: Ist Protasio ein Intelligenter?“ (Becher, 1979, S. 13).

situação de moradia da família requer cuidados, mas está totalmente abandonada; e a única comida que eles têm para comer está estragada. Ainda assim, o dinheiro que ele tem, ele usa para sustentar seus vícios. Além da falta de recursos para oferecer uma vida minimamente digna para a família, ele é ausente e viciado em jogo e bebida, o que consome o pouco recurso de que a família dispõe. Protásio, assim como outros personagens preguiçosos e indolentes, compõe um retrato do brasileiro médio na obra de Becher, que também descreve os ajudantes com seus próprios ajudantes, um vendedor de garrafas que tira proveito dos outros, os tutores de cães que não assumem integralmente a responsabilidade por seus animais, todos preguiçosos e indispostos a qualquer ato de cuidado. Não há um único personagem brasileiro que fuja dessas características.

Além da falta de responsabilidade de Protásio diante das necessidades da família e do ferimento do filho, sua atitude é marcada por um descolamento da realidade. O jogo do bicho parece moldar sua visão de mundo, funcionando com um elemento estruturante, onde existe a crença de que a esperteza e a intuição são os únicos meios para se alcançar o sucesso. O dinheiro que ele ganha mal dá para alimentar o vício e o fato de ele se gabar de sua inteligência repetindo de forma hipnótica que acertou ao jogar no cachorro, ignorando a realidade ao seu entorno, reforça a ironia da cena, uma vez que foi um cão que feriu seu filho. Ele se vê como uma pessoa capaz, e que toma boas decisões, quando na verdade, suas ações revelam a completa negligência, ou incompetência, com a qual ele trata a sua própria vida e a de sua família. Sua fala entrecortada por risadas e interjeições mostra um tom de fuga de quem se apega a pequenos triunfos para evitar encarar a precariedade em que vive.

Protásio se refere à esposa como econômica, com um tom de crítica, mostrando que a responsabilidade de cuidar da família recai sobre os ombros da mulher. A ironia da situação é ele enxergar a preocupação da esposa como excesso, mesmo que a realidade mostre que não há recursos para o mínimo. Ao esconder o dinheiro do jogo, ele se sente mais esperto e mais capaz do que ela. Além disso, ao usar o dinheiro que poderia prover para a família, ele está, deliberadamente, roubando sua própria família para alimentar seu vício.

Já o menino Agamemnon, cujo nome carrega um sema simbólico, que remete ao rei da mitologia grega, também está marcado pela tragédia e pelo destino trágico e inevitável: ele está contaminado pela raiva canina. Na narrativa de Becher, Agamemnon não é um rei ou líder, mas um menino vulnerável que vive em situação de extrema miséria e abandono. A imagem que o eu-lírico faz do menino: bochechas sangrando, nariz escorrendo, e o remédio que é vermelho (mercúrio cromo) o deixam com a aparência de um palhaço. Nem sua dor e sua presença são realmente percebidos pelo pai, cuja única preocupação é se gabar de sua esperteza e de seu ganho no jogo. Protásio evita contactar a miséria, não a ignora, pois ela é impossível de ser ignorada.

O traço expressionista no texto de Becher se manifesta na deformação grotesca da figura do menino: “a bochecha manchada de vermelho / como um palhaço, o nariz fungando o ranho” hiperboliza a representação do menino em sua fragilidade, miséria e degradação. O expressionismo se manifesta também nos desconfortos de fungar e engolir o choro. A fala entrecortada de Protásio, é outro elemento associável ao expressionismo: interrupções bruscas, perguntas sucessivas, repetições, exclamações, o riso insistente e hipnótico, tudo excessivo e exagerado. Essa representação reflete uma instabilidade psíquica e discursiva, um traço presente no expressionismo, que trabalha a deformação da forma para expressar os estados interiores das personagens. Protásio não é uma personagem complexa, é mais tipo social, quase uma figura alegórica: fala compulsivamente, se gaba e ri de si mesmo, repete obsessivamente que é inteligente, e associa essa “inteligência” a um suposto ganho material. O riso constante de Protásio não é leve ou cômico, ele não alivia a cena, ele acentua sua estranheza.

Aqui, o registro flagra o apelo popular que o jogo do bicho tem para a população pobre. Novamente, o *Romanceiro Brasileiro* registra o contraste entre a lei (o jogo do bicho é proibido) e a transgressão (Protásio joga). Isto reforça a imagem de um Brasil caracterizado como lugar pouco afeito às leis, um país bárbaro.

Sobre a prática de jogos de azar pela população pobre no *Romanceiro Brasileiro*, como uma tentativa de “ganho fácil”, de enriquecer ou ganhar algum dinheiro, Paulo Prado situa essa mentalidade já no Brasil colônia. Em seu texto, ele afirma que a febre do ouro quase arruinou a então colônia, pois ninguém tinha

interesse em fazer nada além de procurar ouro e tentar mudar a sua sorte. Ele afirma, no entanto, que apesar de todos os esforços, os resultados eram, senão nulos, quase nulos e que “durante dois séculos o sacrifício de vidas ou o esforço dos homens foi inútil e infrutífero. Apenas em um ou outro ponto, algum faiscador mais feliz enriquecia à custa do ouro de lavagem, [...]”. No Brasil primitivo, prevaleciam histórias fantásticas sobre minas de pedrarias e riquezas ocultas em um sertão distante (Prado, 1981, p. 68).

Prado afirma que, no século XVIII, o ouro, longe de enriquecer de forma sólida e sustentável, contribuía para o empobrecimento da colônia e descreve o quadro como marcado por “guerra civil, inomináveis abusos do fisco e do clero, epidemias de fome, em que se morria de inanição ao lado de montes de ouro, pelo abandono da cultura e da criação”. A esperança constante de uma descoberta súbita — “a loteria da mina” — mantinha a população entre “a mais abjeta indolência e o frenesi da mineração desordenada”. O trabalho efetivo recaía quase exclusivamente sobre o negro escravizado, enquanto “a agricultura era abandonada” e o país rapidamente “se despovoava” (Prado, 1981, p. 73). Imagem semelhante encontramos no relato de Becher: a preguiça de cuidar da própria vida que acomete algumas personagens e a esperança de ganho fácil, que leva Protásio a usar o pouco dinheiro que tem no jogo do bicho e ainda se considerar inteligente. Segundo Prado, apesar de a mineração produzir riqueza, ela não atingia a maior parte da população, que trabalhava na busca do ouro, mas continuava pobre. A riqueza permanecia nas mãos dos já abastados, da Coroa Portuguesa e do fisco. A nação brasileira, afirma Prado, se formou triste, por não cultivar qualquer ideal além do apetite por ouro e sexo. Segundo o autor, a melancolia dos abusos venéreos e a ideia fixa do enriquecimento formaram vincos profundos na nossa psique racial (Prado, 1981, p. 91-92). Segundo Prado, a cobiça “pode absorver toda a energia psíquica, sem remédios para o seu desenvolvimento, sem cura para os seus males”. Na colônia, ela foi por séculos, uma paixão insatisfeita, convertida em ideia fixa pela própria decepção que a seguia. A cobiça absorveu toda a energia e o trabalho do colono aventureiro sem nunca lhe garantir a meta almejada. De tanto buscar e não encontrar, esse sentimento tornou-se também melancólico, resultado do empenho infrutífero e do gosto amargo da desilusão (Prado, 1981, p. 92-93). Voltemos ao texto de Becher.

Nos versos seguintes, o eu-lírico explica ao seu leitor alemão — o leitor modelo projetado pelo *Romanceiro Brasileiro* — o que é o jogo do bicho.

E o pai se faz de importante
com o proibido jogo de azar, conhecido como jogo do bicho,
que enfeita os números com imagens de animais:
Huh! vejam, ele faz seus olhos virarem,
huh! mostra os seus dentes enegrecidos,
huh! e coça, feito louco, a batata da perna bichada,
hih! ri com sua gargalhada estridente e afeminada.
Agamemnon sabe poucas palavras,
pois ele tem apenas dois anos.
Seus olhos, cor de ônix profundo
questionam o pai relapso.
Mais tarde, escondido numa montanha de cacarecos
— do lado de fora ressoa o canto do galo índio
(não cantando: grasnando, cacarejando, agonizando), mesmo assim
ainda falta uma noite para o amanhecer —,
aninhado num colchão cheio de pulgas,
entre os irmãos mais velhos, Homero,
Nilo, Orestes, Tácito e Nelson,
silencia o questionamento de ônix profundo.
“Cão”, choraminga uma vez, no sonho.
“Cão”, geme uma outra vez, no sonho.
“Cão”, ri-se pela terceira vez, no sonho (Becher, 1979, p. 13-14)²⁸⁷.

Protásio é a imagem da irresponsabilidade e da negligência. Seu próprio corpo está degradado, e sua única preocupação é enganar a esposa e usar o pouco dinheiro que tem para o vício. Esta é mais uma imagem negativa que Becher faz do brasileiro médio popular: até mesmo seu corpo é decadente e degradado, não apenas o espaço em que vive e seus animais. As crianças dormem amontoadas, como bichos, num lugar sujo e sem segurança.

Nem o galo da família é normal, ele não cacareja, mas agoniza, em consonância com a precariedade do lugar e das pessoas à sua volta. Até mesmo a natureza é caracterizada com traços negativos. Nesta cena, o traço expressionista se manifesta no cantar exagerado, sofrido e incomodo do galo: que deixa de cantar para grasnar e agonizar. A deformação do som é convertida em expressão de sofrimento.

287 Und der Vater tut sich gar wichtig/ mit dem verbotenen Glücksspiele Bicho,/ welches die Zahlen mit Tierbildern schmückt:/ Huh! seht, er macht seine Augäpfel kullern,/ hih! bleckt der Zähne schwärzliches Wrack,/ huh! kratzt besessen die wurmstichge Wade,/ hih! lacht sein schrilles weibisches Lachen./ Agamemnon weiß wenige Wörter,/ denn sein Tag ist zwei Jahre klein./ Seine Augen aus staunendem Onyx/ fragen den ausgelassenen Vater./ Später, verkrochen in namlosem Plunder/ – draußen ertönt der Indianerhahn/ (krähen nicht: krächzgurgelnd, röchelnd), gleichwohl/ noch eine Nacht lang dem Morgen gebricht —,/ in den flohrefeichen Pfühl gekuschelt/ zwischen den älteren Brüdern Homer,/ Nilo, Orestes, Tacitus, Nelson,/ schweigt die staunende Onyx-Frage./ „Hund“, wimmert’s einesmals aus dem Traume./ „Hund“, stöhnt’s zum andernmal aus dem Traume./ „Hund“, lacht es drittenmals aus dem Traum (Becher, 1979, S. 13-14).

Além do galo, o pai de Agamemnon também é descrito com um corpo deformado: olhos que viram, dentes enegrecidos, coceira compulsiva, batata da perna bichada, riso estridente e afeminado.

Os nomes dos irmãos: Homero, Nilo, Orestes, Tácito e Nelson também são nomes de personagens grandiosas, mas, por ironia, os filhos de Conceição e Protásio são frágeis, precários, miseráveis e negligenciados pelo pai. Aqui, temos mais uma imagem do Brasil: a de país com famílias pobres com muitos filhos. Apenas neste episódio contamos seis filhos, sem contar os quatro filhos e a filha que já morreram. A falta de condições mínimas de vida e higiene não é um impedimento para que as famílias miseráveis tenham muitos filhos, aumentando a cada filho, a pobreza.

Nos versos que se iniciam com “huh” e “hih”, há uma anáfora que registra as exclamações de Protásio, mas o texto que se segue registra a descrição feita pelo eu-lírico narrador, que é, também, um comentário crítico sobre Protásio sobre seu vício, sobre a sua falta de preocupação com a família e o descolamento da realidade. O contraste entre a alegria ilusória de ter ganhado no jogo do bicho se contrapõe ao próprio corpo adoentado e degradado. E observe-se que linguisticamente, o contraste é acentuado: o “texto” de Protásio são interjeições aproximáveis a guinchos ou sons guturais; o texto do eu-lírico narrador é linguagem articulada.

Sobre os nomes dos filhos de Conceição e Protásio gostaríamos de mencionar um trecho do prólogo da peça *Macumba* (1968), em que seu narrador, Milton de Sá, fala sobre o costume dos brasileiros de escolher nomes incomuns para seus filhos. Ele diz que “em nosso caso, os nomes não são distribuídos de acordo com o calendário” e que conheceu um Shakespeare Gomes²⁸⁸ e um Beethoven de Sousa, alertando que não se deve procurar nesses casos, qualquer paralelo com personalidades históricas (Becher, 1968, p. 89)²⁸⁹.

Nas notas “Sobre o Romanceiro dos Cães Raivosos do Rio”, Becher escreve um verbete sobre “Nomes pessoais brasileiros”, em que considera bizarra a

288 Shakespeare Gomes foi um arquiteto que projetou a Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O edifício está localizado no bairro Funcionários, em Belo Horizonte, na esquina das ruas Paraíba e Gonçalves Dias (<https://sites.arq.ufmg.br/marq/582c1-blogger-gb-about/>). Sobre o nome Beethoven de Sousa, não encontramos qualquer informação, talvez fosse uma pessoa comum sobre a qual não se tenha registro ou uma criação do autor.

289 *Namen, bei uns werden Vornamen nicht nach dem Kalender verteilt. Ein Bekannter von mir, Architekt in Belo Horizonte, heißt Shakespeare Gomes. Ein anderer Beethoven de Sousa. [...] suchen Sie keine Parallelen zu historischen Persönlichkeiten* (Becher, 1968, S. 89).

diversidade dos nomes brasileiros. Ele explica como são formados os nomes e menciona a mistura de raças que os compõem: o europeu, o africano e o indígena, e afirma que há também um pouco de fantasia na escolha do nome pessoal de cada indivíduo, mencionando ter conhecido alguém que tinha, como prenome, o nome de um rio russo.

Nomes pessoais brasileiros: a heterogeneidade bizarra e fantástica dos nomes brasileiros tem múltiplas causas. Os sobrenomes do pai e da mãe são colocados juntos. Assim, surge, a partir dos sobrenomes de imigrantes portugueses, espanhóis, holandeses, italianos, alemães, sírios e japoneses, uma curiosa combinação. Além disso, há aqueles que foram transmitidos pela população indígena nativa, assim como outros trazidos pelos negros de seu passado escravizado ou adotados por eles após sua libertação. A escolha do prenome não impõe limites à fantasia. O escritor do romanceiro conheceu um mulato que batizou seu filho com o nome do rio russo Dnepr, e uma mãe negra conservadora, cujo prenome era Imperatriz Josefina (Becher, 1979, p. 122)²⁹⁰.

A escolha do nome de Agamemnon e seus irmãos carrega um peso irônico que reforça o tom crítico do texto. Nomes como Agamemnon, Homero, Orestes e Tácito evocam figuras da história e da literatura vinculadas à grandeza intelectual e ao heroísmo, mas no Brasil do poema os nomes pertencem a crianças miseráveis, vivendo em condições degradantes. Essa contradição ressalta um aspecto comum na cultura popular brasileira: a atribuição de nomes pomposos a indivíduos cuja realidade é marcada pela precariedade.

No contexto da obra, a discrepância entre os nomes e a realidade das personagens sugere uma desconexão entre o imaginário, o fantasioso e o real. Se, por um lado, esses nomes evocam imagens de grandeza, por outro, tornam-se símbolos de uma ironia cruel, pois não há nobreza, grandeza ou heroísmo em suas vidas. O que se observa é uma condição de extrema pobreza, marcada pela fome, pela sujeira e pelo desamparo. Nesses versos, os nomes grandiosos dessas crianças

290 *Brasilianische Personennamen: Ihre vielfach bizarr-phantastische Heterogenität hat mehrfache Ursache. Die Familiennamen des Vaters und der Mutter werden meist zusammen aufgeführt. So entsteht aus den Familiennamen portugiesischer, spanischer, holländischer, italienischer, deutscher, syrischer, japanischer Einwanderer ein seltsames Gefüge. Hinzu kommen solche, die die indianische Urbevölkerung überlieferte, und andere, die die Schwarzen aus ihrer Sklavenvergangenheit mitbrachten oder mit denen sie sich nach ihrer Freilassung schmückten. Der Wahl des Vornamens aber setzt die Phantasie keine Schranke. Der Romanzenschreiber kannte einen Mulatten, der seinen Sohn auf den Namen des russischen Stroms Dnepr taufte, und eine biedere Negermama, deren Vorname Kaiserin Josefina lautete (Becher, 1979, S. 122).*

aponta o abismo entre o nome e o destino, nem mesmo um nome é capaz de oferecer qualquer promessa de grandeza.

Becher chama de “heterogeneidade bizarra e fantástica” algo que é natural para nós: a mistura de sobrenomes. Uma vez que somos um povo originado e formado a partir da imigração, nada mais natural do que, além de misturar o sangue, misturar também os nomes. O que, para nós, não chega a ser uma questão, para ele é motivo de enfatizar o desconforto que essas diferenças lhe causam, assim como Ernesto, personagem alemão da peça *Samba* (1957), que diz que “tudo é invertido aqui” (Becher, 1957, p. 52)²⁹¹. O ponto de vista de Becher, vale frisar, é eurocêntrico, logo, seu ponto de vista é tomado como padrão para o que é correto ou aceitável.

Nos versos seguintes, em meio ao cenário sujo e cheio de entulho do barraco onde mora o menino Agamemnon, o eu-lírico apresenta ao seu leitor as rinhas de galo que aconteciam no Rio de Janeiro.

Olha lá, o galo índio imponente,
vermelho, nascido de uma roça cor de fogo,
veterano de muitos duelos de galos,
apresenta orgulhosamente sua crista mutilada;
veja esta dignidade facilmente ferida,
a postura de herói ligeiramente ofendida.
Ouça o cacarejar, desafiando-se à indignação,
ansioso, numa expectativa há muito habitual,
de ser perturbado pela sua rebeldia!
E o bico-de-papagaio, o teu guardião? (Becher, 1979, p. 15)²⁹².

O eu-lírico aborda a rinha de galos misturando lirismo, brutalidade e crueldade. A descrição do galo índio é carregada de ironia: a imponente, o respeito e o heroísmo atribuídos ao galo contrastam com sua realidade de animal subjugado e obrigado a lutar, e por consequência, matar por sua vida.

A escolha do bico-de-papagaio como um lugar de descanso e refúgio do galo também carrega um simbolismo importante. A árvore, que tem flores vermelhas vibrantes, parece criar uma continuidade (ou até mesmo uma camuflagem) cromática com a cor do galo e com o sangue de suas feridas, como se ambos compartilhassem

291 ERNESTO [...] alles verdreht hier [...] (Becher, 1957, S. 52).

292 Guck doch, der stämmige Indiohahn,/ brandfarb aus brandfarbner Roça geboren,/ Veteran manchen Hahnenduels,/ des sein verstümmelter Kamm stolz sich rühmt,/ guck diese gerne gekränkte Würde,/ dies leicht beleidigte Heldengespreiz,/ horch das Gegacker, sich selbst zur Entrüstung/ fordernd in längst gewohnter Erwartung,/ von deinem Unband belästigt zu werden!/ Und der Papageinbaum, dein Hüter? (Becher, 1979, S. 15).

um destino comum. A cor vermelha funciona como um nexo entre a natureza e a violência.

A ambiguidade na representação do galo, ora glorificado como um herói, ora exposto como vítima de um espetáculo cruel, reforça a complexidade da abordagem de Becher, que faz esse jogo de contrastes o tempo todo em sua narrativa. Meninos miseráveis como nomes de grandes personalidades, um galo de rinha que é herói e vítima ao mesmo tempo, contrapondo civilização e barbárie, num lugar onde, por vezes, os humanos são os bárbaros e os animais, personificados, tem senso de solidariedade — um espaço de sobrevivência, onde até mesmo os símbolos de força e bravura estão marcados pela dor e pela precariedade.

Becher aborda o tema da rinha de galos também na peça *Macumba* (1968). Ao descrever um comércio da região, ele menciona a prática de briga de galos pelos frequentadores do lugar: “à direita e à esquerda, um barramento de bambu adjacente às casinhas, atrás do qual se esconde um campo de brigas de galos” (Becher, 1968, p. 93)²⁹³. O eu-lírico também mostra a interação das personagens ao fim de uma briga, em que o galo de Orestes Goyano sai vencedor (Becher, 1968, p. 119)²⁹⁴. Ao abordar esse tema, Becher faz, em seus textos sobre o Brasil, um movimento contrário ao do estrangeiro ufanista, como faz Stefan Zweig, que abordaremos adiante.

A presença das rinhas de galo tanto em *Macumba* (1968) quanto no *Romanceiro Brasileiro* (1979) sugere que Becher enxerga essa prática como uma peça importante da cultura e da mentalidade popular brasileira: a ilusão do ganho fácil e o divertimento com a violência. O eu-lírico insere a rinha de galos num contexto de dominação que passa de dono de animal para animal. Na cena em que o galo de Orestes vence o galo de Alzibiades, vemos que até o galo de Orestes é superior aos galos de seus subordinados.

O olhar do eu-lírico também denuncia a passividade e a aceitação das personagens diante da precariedade e da crueldade da vida. Essa indiferença se manifesta na naturalidade com que as rinhas de galos são tratadas até mesmo por aqueles que não a praticam. Em momento algum, personagens como Eros, a filha de Orestes, ou até mesmo o padre Antônio se manifestam contra elas. Essa indiferença

293 *Rechts und links eine an die Häuschen anschließende Bambuswehr, hinter der sich ein Hahnenkampfplatz verbirgt [...] (Becher, 1968, S. 93).*

294 [...] *Alzibiades' Kampfhahn hingemacht! Hin! Tot auf der Stelle! Der Hahn des Großen Orestes stößt ihm in der vierzehnten Runde den linken Sporen, das lange Eisen durch den Hals, [...] (Becher, 1968, S. 119).*

também está presente no “Romanceiro dos Cães Raivosos do Rio”, na atitude dos donos de cães perseguidos pela carrocinha: todos assistem aos eventos ao seu redor sem esboçar qualquer reação que vá além da resignação e do conformismo.

Ao falar sobre a suposta passividade e boa moral do brasileiro e sua incapacidade para atos violentos, Stefan Zweig usa como exemplo a ausência de violência contra animais e propõe uma generalização perigosa que direciona a percepção de um leitor menos atento, ele diz que “Jamais se ouviu falar aqui de brutalidade contra animais, touradas ou brigas de galo” (Zweig, 2013, p. 130), escamoteando a violência ao usar a expressão “jamais se ouviu falar”. Ao contornar a situação com uma frase bem construída, ele mantém a boa imagem do povo e não se compromete. Voltemos ao texto de Becher.

Em alguns poucos trechos, a narrativa de Becher suspende a abordagem do que é assustador, sujo e degradante e introduz um pouco de lirismo e beleza, como veremos nos versos a seguir:

Debaixo do bico-de-papagaio,
circundada por ramos de pepino-trepadeiro,
em torno do jardinzinho inútil está agachado
Agamemnon, muito quieto; quieto demais.
Sem que o mais tímido zéfiro
emprestasse seu sopro à dança, dança para ti,
desdenhando toda modéstia das folhas.
A mesma folhinha dança audaciosamente.
(Em brincadeiras elaboradas,
desfaz-se da lei, livre
como um deus entre os seres mortais,
cativa e confunde com gestos
de anarquia graciosa).
Por horas, o menino pode se maravilhar
com a dança hipnotizante da folhinha.
Hoje, um deus dança para um cego (Becher, 1979, p. 15-16)²⁹⁵.

Nesta cena, o eu-lírico relata o acontecimento de algo extraordinário, há beleza e poesia. O menino Agamemnon se maravilhou com a dança da folhinha e a apreciou. Agamemnon, ferido e imóvel, presencia esse espetáculo mínimo e efêmero, que ganha um peso simbólico: a folha que dança livremente ao vento, encarna uma

295 *Unter dem Papageienbaume,/ in dem von Klettergurkenlianen/ rings umstrickten Nichtsnutzgärtlein kauert/ Agamemnon sehr still; zu still./ Ohne daß der schüchternste Zephir/ seinen Odem im Spiel hätte, tanzt dir,/ aller Blattsittsamkeit spottend, das eine/ stetsselbe Blättchen verwegenen Tanz./ (In kapriziösen Kapriolen/ ledigt es sich des Gesetzes, frei/ wie ein Gott unter Sterblich-Gebundnen,/ bannend und wirrend mit der Gebärde/ anmutwilliger Anarchie.)/ Stunden hin konnte der Wicht den Tanz des/ mesmerisierenden Blättchens bestaunen./ Heute tanzt ein Gott einem Blinden (Becher, 1979, S. 15-16).*

espécie de divindade fugaz, um instante de beleza dentro da miséria do seu entorno. O verso “hoje um deus dança para um cego” representa o menino, cego para a sua própria condição. A cegueira de Agamemnon se refere ao fato de ele não ter consciência de estar infectado e não ter consciência da existência de uma divindade. Ele não é cego para o que vê (a folhinha dançar), mas para a possível dimensão simbólica e transcendental do que vê. A beleza do momento não apaga a realidade brutal em que ele está inserido, mas a torna ainda mais comovente. Estes momentos de lirismo reforçam o contraste com a miséria e a brutalidade. A beleza ou a delicadeza destacam os elementos negativos que caracterizam o país, como a miséria e a violência.

Nos versos seguintes, o eu-lírico inicia um novo episódio, onde narra a jornada de Conceição levando seu filho Agamemnon a Capitulina Bahiana, a macumbeira da comunidade.

Através da alameda das amendoeiras silvestres,
 cujas folhas safianas caem lentamente ao pé da árvore
 e semeiam a estrada com
 as imagens incandescentes do outono eternizado,
 através da Alameda das Amendoeiras,
 Conceição carrega o seu filho silencioso.
 Através do efêmero final de tarde,
 enquanto o céu ocidental, numa concha,
 se transfigura em uma concha cor-de-rosa,
 Conceição carrega o seu filho silencioso,
 à direita, a lagoa, à esquerda, a noite.
 E a faixa de verde-ninfa, à direita
 engana as águas entronizadas, um modesto
 pedestal de vidro, acima da margem.
 Da bruma basáltica, os tubos ressoam
 a baía circundante da Serra dos Órgãos.
 Sobre um subúrbio desolado,
 pavimentado com escombros,
 rumo à planície fluminense,
 Conceição carrega o seu filho silencioso,
 à esquerda, a noite escaldante e sangrenta.
 E, no perigoso festival das chamas,
 reúne-se uma massa sombria,
 congregação conspiratória.
 Uma centena de abutres encarquilhados se reuniu
 sobre a pilha de escombros para o conselho secreto.
 Cada vez mais novos conspiradores
 chegam ao conselho, apressando-se, balançando as suas pernas,
 batendo as suas asas com franjas,
 saltando desajeitadamente para lá e para cá, para cá e para lá,
 até encontrarem seus lugares na assembleia.
 Como o fogo não afeta a cinza,
 intocados pela despedida ardente,

pálidos como cinza, centenas de seres se agacham em círculo.
 Passando pela reunião dos urubus,
 Conceição carrega seu filho silencioso (Becher, 1979, p. 16-17)²⁹⁶.

A beleza inicial do caminho contrasta com a tristeza da situação: Conceição está sozinha, carregando seu filho doente nos braços. A beleza do percurso sugere o prenúncio da cura do menino, ao passo que a horda de urubus que os sobrevoa, que aparece na segunda metade, tem o efeito de um aviso de morte. Morte e vida estão presentes na caminhada de mãe e filho. O tempo todo na narrativa, os urubus estão associados a perigo e morte. O contraste cromático entre o vermelho e o preto reforça o conflito de vida e morte que afeta Agamemnon doente e sua mãe. A presença simultânea de beleza e degradação enfatiza a tensão entre o lirismo e a brutalidade. A imagem da assembleia de urubus adiciona um tom sombrio à cena, os animais que representam perigo e morte e observam, mas não intervêm, podem ser interpretados como a metáfora de uma das possibilidades para o destino de Conceição e seu filho: a morte.

O tom sombrio do trecho se acentua à medida que a paisagem se torna mais distorcida e opressiva. O “perigoso festival das chamas” e a “congregação conspiratória” sugerem um ambiente carregado de presságios. O fogo e a cinza evocam imagens de destruição e finitude, e a travessia de Conceição se assemelha a um rito de passagem, no qual a esperança inicial, apesar de toda tensão e medo, se concretiza ao final do episódio.

O deslocamento de Conceição até Capitulina Bahiana, representa um último ato de fé, o único recurso de que Conceição dispõe. A expectativa da cura e o peso da fatalidade acompanham Conceição e seu filho ao longo do caminho. O embate entre luz e sombra, lirismo e brutalidade e vida e morte estrutura essa cena como um

296 *Durch die Allee Wilder Mandelbäume,/ denen saffianene Blätter entsegeln/ und die Straße besäen mit den/ glutigen Bildern verewigten Herbstes,/ durch die Allee Wilder Mandelbäume/ trägt Conceição ihr schweigsames Kind./ Durch den kurzlebigen Spätnachmittag,/ da sich der Westhimmel in eine Muschel,/ rosengepolsterte Muschel verkriecht,/ trägt Conceição ihr schweigsames Kind,/ rechts die Lagune, links den Abend./ Und der nixgrüne Streif zur Rechten/ trägt, die Wasser thronten, ein niedres/ glasgemachtes Podest, überm Ufer./ Aus basaltenem Dunst drohn die Pfeifen/ Bucht umzingelnden Orgelgebirgs./ Über einödlige, mit verworfnem/ Schutt gepflasterte Vorstadthalden,/ in die Fluminensische Ebne/ trägt Conceição ihr schweigsames Kind,/ links den glutigen blutigen Abend./ Und im gefährlichen Feste der Flammen/ tagt eine schwärzliche Massenversammlung,/ konspirative Kongregation./ Hundert hutzlige Aasgeier fanden/ sich auf der Halde zu heimlichem Rat ein./ Immer neue Verschworene senken/ sich in den Rat, hasten hochbeinig wippend,/ mit den gefransten Fittichen schlagend,/ tölpischen Springschrittes hin-her, her-hin,/ bis sie ihren Ratssitz erstöbert./ Wie das Feuer der Asche nichts anhat,/ unberührt von dem lodernden Abschied,/ aschfals hockt es zu Hundert im Kreise./ An dem Urubutreffen vorüber/ trägt Conceição ihr schweigsames Kind (Becher, 1979, S. 16-17).*

microcosmo da visão que Becher projeta sobre o Brasil: um espaço onde a beleza se mistura à degradação, os contrastes coexistem num equilíbrio trágico, e onde mesmo os gestos mais íntimos e humanos — como o de uma mãe carregando seu filho nos braços — são atravessados por uma atmosfera de degradação e tragédia.

A repetição do verso “Conceição carrega seu filho silencioso” cria um efeito de sentido que intensifica o drama de Conceição e de seu filho doente, e parece tornar o caminho mais longo e penoso, intensificando a solidão e o desamparo dos dois.

A expressão “à esquerda a noite escaldante e sangrenta” funciona como uma construção imagética dramaticamente carregada, marcada por metáfora e hipérbole. A noite, tradicionalmente associada ao frio, à quietude e à escuridão, é transformada em um corpo vivo e ardente, escaldante e, mais intensamente, em algo sangrento. Aqui, manifesta-se, novamente, o traço expressionista na obra de Becher: a realidade objetiva é deformada para expressar o estado emocional e simbólico que permeia a cena. A metáfora converte a noite em um elemento hostil, uma força opressiva que acompanha Conceição; e a hipérbole intensifica essa hostilidade ao deslocar a noite do campo natural para o campo da violência, sugerindo uma atmosfera impregnada de sangue e sofrimento. Assim, a paisagem deixa de ser mero cenário e torna-se expressão do perigo iminente que envolve a travessia, o próprio espaço natural anuncia o risco de morte que pesa sobre Agamemnon.

A passagem que descreve “uma centena de abutres encarquilhados” reunidos para um “conselho secreto” mobiliza uma dupla operação figurativa: por um lado, a metáfora antropomorfizante da “assembleia”, do “conselho” e do “festival” atribui aos urubus características como organização social, intencionalidade e ritualidade; por outro, a hipérbole em “centena”, amplifica a ameaça, criando uma massa de animais, compacta e vigilante. O efeito dramático nasce da tensão entre uma imagem coletiva, quase alegórica da morte, e a figura solitária de Conceição “carregando seu filho silencioso”. O silêncio do menino, também metafórico, ecoa a associação entre doença e morte: ele é o oposto exato do ruído, do movimento e da conspiração dos urubus. A cena evoca, portanto, não apenas perigo, mas uma espécie de julgamento simbólico: os urubus observam, mas não intervêm, como entidades que aguardam o desfecho, vida ou morte, reforçando a ambiguidade trágica do percurso.

A comparação metafórica operada na imagem dos “bambuzais”, que funcionam como uma cortina natural da qual a cena se compõe, intensifica o traço expressionista que caracteriza o espaço. As “copas altas” insinuem verticalidade e clausura, compondo uma paisagem que se torna menos objetiva e mais psicológica. Assim, o espaço não apenas circunscreve a ação, mas participa ativamente da atmosfera de opressão. O expressionismo se manifesta na ampliação emocional da natureza, que se inclina sobre as personagens como se também observasse a sua travessia. O espaço, portanto, é subjetivado: ele deixa de ser neutro para se tornar agente de tensão, contribuindo para a atmosfera de perigo e desconforto que permeia a caminhada.

A escolha do termo “bruxa” como tradução da palavra *Hexe* — que pode ser traduzida tanto como “bruxa” quanto como “feiticeira” — no texto de partida se deu pelo uso popular da palavra: “bruxa” é um termo mais usado no cotidiano e está inserido no contexto de religiões de matriz afro-ameríndia. O termo *Hexe*, seja “bruxa” ou “feiticeira”, no contexto da história narrada não tem sentido negativo, apenas designa o ofício de Capitulina. Assim, a “bruxa negra” não é necessariamente uma figura maléfica, mas depositária de um saber marginalizado. A figura de Capitulina Bahiana é a única fonte de esperança de Conceição, e isso relativiza uma interpretação puramente negativa. Aquilo que é visto como “bruxaria” pelos parâmetros europeus é, no interior da narrativa, o que resta de possibilidade de cura e vida. O termo acaba agindo como expositor do atrito entre o ponto de vista europeu e o universo brasileiro, evidenciando uma tensão imagética entre exotização e reconhecimento.

A repetição insistente do percurso “através da alameda das amendoeiras silvestres” cria um ritmo quase litânico, reforçando a circularidade angustiante da caminhada. Conceição avança no cair da tarde e é progressivamente envolvida pela noite, que se adensa e escurece o espaço. A noite, já adjetivada como “sombria”, “escaldante” e “sangrenta”, torna-se o operador simbólico da negatividade do espaço. Essa negatividade se articula também com o cenário material: o subúrbio pavimentado por “escombros”, apartado da “planície fluminense”, a cidade, espaço associado à ordem, à luz e à racionalidade, manifestando mais uma vez o traço expressionista do autor.

O subúrbio é, portanto, caracterizado como um território liminar, degradado e perigoso, uma espécie de antessala da morte. Conceição o atravessa carregando não apenas o peso do filho doente, mas também o peso das imagens simbólicas que o cercam: a noite incandescente, os urubus em assembleia, o fogo, as cinzas, os bambuzais que se fecham. A caminhada se torna um percurso ritualizado em direção ao desconhecido como extensão emocional da angústia da protagonista.

Nos versos seguintes, o longo trajeto que Conceição precisa percorrer para chegar ao barraco de Capitulina Bahiana intensifica a atmosfera mística e ritualística que permeia a cena.

Ali, na entrada dos grandes pântanos,
ali, junto ao pequeno rio Itaporanga,
atrás das copas altas dos bambuzais,
que cintilam como ossos nus no cair do dia,
está a cabana da bruxa negra
Izabel Capitulina Bahiana.
Ah, o tamanco de madeira da mãe
faz barulho e gruda no caminho pantanoso.
Ah, e o bambu cintila, pálido como ossos,
através do crepúsculo azul-celeste.
Oh, e os sapos-boi, eles resmungam,
estalam, coaxam no junco.
Para a famosa bruxa macumbeira,
Conceição leva o seu filho Agamemnon (Becher, 1979, p. 17)²⁹⁷.

O percurso da mãe, já carregado de simbolismo — a tensão entre morte e vida, esperança e fatalidade —, culmina na chegada a um espaço igualmente misterioso, afastado da vida comum e inserido no mundo da magia; a distância física sugere representar tanto o distanciamento ou a separação entre o sagrado e o profano, quanto o estigma da feiticeira que não pode viver entre as outras pessoas e evoca a imagem da bruxa dos contos de fadas europeus, que vivem isoladas no meio da floresta. O pântano, o rio e os bambuzais conferem ao espaço uma atmosfera de mistério e sobrenatural, que reforça o papel de Capitulina Bahiana como uma figura de poder místico e marginal. A exclusão e a marginalidade de Capitulina Bahiana se

297 *Dort an der Pforte der großen Sümpfe,/ dort an dem Fließchen Itaporanga,/ hinter turmhohem Bambugestäng,/ das knochenack im Tagschwunde schillert,/ nistet die Kate der Negerhexe/ Izabel Capitulina Bahiana./ Ach, der Holzpantoffel der Mutter/ klatscht und klebt am versumpfenden Pfade./ Ach, und der Bambus blinkt knochenbleich/ durch die azurne, azurene Dämmerung./ Ach, und die Ochsenfrösche, sie quängeln,/ klappern, trillern und brüllen im Röhricht./ Zu der berühmten Makumbazaubrin/ bringt Conceição ihren Sohn Agamemnon (Becher, 1979, S. 17).*

devem a dois fatores: primeiro, à sua prática de magias e feitiços; e, segundo, à sua suposta doença, pois o eu-lírico sugere que ela tem hanseníase.

O eu-lírico constrói um espaço com muitos estímulos sensoriais, a descrição do ambiente evoca sons, cores e texturas que contribuem para a criação de um cenário sobrenatural: o coaxar dos sapos, os bambus que, por sugestão, balançam farfalhando ao vento, o brilho dos bambus ao sol crepuscular, branco como ossos, sugerindo morte, que ofuscam a vista, o som da água corrente do rio. O tamanco de Conceição, que gruda no caminho pantanoso, intensifica a sensação de dificuldade e resistência, como se a própria terra impusesse um obstáculo ao avanço da mulher, agarrando seus calçados.

A escolha de Becher de descrever Capitulina Bahiana como uma “bruxa negra” e “bruxa macumbeira” revela seu olhar estrangeiro e a insere no imaginário popular de estereótipos, do que é exótico e primitivo, mas, ao mesmo tempo, reconhece o papel dela dentro da comunidade. Ele até mesmo fala isso, na peça *Macumba* (1968), afirma que a macumba confere um certo brilho aos pobres e os ajuda a carregar sua pobreza com mais facilidade (Becher, 1968, p. 90)²⁹⁸. Capitulina Bahiana não é apenas uma feiticeira isolada, sua presença e seus saberes fazem parte de um sistema de crenças e práticas que oferecem apoio à sua comunidade e sentido à sua vida.

A cena se passa no fim da tarde, e a transição entre a luz e a escuridão corrobora com a imagem de passagem e transformação, simbolizando não apenas a mudança de estado do dia, mas também a iminência de um possível desfecho para o drama de Agamemnon e sua mãe. O crepúsculo funciona como um momento em que os limites entre o real e o fantástico se tornam tênues, preparando o leitor para o encontro com Capitulina e o desdobramento do ritual que se seguirá.

O barraco de Capitulina, situado em um lugar quase inacessível, remete ao arquétipo da casa da bruxa na tradição popular oral e literária, evocando narrativas que associam o saber feminino ao mal, ao isolamento e ao temor. No entanto, ao contrário do que acontece nos contos de fadas europeus, onde a figura da bruxa representa uma ameaça, na narrativa de Becher, Capitulina é procurada como a última

298 *Makumba gibt unsren Armen etwas Glanz, hilft ihnen, ihre Armut leichter zu tragen, und „unsere Armen“, das ist der überwiegende Teil der Bevölkerung. Makumba und ihre sprichwörtliche Geduld, Paciência. Millionen Cabóclo sind sozusagen, ja, Patienten der Armut* (Becher, 1968, S. 90).

esperança e recurso de Conceição. Esse movimento sugere uma ressignificação do papel da feiticeira dentro do contexto das religiões de matriz afro-ameríndias brasileiras, que aproxima a figura da feiticeira ao de uma pessoa detentora de conhecimentos. No entanto, o fato de Capitulina ser o único recurso de Conceição, reforça a imagem da situação de miséria e abandono na qual essas personagens estão inseridas.

As interjeições “ah” e “oh”, repetidas pelo eu-lírico narrador nas frases: “Ah, o tamanco..., Ah, e o bambu ... Oh, e os sapos-boi...”, funcionam como marcadores de intensidade emocional, acrescentando ênfase dramática à cena. Elas não apenas pontuam o esforço físico de Conceição e a tensão do ambiente, como também introduzem uma cadência quase oral ao discurso, aproximando-o de um lamento ou de uma narração carregada de afeto e urgência. Essas interjeições, ao mesmo tempo simples e expressivas, reforçam o caráter sensorial e subjetivo da descrição, contribuindo para a atmosfera de inquietação que envolve a caminhada da mãe.

A imagem “o bambu cintila pálido como ossos” reitera o procedimento expressionista que atravessa o poema. A comparação metafórica entre o brilho esbranquiçado dos bambus e ossos expostos não apenas intensifica o tom sombrio do espaço, como traduz o tema central da morte que ronda o percurso de Conceição. O espaço deixa de ser uma simples paisagem natural e se transforma num espaço dramatizado, onde a natureza assume contornos ameaçadores, refletindo a condição extrema em que se encontram mãe e filho.

A afirmação “para a famosa bruxa macumbeira, Conceição leva seu filho Agamemnon” introduz outro elemento característico da sociedade brasileira representada por Becher: o recurso à religião popular e à medicina ritual, práticas que, muitas vezes, se entrelaçam. Isso reforça o contraste entre a marginalização social de Capitulina e a centralidade de seu papel como último recurso para aqueles que, sem acesso à medicina institucionalizada, encontram na religiosidade popular uma forma de esperança e sobrevivência.

Além dos sapos no pântano, Capitulina tem galos em seu barraco. O galo utilizado nos rituais de matriz afro-ameríndia no universo de Becher é branco, em contraposição à crença popular de que ele deveria ser preto.

Um galo muito branco se mexe debaixo do telhado,
se arruma e se aconchega para dormir:
Galos brancos imaculados, todos
candidatos à morte cerimonial,
ladainha de morte ao som do tambor,
animais de sacrifício para a Grande Macumba (Becher, 1979, p. 17-18)²⁹⁹.

Ao conferir ao galo uma cor tradicionalmente associada à pureza e à sacralidade, em contraposição à cor preta, geralmente associada às camadas inferiores, à morte e à negatividade, o eu-lírico causa estranhamento no leitor, tirando-o do lugar comum; desperta interesse e aponta para crenças populares enraizadas. No imaginário popular, espera-se que o galo usado em rituais realizados por religiões de matriz afro-ameríndia seja preto, em concordância com as ideias preconcebidas, de que os rituais evocam forças mais densas, ligadas à escuridão e ao Mal. O branco, como já dito, associado à pureza e sacralidade, ganha no galo dos cultos de matriz afro-ameríndia um significado ambíguo e reforça a condição de vítima do galo usado no sacrifício.

O eu-lírico usa a expressão “grande macumba” para falar da imolação animal. Ele não desenvolve o tema aqui, no *Romanceiro Brasileiro*, mas o faz na peça *Macumba* (1968), com o personagem Orestes Goyano, como vimos no primeiro capítulo. No barraco de Capitulina Bahiana, vemos também sinais de sincretismo religioso.

Ante a entrada da porta, treme!
Ali, esquecida na soleira, encontra-se uma
máscara de carnaval! Máscara de carnaval?
Com uma expressão de escárnio, sorri . . .
Conceição bate palmas três vezes
para anunciar sua visita.
Imediatamente, Capitulina se arrasta para fora.
Percebendo o medo na postura da visitante,
o medo crescente, ela toca,
com o dedo do pé, a máscara zombeteira —
e então ela se levanta repentinamente,
rastejando animada, saltando pesadamente.
Na câmara inferior, envolta pelo
crepúsculo azul, está Capitulina,
totalmente vestida com panos brancos esvoaçantes,
cobrindo cabeça, mãos e pés,
de acordo com o traje obsoleto da Bíblia.
Uma coisa, o seu semblante escuro, engana:

299 *Unter dem Vordache regt sich sehr Weißes,/ reiht sich geplustert-gekuschelt zum Schläfe:/ Makellos weiße Hähne, samtsonders/ zeremoniellen Tods Kandidaten,/ litaneienden trommelnden Todes,/ Opfertiere zur Großen Makumba* (Becher, 1979, S. 17-18).

a escuridão apaga toda a idade.
 Reverentemente, a mãe respira o ar da sepultura,
 decaído e totalmente manchado de fumaça fria,
 cheiro doce de papel velho.
 Do teto balançam bandeirolas,
 quinquilharias de papel movidas pelo vento.
 Timidamente, os olhos observam as paredes emboloradas,
 aquela mancha de óleo espalhada,
 que mostra Santo Antônio
 com as insígnias de um major
 no 3º Regimento de Infantaria;
 à sua volta, uma ciranda
 de rostos distorcidos, parcamente iluminados,
 máscaras da lepra, horror e escárnio:
 pele de sapo-boi, como máscaras de carnaval . . .
 Mas já tem suficiente luz crepuscular entrando,
 antes de arriscar o seu pedido (Becher, 1979, p. 18-19)³⁰⁰.

O barraco de Capitulina Bahiana é um espaço que inspira medo e esperança. O sincretismo religioso está presente na imagem de Santo Antônio, entidade que recebe forte devoção no Brasil, mas que aqui surge marcada por um detalhe peculiar: ele carrega “as insígnias de um major no 3º Regimento de Infantaria”. Essa fusão do religioso com o militar sugere uma sobreposição de fé e autoridade, como se a religiosidade estivesse contaminada, ou subjugada, por estruturas de poder, ecoando a própria história da fé e da devoção no Brasil³⁰¹, onde a religião serviu tanto como instrumento de colonização, com as missões religiosas, quanto de resistência, com os

300 *Vor der Türschwelle bebe zurück! / Da, auf der Schwelle vergessen liegt eine / Karnevalmaske! Karnevalmaske? / Fratzenhöhnisch grinst das empor . . . / Dreimal klatscht Conceição in die Hände / zur Verkündigung ihres Besuches. / Als bald schlurft Capitulina herfür. / Furcht im Gehab der Besuchrin erspähend, / schwelengebannte Furcht, berührt sie / mit ihrem Zeh die höhnende Fratze – / da hebt sich diese urplötzlich hinweg, / jäh belebt krauchend, schwerfällig hüpfend. / In der niedern, von blauer Dämmerung / fließenden Kammer steht Capitulina / vollends in schlohweiß wallenden Tüchern, / Haupt wie Hände und Füße verhüllenden, / nach der verschollenen Tracht der Bibel. / Eines, ihr stockdunkles Antlitz, lugt vor: / Dunkel, Dunkel löscht alles Alter. / Ehrfürchtig atmet die Mutter den Grabhauch, / Moder durchbeizt von erkalteten Räuchen, / Süßlichmuffen alten Papiers. / Von der Decke züngelt Gewimpel, / Krimskrams, papierener, durchzugbewegt. / jenen vielverbreiteten Öldruck, / welcher Antônio den Heiligen zeigt / mit den Insignien eines Majors / im 3. Infanterieregiment; / um ihn ein festgehefteter Reigen / mättlich schillernder Zerrgesichter, / Larven des Aussatzes, Grauens und Höhnens: / karnevalsfratze Ochsenschälge . . . / Aber es fließt des Dämmers genug hin, / ehe sie sich an ihr Anliegen wagt (Becher, 1979, S. 18-19).*

301 Santo Antônio chegou ao Brasil através dos portugueses. No navio de Pedro Álvares Cabral vieram sete frades franciscanos. A devoção a Santo Antônio chegou com eles. São inúmeras localidades no Brasil que levam seu nome. As Igrejas dedicadas a Santo Antônio são inúmeras e estão por todo território brasileiro. Santo Antônio é tido como padroeiro do Exército de Portugal e do Brasil. Aqui foi onde recebeu mais títulos militares, recebendo inclusive soldo até depois de proclamada a república. O governo paulista concedeu a Santo Antônio, em 1767, o posto de coronel. Foi promovido a tenente-coronel por decreto de 1814 de D. João VI, Príncipe Regente, que o condecorou com o grão-colar da Ordem de Cristo. Em 1924 este santo ainda integrava as Forças Armadas brasileiras. Foi com um despacho do Presidente do Brasil, Artur Bernardes e do Ministério da Guerra, que Santo Antônio, naquele ano, passou à reserva do Exército Brasileiro (<http://diocesesa.org.br/2024/06/santo-antonio/>).

terreiros de Candomblé e Umbanda que ainda resistem no país, apesar do fato de os Orixás apenas conseguirem sair da senzala atrelados a um santo católico.

Becher também aborda o tema do sincretismo religioso nas “Notas sobre o Romanceiro”, mas como estratégia, não como imposição. Seu ponto de vista parece sugerir que os negros usaram os santos para tirar os Orixás das senzalas, e não que o cristianismo tenha sido imposto e essa tenha sido a única alternativa.

Os escravos negros arrastados para o Brasil trouxeram consigo o culto de seus deuses. Seus descendentes cristianizados sublimaram os Orixás, os deuses, em santos cristãos. (O fato de Nossa Senhora ser frequentemente representada flutuando em uma lua crescente prova que ela foi sublimada da deusa egípcia lunar.) O poderoso deus Xangô se funde com Santo Antônio; o deus africano da guerra, Ogum — o Ares dos gregos —, se une a São Jorge; Obaluaê, o deus africano dos doentes, especialmente dos leprosos, a São Lázaro. [...] Devido a essa sublimação, a Igreja Romana sempre se viu obrigada a tolerar a macumba, assim como a polícia, que está cheia de adeptos da macumba (Becher, 1979, p. 132)³⁰².

No barraco de Capitulina Bahiana o cheiro de papel velho e fumaça fria conferem ao espaço um ar decadente, de ambiente moribundo e sem manutenção. A máscara de carnaval esquecida na soleira da porta e descrita como zombeteira, confere ao lugar um quê de profano e escárnio. O carnaval é conhecido tradicionalmente por ser uma festa de inversão de papéis e suspensão momentânea da ordem social. A máscara, com sua expressão de escárnio cria uma atmosfera dúbia, misteriosa e sinistra, passando também uma ideia de que as aparências enganam e que os limites entre a magia e o macabro se confundem.

Ao descrever Capitulina Bahiana, o texto sugere que ela está toda envolta em panos brancos devido à hanseníase e a aproxima tanto de uma sacerdotisa quanto de uma aparição fantasmagórica, reforçando a dualidade entre reverência e temor que permeia o espaço. Na peça *Macumba* (1968), ela tem a doença e anda toda coberta de trapos, e prepara sua sopa de sapo para curar doentes (Becher, 1968, p. 118). A escuridão que a envolve e “apaga toda a idade” faz dela uma figura atemporal.

302 *Die einst nach Brasilien eingeschleppten Negersklaven brachten ihren Götterkult mit. Ihre christianisierten Nachkommen haben unternommen, die Orixalá, die Götter, in den christlichen Heiligen zu sublimieren. (Daß die Muttergottes so oft auf einer Mondsichel schwebend dargestellt ist, beweist wohl, daß sie aus der ägyptischen Mondgöttin sublimiert wurde.) Der mächtige Gott Xangô wird eins mit dem heiligen Antonius, der afrikanische Kriegsgott Ogum – der Ares der Hellenen – mit Sankt Georg, Abaluaé, der Gott der Kranken, insbesondere der Aussätzigen, mit dem heiligen Lazarus. [...] Aufgrund solcher Sublimierung sah die Römische Kirche sich seit jeher veranlaßt, Makumba zu tolerieren, ebenso die Polizei, in der es von Makumbagläubigen wimmelt. (Becher, 1979, S. 132).*

Seu corpo desaparece sob os trapos e seu rosto se dissolve na escuridão, tornando-a irreconhecível.

Seu barraco abriga muitas coisas estranhas, supostamente pertencentes aos cultos de matriz afro-ameríndia. O espaço onde os cultos são praticados, nas obras de Becher, é sujo, embolorado e malcheiroso, associando essas práticas a uma ideia de maldade, conceitos estereotipados que também permeiam o imaginário popular brasileiro e que ganham reforço em sua narrativa.

A imagem dos rostos distorcidos na parede, associados à hanseníase, ao horror e ao escárnio, carrega uma carga de grotesco que acentua o contraste entre o sagrado e o profano. O barraco de Capitulina Bahiana é um espaço onde o sagrado, o profano e o abjeto coexistem. O eu-lírico constrói um espaço em que, dentro da visão do que é exótico e a que pertencem as práticas de religiões de matriz afro-ameríndia, ele encaixa religiosidade, fé, precariedade e o estranhamento do olhar europeu diante dessas práticas. As características físicas do barraco de Capitulina criam uma atmosfera desconfortável, que pode ser também associada ao perigo, à doença e à marginalidade.

A descrição de Capitulina nos versos “totalmente vestida com panos brancos esvoaçantes” e “segundo o traje obsoleto da Bíblia”, apresenta-a como uma figura que remete simultaneamente ao universo religioso e ao imaginário fantasmagórico. O uso de vestes bíblicas atribui-lhe um ar de sacerdotisa arcaica, ligada a práticas ancestrais e sagradas, mas também a aproxima de uma figura espectral, cuja presença parece deslocada do tempo histórico. Esse recurso intensifica o caráter ritualístico da cena, fazendo de Capitulina uma espécie de mediadora entre mundos — o terreno e o espiritual, o visível e o oculto.

O verso “uma coisa, o seu semblante escuro, engana: a escuridão apaga toda a idade” sugere que é a pele negra de Capitulina, somada à pouca iluminação da câmara, que torna impossível determinar sua idade. A ambiguidade aqui é dupla: por um lado, o eu-lírico reconhece a figura negra a partir de um olhar estrangeiro que exotiza seu corpo; por outro, o apagamento da idade contribui para sua construção como entidade atemporal, reforçando o caráter místico e marginal que Becher confere à personagem. A indistinção da idade torna Capitulina quase mitológica, uma figura que ultrapassa os limites do humano comum.

Quando o narrador afirma que “a mãe respira o ar da sepultura, decaído e totalmente manchado de fumaça fria, cheiro doce de papel velho”, intensifica-se a percepção de que o espaço habitado por Capitulina é decadente, precário e próximo da morte. O vocabulário usado pelo eu-lírico narrador, “ar da sepultura”, “decaído” e “fumaça fria” cria a sensação de que o barraco não é apenas uma moradia, mas uma fronteira simbólica com o mundo dos mortos. A atmosfera pesada, mofada e antiga reforça o caráter abjeto do lugar e contribui para a expectativa de perigo e mistério que cerca o ritual de cura.

O trecho em que “timidamente, os olhos observam as paredes emboloradas” descreve o olhar de Conceição, que se confronta com uma “ciranda de rostos distorcidos parcamente iluminados”; rostos, que, marcados pela hanseníase, pelo horror e pelo escárnio, compõem uma imagem profundamente grotesca. Ao serem chamados de “máscaras de carnaval” o texto produz um contraste inquietante: o carnaval, festa da alegria e da liberdade, é aqui convertido em metáfora do lúgubre. São máscaras, mas não festivas, são máscaras da morte, da doença e do sofrimento. A comparação paradoxal manifesta o caráter expressionista da descrição, integrando o repulsivo ao cotidiano, o macabro ao ritual.

O trecho que destaca a imagem de Santo Antônio, “que mostra as insígnias de um major no 3º Regimento de Infantaria”, cercado por esses rostos disformes compõe um ponto focal da cena: o sincretismo religioso apresentado por Becher adquire uma dimensão visual poderosa e perturbadora. O santo militarizado — símbolo de devoção, autoridade e poder — encontra-se envolto por faces doentes e zombeteiras, como se estivesse inserido num círculo de sofrimento, medo e degradação. A justaposição entre o sagrado e o abjeto produz uma iconografia profundamente ambígua, que sintetiza o olhar estrangeiro de Becher sobre a religiosidade popular: simultaneamente fascinada e distorcida, reconhecendo a sua força, mas também enquadrando-a dentro de um imaginário de exotismo, marginalidade e decadência.

A presença de uma “máscara de carnaval que ri”, colocada na soleira da porta, intensifica a sensação de estranhamento: o riso fixo e zombeteiro da máscara, associado ao cair do dia e ao crepúsculo que anuncia a noite, funciona como um signo de alerta, um elemento inquietante que mistura o lúcido ao sinistro. Essa máscara

marca a transição entre o mundo ordinário e o universo ritualístico de Capitulina, reforçando o caráter liminar do espaço e preparando o leitor para a experiência de magia e cura que se seguirá.

Nos versos seguintes, presenciamos o ritual de cura de Capitulina Bahiana.

Um tremor! Com um leve tremor em suas mãos,
a bruxa macumbeira se arrasta até o fogareiro,
mexe as brasas para avivar as chamas,
despertando o fetiche que espreita por todo o lado
para uma vida ainda mais aterradora.
Conceição espera, com fôlego contido,
numa convulsão de medo e esperança.
Treme e confia! Capitulina
prepara a sopa de sapo que cura tudo,
tempera-a com feitiços mágicos, quentes e estridentes,
que logo se transforma em vapores pútridos.
As náuseas sobem até a garganta da mãe,
enquanto o odor venenoso da bebida a invade;
mas até as suas náuseas lhe parecem uma benção.
Agamemnon foi rapidamente tirado dela.
Capitulina, totalmente coberta pelo fogo,
pela sua sombra violenta e sem forma,
enchendo a câmara com sua prática,
agacha-se e coloca o menino no seu colo;
porque ele não queria abrir a boquinha, ela o força,
sabedora do que faz; sobre as pernas,
o pendura como um coelho abatido,
de cabeça para baixo, até que comece a chorar —
rapidamente enfia a colher garganta abaixo.
Pressiona habilmente sua mão
sobre os lábios que murmuram,
para que ele não vomitasse a sopa curativa . . . (Becher, 1979, p. 19-20)³⁰³.

A cena de cura conduzida por Capitulina, do cozimento à administração da sopa ao menino, é carregada de elementos que causam medo e estranhamento, fascínio e repulsa: o modo como ela, tremendo, se arrasta até o fogareiro e por sugestão, o crepitar da chama, a reação física de Conceição diante da expectativa do porvir, a transformação dos ingredientes em vapores pútridos, os conjuros estridentes

303 *Schauder! ein Träg-zuckendes in den Händen/ schlurft die Makumbahexe zum Herde,/ stochert die Glut zu erzürnter Flamme,/ welche den ringsum lauernden Fetisch/ ach zu noch schreckenderm Leben erregt./ Conceição wartet verpreßten Atems/ in einem Starrkrampf des Bangens und Hoffens./ Schaudre und traue! Capitulina/ braut das allheilende Krötensüppchen,/ würzt es mit schrillheisern Zaubersprüchen,/ alsbald genebelt in faulichte Dämpfe./ Übelkeit schwellt der Mutter zum Halse,/ da der Giftstank des Bräus auf sie eindringt;/ doch selbst ihr Brechreiz dünkt sie Begnadung./ Schnell ward ihr Agamemnon genommen./ Capitulina, feurüberzuckt,/ von ihrem formlos-gewaltig die Kammer/ füllenden Schatten im Handwerk geöff't,/ kauert sich, gräbt das Kind in den Schoß;/ weil es das Mündchen nicht auf'tun will, reißt sie's/ wohlwisserisch an den Beinen empor;/ läßt es gleich einem erlegten Kaninchen/ kopfnieder baumeln, bis es erwimmert —/ blitzschnelle fährt ihm der Löffel in Rachen./ Kundig preßt sich darauf ihre Hand/ auf des Leisewimmernden Lippen,/ daß es die heilende Supp nicht erbreche . . . (Becher, 1979, S. 19-20).*

lançados por Capitulina e a forma violenta como a sopa é dada ao menino reforçam a sensação de desconforto, mas também a imagem de misticismo. A imagem de Capitulina toda coberta pelo fogo, associada à sua vestimenta branca, reforça a ideia de algo que é misterioso e incompreensível. O eu-lírico ressalta, aí, o que há de grotesco, exótico e primitivo, evidenciando seu olhar de estrangeiro europeu.

Capitulina não trata Agamemnon com delicadeza, mas com uma firmeza quase impiedosa. Ao descrever que ela pendura o menino “como um coelho abatido”, o eu-lírico parece associar o ritual a um ato de sacrifício. E Conceição, embora tomada pelo medo e pelo nojo, submete o filho aos cuidados de Capitulina e aceita seus métodos sem questioná-los. Essa aceitação pode ser um reflexo da falta de opção da mãe em oferecer cuidados ao filho e também da relação que os brasileiros têm, na narrativa de Becher, com a religiosidade popular, a fé e a crença absoluta nos poderes dos santos e dos pais de santo.

A descrição da “sopa de sapo que cura tudo”, preparada por Capitulina, reforça a construção imagética do grotesco e do exótico. Embora seja apresentada como um remédio eficaz, a narrativa a reveste de atributos negativos: “os feitiços mágicos quentes e estridentes”, e, sobretudo, a transformação imediata da mistura em “vapores pútridos” produzem uma atmosfera tétrica que contamina todo o ritual. O caráter desagradável, quase repulsivo, dessa preparação não apenas intensifica o suspense dramático, mas também projeta sobre a medicina popular uma aura de irracionalidade e perigo. Assim, a cura oferecida por Capitulina é marcada por um duplo registro: por um lado é dotada de eficácia inquestionável dentro da lógica interna da narrativa; por outro, é envolvida por elementos sensoriais que a aproximam da superstição. Esse contraste evidencia a visão estrangeira que estrutura o olhar do eu-lírico, para quem práticas afro-ameríndias de cura são lidas sobretudo através de um filtro de estranhamento, primitivização e exotização.

O traço expressionista da narrativa de Becher se manifesta no exagero com que o ritual de cura é descrito, na reação de Conceição, e principalmente nos elementos que falam sobre vapores pútridos, odor venenoso, náuseas, sombra violenta, a intensificação sensorial com o olfato, convulsão, tremor, tudo isso para exagerar a percepção do eu-lírico do ritual de cura conduzido por Capitulina. Aqui, a hipérbole e a deformação de alguns aspectos do ritual, são uma manifestação do

expressionismo para mostrar o exótico e o desconforto. O expressionismo se manifesta na agitação, na deformação e no medo. Há, também, uma descrição fortemente expressionista dos corpos: “convulsão de medo e esperança”, “náuseas que sobem até a garganta”, o menino pendurado como “um coelho abatido”. Os corpos não são neutros, são campos de tensão, sofrimento e ameaça, corpos que são submetidos ao excesso, tanto da mãe quanto do menino. Becher deforma a cena para intensificar a experiência emocional, o que é um procedimento recorrente do expressionismo: recorrer ao grotesco como meio de romper com o realismo e expor angústias profundas. A dissolução da clareza também manifesta certo traço expressionista: “Capitulina aparece totalmente coberta pelo fogo” e “envolta por uma sombra violenta e sem forma”. As figuras perdem o contorno estável, definido, tornando-se ameaçadoras, quase abstratas. A própria percepção do espaço e das figuras é exagerada.

Sobre os cultos de matriz afro-ameríndia, é interessante observar os relatos de Albert Camus e Stefan Zweig. Camus, em seu livro *Diário de Viagem*, na entrada do dia 16 de julho relata a visita “a uma macumba” no Brasil, que começa na casa da Sra. M.. Camus afirma que o pai de santo responsável consultara o “santo do dia”, e que este não autorizara a cerimônia. Abdias do Nascimento, o ator que acompanhava Camus, acredita que a falta de promessa financeira influenciou essa negativa. Ainda assim, decidem procurar uma gira³⁰⁴ ao acaso, viajando à cidade de Caxias. Durante o jantar, Camus recebe explicações gerais: o culto é descrito como cerimônia cujo objetivo central é o transe, obtido pela descida dos deuses ao corpo através de danças e cantos, combinando elementos católicos e africanos. Entre os espíritos citados, estão Exu (Camus escreve Echou), Ogum e santos como Cosme e Damião.

Após partirem para Caxias, Camus descreve uma praça cheia de pessoas, carros e um jovem mestiço que os recebe com entusiasmo. Surge um convite para acompanhar um grupo que participará de outro ritual, situado mais acima, numa região montanhosa. A subida é difícil: bruma, terreno íngreme, vegetação escassa e sensação de altura “entre as estrelas”. No topo, avistam um hangar improvisado,

304 Gira ou Engira são termos usados para se referir ao culto na Umbanda. A palavra deriva do quimbundo e significa “caminho”. Não é possível saber se Camus usa o termo para se referir a um culto de Umbanda ou Candomblé.

onde moças negras vestidas de branco e homens trajando casacas vermelhas se preparam. A acolhida é séria, mas há uma dificuldade: os recém-chegados precisam de autorização ritual para permanecer. A dificuldade de acesso à gira também é mencionada por Zweig, ele diz que “[...] depois de andar meia hora pelo mato subindo e tropeçando nas pedras — a dificuldade do acesso tem por objetivo aumentar a sensação do proibido e misterioso — chegamos a uma casinha onde, com uma luz fraca, estavam reunidos dezenas de negros e negras” (Zweig, 2013, p. 241).

Segue-se então o deslocamento até o local principal da cerimônia. O caminho passa por morros sob céu estrelado, com dançarinos abrindo a procissão e cantores acompanhando. Ao chegarem ao terreiro — um espaço elevado, cercado por paredes de bambu — encontram barracões de taipa e sombras que “cochicham”. No interior, ouvem-se tambores e cantos. As mulheres entram primeiro, depois, os homens. Passam por um pátio de detritos e entram numa cabana caiada, de chão batido, com um altar dedicado a São Jorge. Ali, músicos tocam tambores e cerca de quarenta dançarinos organizam-se em círculos concêntricos, divididos por gênero.

A dança começa com movimentos simples, guiados pelos pais de santo, que marcam o ritmo. Camus observa o calor intenso, o peso do ambiente, os cantos repetitivos e a ausência de suor nos dançarinos. Uma mulher canta segurando um sino; outros fazem pausas longas. Durante o ritual, pedem a Camus que descruze os braços, gesto que impediria a aproximação dos espíritos. Fincam uma vela acesa no chão e cantam invocações a São Jorge, incluindo trechos poéticos como “Ele chega na luz da lua / Ele parte na luz do sol”.

À medida que a noite avança, alguns dançarinos entram num transe leve. O pai vermelho — Camus chama assim o pai de santo que usa uma espécie de casaca vermelha; há outro pai de santo vestido de branco — despeja água ao redor da vela formando um círculo, retomando as danças sem interrupção. Em certo momento, dançarinos deixam seus círculos para dançar ao redor dos pais de santo, acelerando ritmos, torcendo-se, gritando e emitindo sons de desarticulação. O ambiente torna-se espesso com poeira e fumaça de charutos.

O ápice ocorre quando os tambores se tornam violentos e o pai de santo de casaca vermelha, tomado pelo transe, gira com uma espada e recebe um enorme

charuto. As pessoas se prostram diante dele, e ele toca seus ombros com a espada, levantando-os. Alguns dançarinos entram em crise: um homem corpulento treme diante do mastro, outro cai como um boxeador nocauteado; uma mulher gorda, com “cara animal”, balança a cabeça convulsivamente; três jovens negras entram em transe severo, com o corpo percorrido por sobressaltos e a cabeça movendo-se para trás como se fosse “decapitada”. O ambiente torna-se caótico: urros, poeira, calor e fumaça”. Camus sai trôpego, respirando o ar fresco da noite, que diz amar “mais do que os deuses dos homens (Camus, 2019, p. 57-61).

No relato de 24 de julho, Camus visita um candomblé, que ele chama de catolicismo dos negros e descreve o ritual que viu. Uma dança executada diante de uma mesa de comida, ao som de três tambores, as danças são guiadas por uma “espécie de matrona” (Camus, 2019, p. 70) que substitui os pais de santo e as danças eram realizadas apenas por mulheres. Além disso, ele relata duas dançarinas com o rosto coberto por uma cortina de ráfia. Fala também de um grupo de moças, em estado semi-hipnótico, com os olhos quase fechados e balançando o corpo para frente e para trás. Camus se encanta por uma delas, que usa um chapéu azul de caçadora com a aba levantada e plumas de mosquiteiro, usando um vestido verde, e nas mãos tinha um arco verde e amarelo com uma flecha, na ponta da flecha, havia espetado um pássaro colorido. Ele descreve o rosto da moça como belo, refletindo uma melancolia impassível e inocente. Ele a chama de Diana negra e diz que era dona de uma graça infinita que se mantinha também quando dançava. Camus encerra seu relato dizendo que todo o resto do ritual “não vale grande coisa. Os ritos degradados exprimem-se em danças medíocres” (Camus, 2019, p. 71). O relato de Camus sobre o candomblé não oferece nenhuma grande contribuição para o estudo das imagens do Brasil, fala mais de um homem entediado, fazendo coisas que não gostaria de fazer. No decorrer da leitura, têm-se a impressão de que ele faz tudo de qualquer jeito e com muita má vontade. Não se percebe nenhum grande esforço nem mesmo ao escrever em seu diário. Os relatos são sucintos, com pouco comentários, mas quase todos negativos.

Stefan Zweig, ao falar dos cultos de matriz afro-ameríndia, faz uma mistura, talvez se referindo ao sincretismo religioso. Aqui usamos um termo anacrônico para a época, mas a ideia não o é, pois ele se refere ao que viu na lavagem como um “rito

cruento” africano que se “mescla” com fanatismo católico (Zweig, 2013, p. 241). Zweig, apesar de curioso sobre o Brasil, de querer experimentar tanto quanto podia, não se permitiu acreditar em muita coisa; talvez, sua sensibilidade europeia, de homem polido pela cultura, como ele próprio se considerava, não o permitisse. É assim quando ele fala sobre os cultos de matriz afro-ameríndia, afirmando que todo estrangeiro se vangloria de ter visto uma “macumba verdadeira” com a ajuda de um amigo (Zweig, 2013, p. 241), mas garante que o rito que ele próprio assistiu tinha sido encenado, pois para ele “esses ritos insólitos e estranhos [...] viraram uma curiosidade e geraram [...] apresentações encenadas”. Ele diz: “a macumba à qual eu assisti, foi — confesso sinceramente — sem dúvida encenada” (Zweig, 2013, p. 241).

Zweig une as duas experiências como parte de um todo. Ao falar das religiões de matriz afro-ameríndia, remete à lavagem do Senhor do Bonfim, afirmando já ter presenciado a música, a bebida, a dança e sua “monotonia”, que conferia aos presentes uma “embriaguez” tanto na lavagem do Senhor do Bonfim quanto nos cultos de matriz afro-ameríndia (Zweig, 2013, p. 241). Além disso, o autor confere a esses ritos e manifestações religiosas uma carga de primitividade, pois, segundo ele, tudo que já fora polido pelos costumes modernos ou que tivesse suas origens encobertas pelos valores europeus na Bahia, ainda se conservava primitivo, misterioso, instintivo e extático.

O tema das religiões de matriz afro-ameríndia é, de certo modo, relevante para Ulrich Becher. Ele aborda o tema no *Romanceiro Brasileiro* (1979) e nas peças *Samba* (1957) e *Macumba* (1968), e não apenas se refere a essas religiões e as integra em suas narrativas, mas também justifica a sua existência e prática. Entretanto, Becher também as utiliza como representação do regime ditatorial do qual fugiu, e a figura de um pai de santo, Orestes Goyano, na peça *Macumba*, é usada como uma alusão ao ditador Adolf Hitler. Há, pois, um movimento ambíguo do autor diante dessas religiões. Nas notas sobre o “Romanceiro do Encontro com João Damasceno Baunilha” — não analisado nesta tese, mas cuja tradução está incluída no capítulo dois —, Becher menciona uma prática que ele atribui aos “chefes de macumba” se referindo, provavelmente, aos dirigentes dos terreiros de matriz afro-ameríndia, conhecidos popularmente como pais de santo, e diz que “tal tipo de encantamento ainda é

praticado pelos agricultores dos Alpes suíços e do Tirol” (Becher, 1979, p. 132)³⁰⁵, reconhecendo que a prática não é exclusiva dos feiticeiros brasileiros, mas apenas aqui é vista como primitiva. Tanto no prólogo da peça *Macumba* (1968) quanto no verbete *Samba e Macumba*, das “Notas sobre o Romanceiro”, ele afirma que “uma sociedade que sucumbiu à magia negra da bomba de hidrogênio não pode olhar para a macumba de cima para baixo” (Becher, 1968, p. 91³⁰⁶ e Becher, 1979, p. 133³⁰⁷).

No entanto, o culto, visto de modo redutor como “bruxaria” revela o olhar europeu da formação cristã que marca eu eu-lírico narrador. A ideia de associar cultos de matriz afro-ameríndia ao nazismo e a imagem de Orestes Goyano — o pai de santo da comunidade de Salvaterra na peça *Macumba* — à de Hitler, sugere uma fantasia de vingança que revela uma impotência para, naquele momento, deter o ditador nazista. No que diz respeito à religião de Becher, encontramos uma única referência, no site Wikipédia, que diz que ele era evangélico, sem maiores explicações³⁰⁸. Voltemos ao texto objeto de estudo.

Nos versos seguintes, depois de ministrado o remédio, Conceição e o filho voltam para casa, e até mesmo o caminho fica mais lúdico e menos assustador.

Da cabana da bruxa negra,
Izabel Capitulina Bahiana,
Conceição carrega o seu filho chorão,
à esquerda, a noite cinzenta da lagoa,
a luzinha da Ilha do Governador, brilhando,
através das cortinas de névoa espalhadas;
à direita, o verde cintilante de uma única estrela,
que se eleva a partir do espírito, pálido como âmbar,
de um dia que se foi (Becher, 1979, p. 20)³⁰⁹.

O retorno de Conceição e Agamemnon marca uma virada na atmosfera da narrativa. Na ida, o caminho se mostrava sombrio e ameaçador, rodeado por urubus

305 [...] *solcherart Besprechen ist ja noch heute bei Schweizer und Tiroler Bergbauern in Schwung [...] (Becher, 1979, S. 132).*

306 [...] *Eine Welt, die, hm, der Schwarzen Magie der Wasserstoffbombe verfallen ist, sollte eigentlich keine Veranlassung haben, auf Makumba herabzublicken (Becher, 1968, S. 91).*

307 [...] *die technokratische Zivilisation, die zahllose Tabus aufgerichtet hat und der Schwarzen Magie der Wasserstoffbombe verfallen ist, hat nach des Romanzenschreibers unbescheidener Ansicht keinerlei Veranlassung, auf die Makumbagläubigen hinabzublicken (Becher, 1979, p. 133).*

308 https://de.wikipedia.org/wiki/Ulrich_Becher

309 *Aus der Kate der Negerhexe/ Izabel Capitulina Bahiana/ trägt Conceição ihr wimmerndes Kind,/ links die mausgraue Nacht der Lagune,/ der Gouverneursinsel Lichtlein zwinkernd/ durch die entbreiteten Tücher des Nebels,/ rechts eines Einzelsterns funkelndes Grün,/ das sich erhebt aus den ambrisch erfahlten/ Manen eines entwichenen Tags (Becher, 1979, S. 20).*

em um cenário degradado; agora, a paisagem se suaviza, a lua ilumina a caminhada de mãe e filho, e o reflexo da lagoa em sintonia com as últimas cores do dia transforma o caminho em um espaço de beleza e serenidade, o que, aqui, se afirma como uma inversão, pois, normalmente, a noite é sinônimo de fim, morte, degradação e de coisas ruins, e o dia é sinônimo de renovação e de esperança. Neste momento, porém, a noite se revela como sinônimo de bons presságios, cura e esperança. O contraste reforça a eficácia, ao menos momentânea, do ritual de cura: não apenas o menino revive, mas até mesmo o ambiente reage a essa cura, refletindo a passagem do desespero para a esperança, da morte para a vida.

A mudança de perspectiva também se revela no choro do menino, antes silencioso. Esse choro não é expressão de sofrimento, mas, sim, de vida, assim como os bebês choram ao nascer. A narrativa sugere que a dor e o choro são sinais de vitalidade, em oposição ao silêncio que prenunciava o fim.

Os versos finais do episódio também reforçam essa mudança simbólica: “a noite cinzenta da lagoa” agora é acompanhada por “uma luzinha da ilha do Governador” e pelo brilho verde de uma estrela, elementos luminosos que, em meio à escuridão, funcionam como símbolos da esperança concretizada.

Essa mudança na paisagem também pode ser entendida como uma mudança na percepção de Conceição: antes, consumida pela angústia, ela percebia o mundo ao seu redor como hostil e ameaçador; agora, com o filho curado e reagindo, sua visão ficou mais leve, permitindo que ela veja beleza onde antes só via perigo. A jornada, antes marcada pelo peso da doença, agora se torna um caminho de retorno à vida.

Nos versos seguintes, o eu-lírico inicia um novo episódio, que mantém conexão com o anterior por meio da presença de Conceição, seu filho e Protásio. O tema do episódio é a ida dos negros ao cinema Olinda. Na narrativa de Becher, até mesmo o cinema, um lugar normalmente associado à diversão e à leveza, é apresentado como um ambiente sujo, infestado de pulgas e degradado.

Maria Purificação convidou
sua prima Conceição
para ir ao cinema suburbano Olinda,
porque é sábado à noite e, além disso,
está passando um filme com os irmãos Marx
no Cinema Negro Olinda,

onde as pulgas se fartam.
 Enquanto Protásio, no salão de bilhar,
 encobre seus ganhos no jogo do bicho,
 Conceição arrasta o seu filho que se contorce,
 até Olinda, a sedutora prostituta,
 que, vestida em promessas de papel,
 circundada por uma centena de lâmpadas coloridas,
 se exhibe em enganosa nupcialidade.
 Mas Purificação arrasta
 consigo seu filho mais novo, o Messias.
 Este Messias tem 5 meses de idade (Becher, 1979, p. 20-21)³¹⁰.

A cena do cinema suburbano Olinda³¹¹ reforça a imagem de espaços urbanos degradados, impregnados por miséria, sujeira e sobrevivência precária, e nem mesmo os espaços tradicionalmente associados ao lazer e à cultura escapam à degradação. O cinema, que deveria ser um local de fuga da realidade, prazer e diversão, é marcado pela precariedade, simbolizada pela infestação de pulgas, as condições físicas precárias de seus frequentadores, com a falta de alguns dentes, e as cadeiras frágeis do espaço em ruínas. O cinema Olinda é um espaço caótico, com homens assobiando, gritando e impregnando o lugar com o cheiro de suor e perfume barato, sujando o chão com o barro trazido do morro nos sapatos e as crianças chorando e se contorcendo.

A comparação do cinema com uma prostituta vestida com “promessas de papel” evoca uma imagem de engano e efemeridade. O cinema oferece uma ilusão passageira, um prazer fugaz que não transforma a realidade, e nem traz alívio duradouro para as durezas de uma vida de privações. A metáfora das “promessas de papel” se relaciona com a própria natureza do cinema: a projeção de imagens efêmeras que encantam momentaneamente, mas desaparecem assim que a sessão acaba. O cinema, longe de ser um refúgio, é apenas mais um reflexo da dura realidade que envolve as personagens.

310 *In das Vorstadtkino Olinda/ hat Maria Purificação/ Conceição, ihre Base, geladen,/ denn es ist Samstagabend, zudem/ läuft ein Film mit den Brüdern Marx/ in dem Negerkino Olinda,/ drin sich's die Flöhe wohl sein lassen./ Indes Protasio im Billardsalon/ seine Bichogewinnte verkugelt,/ schleppt Conceição ihr zuckendes Kind/ hin zu Olinden, der lockenden Dirne,/ die in papierne Versprechen gewandet,/ mit hundert Glühbirnchen buntbekrängt/ prunk in trügerischer Hochzeitlichkeit./ Purificação aber schleppt/ ihren Jüngsten mit, den Messias./ Fünf Monde zählt er, dieser Messias (Becher, 1979, S. 20-21).*

311 O Cine Olinda foi inaugurado no dia 23 de setembro de 1940 e foi o maior cinema da história da exibição carioca (chegou a ter 3500 lugares). Quando inaugurado, era considerado uma joia em Art Déco, passou por reformas e diminuiu sua capacidade para 3.158 lugares, em 1951. Foi demolido em 1972 e deu espaço para o Shopping 45, o primeiro shopping da Tijuca (<http://www.instagram.com/bibliotecadeartesunirio/p/DAvoLT5PcJB/>).

Hooo! como jubilam os negros de Ramos,
 Füüü! como assobiam os negros de Ramos,
 através das falhas de seus dentes, em estridente empolgação,
 suando de tanto gargalhar, o almíscar fustigante
 se mistura com o cheiro ardente de terra vermelha,
 que gruda nos sapatos dos que vieram do Morro,
 e a doçura repugnante do perfume de três vinténs.
 Nas frágeis cadeiras dobráveis,
 eles se espreguiçam (alguns deles vestidos em pijamas),
 coçando mecanicamente as pulgas das suas pernas;
 louvam a loucura proveniente
 da lata dos três Marx,
 fazendo tremer a sala do cinema em ruínas.
 E choramingam, e gritam, e uivam
 todos os bebês que foram levados e
 balançados por suas mães ofegantes;
 o que mais chora é o Messias (Becher, 1979, p. 21)³¹².

A cena no cinema e o próprio espaço do cinema Olinda reforçam o modo como o eu-lírico representa a cidade do Rio de Janeiro, seja o espaço natural ou urbano, como espaços de deterioração, excesso e desordem. O entusiasmo exagerado dos expectadores negros, expresso nos gritos e assobios, e no riso exagerado que reverbera no corpo, contrasta com a precariedade do lugar. O uso do verbo “jubilam” sugere um êxtase coletivo, um momento de liberdade e descontração. A ênfase na sujeira, o barro dos sapatos, e nos odores, como o cheiro de suor e de perfume barato cria uma atmosfera sensorial intensa, onde os sentidos são estimulados de maneira quase agressiva. O cinema, longe de ser um espaço de fuga da realidade, é um espaço onde a miséria se manifesta de forma ruidosa e intensa. O Olinda não é apenas um cinema pobre; é um local degradado, onde os parasitas prosperam, reforçando a ideia de que o lazer disponível às populações negras e periféricas ocorre em condições indignas.

312 Hooo! wie jubeln die Schwarzen von Ramos,/ Füüü! wie pfeifen die Schwarzen von Ramos/ durch ihre Zahnlücken gelle Begeistrung,/ schwitzen vor Kehlachen, peitschender Moschus/ mischt sich dem brandbeizgen Ruch roter Erde,/ die den vom Morro Gekommen am Schuh klebt,/ und widrig-süßem Dreigroschenparfum./ In dem gar klapprigen Klappgestühl/ rekeln sie (stattlichen Teils in Pyjamas),/ kratzen mechanisch die Flöh sich vom Beine,/ rühmen die der Konserve entsprungne/ blechtosige Narretei der drei Marx,/ daß der baufällige Filmstall erzittert./ Und es winseln und quäken und jaulen/ die mitgeschleppten Säuglinge alle,/ von ihren prustenden Müttern gewippt;/ ihrer am stetigsten fistelt Messias (Becher, 1979, S. 21).

A presença dos Irmãos Marx³¹³ com o filme exibido na sessão, com seu humor anárquico, de estilo caótico e irreverente, ressoa no ambiente do cinema. O fato de alguns espectadores estarem vestidos em pijamas reforça a informalidade que os frequentadores conferem à situação, como se eles estivessem em casa, mesmo num espaço público. Há, ainda, o contraste entre o riso ensandecido dos frequentadores do cinema e o choro das crianças, que reforça a cacofonia do lugar. O menino de nome Messias, filho de Purificação, que chora mais do que os outros, sugere uma forte ironia: o nome tem um peso simbólico que remete à salvação, mas ele é uma criança pobre e está longe de ser uma figura de redenção. A escolha dos Irmãos Marx, ícones do cinema cômico dos anos 1930, reforça o anacronismo cultural e o deslocamento entre o humor anárquico de Hollywood e a miséria retratada por Becher. O riso provocado pelo trio funciona como catalisador do caos já presente, criando um contraste entre o entretenimento global da época e a precariedade local.

A descrição do espaço do cinema condiz com a descrição que Becher faz, até este momento, do Rio de Janeiro, e por metonímia, do Brasil, que transforma espaços em microcosmos da precariedade social. A realidade de pobreza, carência, miséria e abandono se impõe a todo momento e em todos os lugares. O caos, os gritos, o suor, a lama, o cheiro de perfume barato marcam o espaço do cinema como um reflexo da condição de seus frequentadores.

Conceição vai ao cinema e leva o filho, mesmo ele estando ainda em recuperação. A vida brasileira representada por Becher, tem algo de despreocupada, de leve, de festiva, apesar de toda miséria e precariedade. E tem algo de irresponsável também. Protásio, o pai, está se divertindo, jogando e provavelmente bebendo. A mãe, Conceição, depois de ter levado o filho à Capitulina Bahiana, vai ao cinema com a

313 *Os Irmãos Marx* foi um grupo de irmãos comediantes que fizeram teatro, cinema e televisão: Chico, Harpo, Groucho, Gummo e Zeppo. Nos anos 1920, os Irmãos Marx se tornaram um dos grupos teatrais favoritos dos Estados Unidos. Com seu aguçado e bizarro senso de humor, satirizaram instituições como a alta sociedade e a hipocrisia humana. Os espetáculos dos Irmãos Marx se tornaram populares quando Hollywood fez a mudança do cinema mudo para o cinema falado. O último filme na Paramount, *Duck Soup* (1933), *Diabo a Quatro*, em português, dirigido por Leo McCarey, é considerado por muitos o melhor: é o único na lista do American Film Institute dos filmes do século. Na época o público não foi receptivo à sátira dos ditadores e das guerras. Depois desse filme, Zeppo declarou que não faria mais filmes. Os três remanescentes se mudaram para a Metro Goldwyn Mayer (MGM), e, seguindo a sugestão do produtor Irving Thalberg, decidiram alterar a fórmula dos filmes subsequentes (http://pt.wikipedia.org/wiki/Irm%C3%A3os_Marx). Nos anos 1920, os quatro Irmãos Marx viraram a Broadway de pernas para o ar com o seu humor anárquico e violento, tipo guerrilha (<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/18/ilustrada/10.html> e <http://www.devotudoao cinema.com.br/2013/08/os-irmaos-marx>).

prima e, lá, além de se divertir, tem a felicidade de ver os primeiros sinais de melhora em seu filho. Há, nos versos, por sugestão, uma despreocupação irresponsável com a vida. O menino, convalescente, deveria estar em casa, recebendo cuidados e descansando, mas a mãe o leva ao cinema. Conceição aceita a condição em que vive. A cena do cinema ganha um sentido ambíguo: se por um lado há uma busca por momentos de alegria e uma certa resiliência diante da realidade dura, por outro há elementos de irresponsabilidade e resignação. E o fato de Conceição se permitir celebrar a melhora do filho antes mesmo de sua recuperação ser completa, representa um gesto de fé no poder de cura de Capitulina Bahiana, e um quê de irresponsabilidade e resignação diante dos problemas da vida. A criança que deveria ser cuidada, é exposta a um ambiente sujo, barulhento e quente.

As interjeições “Hooo” e “Füüü” funcionam como registro sonoro da vitalidade das personagens, mas também revelam um olhar distanciado e irônico do eu-lírico narrador. Ao mesmo tempo em que descreve o entusiasmo dos frequentadores do cinema, tais interjeições comentam esse comportamento, destacando a exuberância associada às classes populares de forma ambígua, entre fascinação e crítica.

A menção às “falhas de seus dentes” evidencia corpos marcados pela pobreza, pela doença e pela falta de acesso a cuidados básicos. Esse detalhe individual funciona como um signo coletivo: o corpo degradado materializa a marginalização estrutural das personagens, integrando-se ao panorama de miséria que atravessa todo o *Romanceiro Brasileiro*, marca que aparece em Protásio, em Marechal Ney e em Raskalla Haddad.

O contraste entre a modernidade do cinema, símbolo do progresso urbano, e o seu estado de ruína, impregnado de odores, lama e desordem, aumenta a sensação de desconforto. A sala que treme, os cheiros fortes e a comoção descontrolada dos espectadores compõem uma crítica à ideia de modernização nacional, contrapondo a realidade suburbana à narrativa oficial de progresso e ufanismo nos anos 1930, especialmente sob o governo Vargas.

O expressionismo se manifesta em todos esses versos: nada é neutro ou meramente descritivo. O espaço, os corpos, os sons e os cheiros são todos intensificados ao limite. A mistura excessiva de cheiros: “almíscar fustigante”, “terra vermelha”, “perfume de três vinténs”; a precariedade material e física se expressa nas

“frágeis cadeiras dobráveis” e “sala do cinema em ruínas”; sons exagerados e onomatopaicos como “hooo!”, “füüü!” “choramingam”, “gritam”, “uivam”, “assobiam”, “gargalham”, constroem uma experiência sensorial saturada. Os corpos são signos de degradação e automatismo: “suando de tanto gargalhar”, “coçando mecanicamente as pulgas de suas pernas”, mães “ofegantes” e bebês que “uivam”. São corpos submetidos ao excesso e ao cansaço. O espaço do cinema funciona como uma projeção do caos, ele não acolhe, ameaça; não há estabilidade material ou simbólica; o ambiente reflete um estado de tensão extrema. O efeito expressionista não se dá por um único elemento isolado, mas pela convergência de exageros sensoriais, deformação dos corpos, colapso do espaço e intensificação sonora, que transformam a cena, vista com distância crítica, em uma experiência de desconforto e excesso.

Agamemnon, por sua vez, deixa
 escapar um choramingo persistente. Ele se remexe,
 ele se arvorea nos braços da sua mãe,
 como a folhinha dançante do bico-de-papagaio,
 que ele tanto amava. Que ele tanto amava.
 Envoltos num vapor sufocante,
 à meia-luz, os olhinhos se abrem,
 e a boquinha se escancara, estalando,
 e comprime num pequeno fôlego.
 Conceição vê isso. O suor quente escorre
 de seus delicados cachinhos para as suas mãos.
 Conceição está extremamente satisfeita.
 A dupla felicidade lhe permite regozijar-se:
 a sopa de Capitulina está funcionando!
 Agora o diabo está saindo de Memnozinho! (Becher, 1979, p. 21-22)³¹⁴.

O choramingo de Agamemnon é um sinal de vida, sua inquietação, comparada ao movimento de uma folha dançante, imprime à cena uma ideia de leveza e renovação. O ato de respirar, descrito como um pequeno fôlego, assume um significado simbólico: a criança está retornando à vida.

A felicidade de Conceição pelo fato de Agamemnon estar se curando confirma o apego dela à religião e à medicina popular e suas crenças. Ela está também satisfeita com a decisão que tomou. A única disponível.

314 *Agamemnon indessen entringt sich/ so ein stoßhaftes Wimmern, er zuckt,/ bäumt sich hin-her in der Mutter Armen/ wie Papageienbaums tanzendes Blättchen,/ das er so liebte. Das er so liebte./ In dem von stickender Düstung verhangnen/ Halbdunkel klaffen die Äuglein weit offen,/ und das Mündchen höhlt sich, drauf schnappt 's/ und verpreßt sich in winzigem Luftbiß./ Conceição sieht's. Siedheißer Schweiß trieft aus/ den Filigranlöckchen in ihre Hände./ Conceição ist es mächtig zufrieden./ Doppelbeglückung vergönnt ihr zu jubeln:/ Capitulinas Süpplein, nun wirkt es!/ Jetzt fährt der Teufel aus Memnozinho! (Becher, 1979, S. 21-22).*

A cura de seu filho é um regozijo e prazer tão grandes que ela o expressa também por meio de seu corpo, batendo-o corpo contra o corpo da prima e rindo.

E assim ela se entrega completamente, rindo vitoriosamente,
uma vez depois da outra batendo seu ombro
no de sua prima;
eia, agora ela se entrega completamente
à sua certeza, à sua redenção,
que lhe permanece em segredo, como está quieto Agamemnon,
que repousa em seu seio,
nem comparável à folha divina,
que ele tanto amava. Que ele tanto amava (Becher, 1979, p. 22)³¹⁵.

A alegria imensa de Conceição ganha outra dimensão quando lemos, no *Romanceiro Brasileiro* (1979) e também na peça *Macumba* (1968), que Conceição e Protásio já haviam perdido cinco filhos e uma filha. Sua alegria é intensificada pela memória da dor da perda de seus outros filhos. A celebração de Conceição não é uma celebração ingênua, há nela um sentido de sobrevivência, de um filho que escapa da morte. O corpo da mãe, que antes carregava a doença do filho, agora é veículo de libertação. Becher mistura sofrimento e alegria de maneira intensa em sua narrativa, o corpo de Conceição que antes tremia e temia de angústia pelo filho doente, agora se move impulsionado pelo riso. A reação de Conceição à melhora do filho transcende o alívio e se torna uma manifestação física de êxtase.

No entanto, os versos “como está quieto Agamemnon, que repousa em seu seio, nem comparável à folha divina, que ele tanto amava” indica que a criança continua doente e sucumbirá, como veremos nos versos do próximo episódio, quando Protásio aparece carregando um caixão infantil.

Becher aborda em suas obras o tema da alta taxa de mortalidade infantil no Brasil³¹⁶, que evidencia sua intenção de retratar o país sem idealizações. O sofrimento das classes populares se manifesta na miséria que gera fome e na fragilidade extrema

315 *Und so ganz schenkt sie sich, siegenden Lachens/ ein übers andere Mal mit der Schulter/ ihrer Base zusammenbrandend,/ eija, so vollends verschenkt sie sich nun/ ihrer Gewißheit, ihrer Erlösung,/ daß ihr geheimbleibt, wie still Agamemnon,/ steif er mit eines am Busen ihr lastet,/ nimmer vergleichlich dem göttlichen Blättchen,/ das er so liebte. Das er so liebte (Becher, 1979, S. 22).*

316 Segundo relatório *Evoluções e Perspectivas da Mortalidade Infantil no Brasil*, escrito pelo IBGE, coletando dado entre os anos 1930 a 1990, a taxa de mortalidade no Brasil, segundo as grandes regiões, em meados de 1940 era de, em média, 150 a cada mil nascimentos no Brasil e na região norte, era de 166; na região nordeste, 187; na região sudeste, 140; no sul, 118 e no centro-oeste, 133 (http://www.observapoliticas.adm.ufba.br/sites/observapoliticas.adm.ufba.br/files/observa-mort-inf-evolucao_mortalidade.pdf e <https://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=CD100&t=taxa-mortalidade-infantil>).

das vidas, seja de adultos ou crianças. A sobrevivência se torna um evento excepcional, e a suposta cura de Agamemnon ganha uma dimensão quase milagrosa dentro deste contexto. Conceição está tão feliz com alguma reação do filho que parece não perceber que o menino está novamente prostrado. Na peça *Macumba* (1968), Orestes Goyano também perdeu alguns filhos ainda pequenos. Na peça *Samba* (1957), a mortalidade infantil é tema de fala do personagem Kornau, que diz que eles (os europeus refugiados no Brasil) deveriam lutar no Brasil contra o fato de que a mortalidade infantil ser (na época) de cinquenta por cento (provavelmente do número de nascimentos, a personagem não especifica) (Becher, 1968, p. 102)³¹⁷.

Nos versos seguintes, o eu-lírico inicia um novo episódio: a morte de Agamemnon e a doença do sacristão Hermenegildo. A doença e a morte são os temas que ligam o episódio anterior ao próximo. No *Romanceiro Brasileiro* (1979), a precariedade e a pobreza também deterioram a saúde dos adultos, ou eles já chegam à idade adulta sobrevivendo à miséria extrema e às doenças. É o caso do sacristão, corroído por uma febre e atormentado por espíritos sofrendores, frutos de delírio causado pela febre. O texto não deixa claro qual doença o aflige, mas sugere que seja congênita ao afirmar que “era um legado de sangue deixado por seus pais”. A doença congênita que Becher menciona em suas obras é a sífilis:

Mas o sacristão de Nossa Senhora da
Penha, um mameluco carcomido pela febre,
que, atormentado pela febre da floresta,
por espíritos sofrendores banidos, à noite,
vagava em volta da igreja de pedra,
mas o sacristão Hermenegildo
percebeu algo especial naquela noite.
E, porque os pais, caçadores caçados,
lhe deixaram um legado no seu sangue,
escorregando silenciosamente em qualquer mímica,
para observar, de longe o que se movimenta,
inclina-se em direção ao abismo, espreita até as profundezas,
subitamente libertos dos mensageiros atormentadores
da sua enfermidade (Becher, 1979, p. 22-23)³¹⁸.

317 KORNAU: [...] Dagegen, daß die Säuglingssterblichkeit fünfzig Prozent beträgt [...] (Becher, 1968, S. 102).

318 Aber der Sakristan Unserer Frau von/ Penha, ein fiebervverzehrter Mamluck,/ der von des Waldfiebers unverscheuchbarn/ Quälegeistern gepeitscht oft zur Nacht noch/ ächzend die Felsenkirche umirrte,/ aber der Küster Hermenegildo/ ward jener Nacht des Besondern gewahr./ Und weil die Väter, gejagte Jäger,/ ihm ein Vermächtnis ins Blut gegeben:/ lautlos in jedwedem Mimikry schlüpfend,/ ferne sich Regendes zu belauern,/ biegt er zum Abgrund sich, späht in die Tiefe,/ plötzlich erlöst der quälrischen Boten/ seines Siechtums (Becher, 1979, S. 22-23).

A relação entre doença e herança genética amplia a visão de Becher sobre a degradação da saúde nas camadas populares. A sífilis, ao ser mencionada, mesmo que de forma indireta, remete ao ciclo de miséria transmitido entre gerações. A condição do sacristão Hermenegildo, consumido e assombrado pela febre da floresta e pelos espíritos sofredores, sugere um estado de delírio. O sacristão, febril e atormentado, confunde a realidade com visões e espíritos. E isso reforça o tom trágico da obra, onde os personagens estão sempre à mercê de forças que não estão sob seu controle. O sacristão não apenas carrega uma doença, mas é apresentado como um corpo frágil, já carcomido e predestinado à morte.

A noção de um “legado de sangue” remete não apenas à sífilis, mas a um círculo vicioso, onde a precariedade sanitária e a falta de acesso à saúde transformam as doenças em maldições hereditárias.

Neste episódio, Protásio, na escuridão e no silêncio, carrega sobre a cabeça um caixão infantil.

Os buracos da rua da Penha desapareceram.
 Apenas na Rua Piquete,
 rente ao pé da rocha, um ir e vir.
 Do barraco do pedreiro Protasio
 (de um famoso cachaceiro),
 tremula, na hora errada, uma luz avermelhada.
 Quase imóvel, o sacristão espreita para a profundidade,
 através da escuridão quente e úmida, um bafo pútrido
 roça seu rosto como trapos molhados.
 Sobre as cavidades das bochechas,
 projetam-se ossos descarnados,
 agitam-se num ranger persistente,
 suavemente assombrados pelo reflexo
 da luz que vigia a noite no vale.
 E um grito, na profundidade e no vento,
 um grito trêmulo, surdo e estridente,
 aumentando e diminuindo ritmicamente,
 envia-se a si próprio para o ouvinte da rocha,
 encontra recepção nas bochechas ocas,
 que se agitam com um ranger persistente.
 Este jogo de vai e vem dura uma hora.
 Agora, um retardatário cambaleia até o barraco,
 equilibrando um peso sobre sua cabeça:
 o caixão de uma criança, do tamanho de uma casca de noz,
 e ao se empurrar para dentro do cone de luz,
 ele fica púrpura brilhante, decorado com ouro.
 Assim, mais uma criança foi tirada
 ao bêbado Protásio — o sacristão
 pondera e calcula: pela quinta vez já
 a morte infantil entrou no barraco.
 Um, recorda-se ele, Delfininho,

um verme rastejou para fora da boca antes de morrer.
 E a filhinha foi levada pelo tifo.
 Como Hermenegildo pensa,
 as suas próprias dores voltam a chicoteá-lo (Becher, 1979, p. 23-24)³¹⁹.

Os versos iniciais deste episódio evidenciam a suburbanização da cidade do Rio de Janeiro, retratada no verso “os buracos da rua da Penha desapareceram”.

O surgimento de Protásio, carregando o caixão infantil, costura os dois episódios, movidos pelo mesmo tema: doença e morte. As duas personagens são marcadas pela perda e pela resignação diante da morte. O número de filhos que Protásio perdeu reforça a mortalidade infantil como um elemento constante da vida das classes populares retratadas por Becher. A morte das crianças, no entanto, surge como um acontecimento naturalizado, não como uma tragédia. Protásio é um bêbado, viciado em jogo e já perdeu cinco filhos, ele é um miserável.

A aparição do caixão infantil intensifica o tema da mortalidade precoce entre os pobres. A repetição das mortes transforma o evento em rotina, um dado quase naturalizado da vida suburbana. O episódio expõe um atraso estrutural do país: falta de higiene, doenças endêmicas, ausência de cuidados médicos. A morte infantil torna-se um marcador da desigualdade social e da incapacidade do Estado de proteger seus cidadãos mais vulneráveis.

O contraste entre o minúsculo caixão — reduzido à imagem de uma casca de noz — e a claridade súbita do cone de luz cria um efeito dramático. A pequenez do caixão enfatiza a fragilidade da vida perdida, enquanto a luz, ao incidir sobre ele, confere um brilho quase irônico, dourado, que destaca a miséria e a tragédia em vez de sublimá-las. A cena expõe Protásio: sua figura emerge iluminada, mas não elevada;

319 *Penhas Straßenklüfte erstorben./ In der Rua Piquete allein,/ hart am Felsfuß, ein Kommen und Gehen./ Aus der Kabane des Maurers Protasio/ (eines bekannten Cachaçasüffels)/ flackert zur Unzeit ein rötliches Licht./ Reglos fast lauert der Küster zur Tiefe/ durch das feuchtschwüle Dunkel, ein Faulwind/ streift sein Antlitz mit näßlichen Lappen./ Über den Höhlen der Wangen wölben/ fleischlose Knochenbreiten sich vor,/ regen sich in beharrlichem Mahlen,/ hauchleise übergeistert vom Abglanz/ des nachwachenden Lichtes im Tal./ Und ein Schreien, in Tiefe und Wind/ ganz verzittertes dumpfes auch schrilles/ rhythmisch aufniederswellendes Schreien/ schickt sich empor zum felsernen Horcher,/ findet Empfang auf hohlen Wangen,/ die sich regen beharrlichen Mahlens./ Dies Hinundwiderspiel währt eine Stunde./ Jetzt schwankt ein Spätkömmeling zur Kabane,/ eine Last auf dem Kopf balancierend:/ einen Kindersarg nußschalenklein/ und, da er sich in den Lichtkegel schiebt,/ knallig lila, mit Gold verziert./ So ward dem Trunkenbolde Protasio/ wieder ein Kleines genommen – der Küster/ sinnt und rechnet: zum fünften Mal schon/ fuhr der Kindstod dadrunter in die Hütte./ Einem, gemahnt er sich, Delphininho,/ kroch ein Wurm aus dem Mund, eh's verschied./ Und das Töchterchen raffte der Typhus./ Wie es Hermenegildo bedenkt,/ peitschen ihn wieder die eigenen Schmerzen (Becher, 1979, S. 23-24).*

é apenas revelada em toda a sua condição de derrota, carregando mais uma perda que parece predestinada.

É o quinto filho de Protásio que morre. Por sugestão, Agamemnon, que havia sido mordido por um cão contaminado com raiva. Uma menina foi levada pelo tifo. Outro filho teve um verme saindo de sua boca, provavelmente, áscaris, mais conhecida como lombriga, muito comum em crianças no Brasil. E a causa da morte dos outros filhos não é mencionada em nenhuma das obras. A lombriga é também a causa da mortalidade infantil na peça *Macumba* (1968). A menção das causas da morte infantil: tifo e infestação por lombrigas (algo facilmente tratável e evitável), vincula a tragédia a um contexto precário de higiene que, junto com a convivência constante com animais, reforça do traço de degradação e abandono que permeia a narrativa de *Romanceiro Brasileiro* (1979).

O delírio do sacristão não é apenas um sintoma físico da febre, mas um estado que o coloca em contato com uma realidade alterada, que se confunde com alucinação. O ambiente úmido e quente, bafo pútrido que parece tocar seu rosto com “trapos molhados” e sua aparência cadavérica intensificam a atmosfera de decomposição, sugerindo que ele próprio seja uma sombra entre os vivos; o sacristão é quase um morto-vivo, marcado pela doença, seu corpo porta signos de morte iminente. O bafo pútrido é um índice de sujeira e subdesenvolvimento, que aliás, permeia toda a narrativa.

O espaço da cidade é quente e abafado e a densidade do ar é tão grande que ele pode senti-la como se fosse um pano úmido em seu rosto, aumentando a sensação de desconforto e sufocamento. Além disso, é noite, e em vez de dormir, por estar atormentado, o sacristão caminha pelas ruas.

A cena estabelece também uma dualidade entre Protásio e Hermenegildo: o primeiro carrega o peso da morte, literalmente sobre sua cabeça, na forma de um caixão infantil, o segundo, a carrega como um fardo interno: sua febre, suas alucinações e sua própria decadência física. Ambos parecem estar condenados a repetir esse ciclo de dor e perda, como se a morte infantil ou precoce fosse um destino inevitável para os pobres.

O grito que atravessa o silêncio da noite e ecoa na escuridão simboliza um clamor que se espalha, e não apenas a expressão de uma dor individual. O sacristão,

já mergulhado em sua febre, recebe esse grito como um sinal de que a morte voltou a visitar a comunidade, perpetuando um estado de calamidade sem fim. O grito intensifica a caracterização negativa do espaço, que ganha traços sombrios, como uma atmosfera de horror.

Nos versos finais, há um movimento de reflexão do sacristão sobre sua própria condição. O verso “as suas próprias dores voltam a chicoteá-lo” sugere que a dor de Protásio desperta a sua própria dor. A febre, a morte, a miséria e a perda formam um pano de fundo comum que os une em um mesmo destino.

A ênfase no mau cheiro reforça a construção de um espaço urbano degradado. O narrador registra odores como indicadores de abandono, sujeira e precariedade, compondo um ambiente que não apenas circunda, mas condiciona a experiência das personagens. Esse destaque sensorial funciona como comentário crítico: o espaço suburbano é apresentado como um lugar de insalubridade e desordem, alinhando-se ao olhar do eu-lírico narrador sobre as condições sociais e o subdesenvolvimento urbano.

O grito que sobe da escuridão articula-se ao ranger dos ossos produzindo uma fusão entre som e corporeidade. É a materialidade do corpo doente que aí se manifesta: o ranger evidencia fragilidade, desgaste e sofrimento físico; o grito, por sua vez, irrompe como signo de desespero e dor, ecoando o colapso individual diante da miséria. Juntos, os dois elementos corporificam a doença como presença constante, quase orgânica daquele espaço social.

Depois do enterro do menino, toda a família volta à sua rotina de antes.

No dia seguinte, após a Santa Missa,
ele vai dar uma olhada lá embaixo,
no local do ocorrido noturno.
Conceição toca o galo do tanque de lavar roupas.
Protásio cambaleia pela rua Piquet,
levando cuidadosamente sua embriaguez matinal.
Os irmãos de Agamemnon, entretanto,
estão soltando uma pipa,
púrpura brilhante, decorada com ouro (Becher, 1979, p. 24)³²⁰.

320 *Nächstentags nach der Heiligen Messe/ tut er von ungefähr einen Blick/ nieder zum Schauplatz des nächtlichen Spuks./ Conceição scheucht den Hahn von der Bleiche./ Durch die Pikettstraße lenkt Protasio/ vorsichtig seinen Vormittagsrausch./ Agamemnons Brüder indes/ lassen nahbei einen Drach segeln,/ knallig lila, mit Gold verziert (Becher, 1979, S. 24).*

Os versos são carregados de elementos que articulam a miséria, a resignação, o vício e a convivência muito próxima de animais e humanos: temas recorrentes na obra de Becher.

O comportamento de Conceição e Protásio após o enterro da criança revela não apenas a resignação, mas a normalização da tragédia. A vida segue, como se o enterro fosse apenas mais uma etapa de um ciclo que não se pode interromper e não se pode evitar. Conceição, ao voltar aos seus afazeres domésticos, não expressa o luto de forma explícita, mas sim uma continuidade de suas obrigações. Já Protásio, ao se entregar à bebida, reforça a sua incapacidade de enfrentar a realidade que o cerca.

A presença da pipa, com suas cores púrpura e dourada, cria um paradoxo visual que intensifica o caráter trágico da cena. A pipa, símbolo de brincadeira e leveza, ganha um significado sombrio quando associada ao caixão da criança morta. O fato de as crianças estarem brincando com uma pipa nas mesmas cores do caixão do irmão morto enquanto a morte ainda paira sobre a casa de Protásio é um reflexo da dessensibilização e da indiferença gerada pela rotina brutal da vida no subúrbio. A morte prematura e trágica, no contexto da obra de Becher, parece fazer parte da vida cotidiana do brasileiro pobre, sendo um elemento presente e recorrente que não pode ser evitado, apenas aceito. Essa resignação, traço que molda o comportamento das personagens, reflete uma visão de mundo marcada pela fatalidade. A vida segue seu curso, mas em um movimento cíclico, onde as tragédias são inevitáveis e a morte prematura é apenas uma etapa a ser vivida.

O detalhe da “pipa púrpura brilhante decorada com ouro” retoma as mesmas cores utilizadas para descrever o caixão de Agamemnon, estabelecendo um elo visual que reforça a presença contínua da morte no cotidiano dessa família. Ao repetir essa combinação de cores, o eu-lírico narrador não apenas cria uma correspondência estética, mas também evidencia a convivência simultânea entre brincadeira e luto, infância e finitude. A imagem da pipa colorida carregando as mesmas cores do caixão, funciona como um lembrete silencioso de que a morte ainda paira sobre a casa, insinuando que, mesmo em meio à inocência do brincar, o destino trágico que marcou o irmão morto permanece presente na vida das outras crianças.

Nos versos seguintes, ao iniciar o quarto canto do *Romanceiro Brasileiro*, Becher inicia um novo episódio, abordando o tema das favelas.

No Morro da Babilônia
vivem os pobres em colmeias.
Na verdade, uma colmeia abandonada,
na qual se aninhou um bulício sem asas.
Vejam, como um asilo de vermes,
o Morro da Babilônia se apresenta
para o bom observador nas profundezas
do colégio militar. Mas, ao subir lá,
ele precisa, bem, pedir muitas vezes
desculpas ao seu nariz
e admitir: mas aqui vivem seres humanos (Becher, 1979, p. 24-25)³²¹.

Depois de apresentar a pobreza, a sujeira, os vícios das personagens, a mortalidade infantil, as doenças congênitas, o eu-lírico compara os habitantes do Morro da Babilônia³²² a animais: abelhas, minhocas e vermes, vivendo num lugar tão fétido e degradado que não parece ser habitado por seres humanos. O texto reforça uma impressão de sujeira e abandono, suscitando certa repulsa. Esses versos são um retrato da pobreza e do abandono, de seres humanos vivendo em condições degradantes — daí a sua animalização. Com seu “bulício sem asas”, em alemão “*unflügges Gewimmel*”, o eu-lírico indica um estágio de pré-desenvolvimento. Em alemão, o adjetivo “*flügge*” indica um ser (animal ou criança) que está pronto para sair do ninho; logo, com o prefixo de negação “*un*”, indica um estágio de desenvolvimento primitivo, não maduro. E é assim que o *Romanceiro Brasileiro* retrata os moradores do Morro da Babilônia: imersos na sujeira, em moradias precárias amontoados e em estado primitivo de desenvolvimento, como se não fossem propriamente humanos.

A metáfora que compara os barracos onde os pobres vivem a “favos de abelha” remete à aglomeração, e à zoomorfização dos moradores do morro. A

321 *Auf dem Morro der Babylonier/ hausen die Armen in Bienenwaben./ Wahr, als verlassener Bienenkorb,/ drein sich unflügges Gewimmel genistet,/ seht, als Würmerasyl präsentiert/ sich der Babylonische Hügel/ dem sinniernden Betrachter in Tiefen/ des Militärkollegiums. Doch klimmt/ jener empor, muß er, ach, seine Nase/ viele Mal um Entschuldigung bitten/ und sich gestehn: Hier wohnen ja Menschen (Becher, 1979, S. 24-25).*

322 O Morro da Babilônia é um morro localizado entre os bairros de Botafogo, Urca, Leme e Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Abriga duas favelas: a do Morro da Babilônia e a do Chapéu Mangueira. Algumas áreas de mata atlântica e área de proteção ambiental (APA) dos Morros da Babilônia e São João (1996) https://pt.wikipedia.org/wiki/Morro_da_Babil%C3%B4nia. O Morro da Babilônia, espaço marcado pela miséria, já aparece na literatura brasileira no “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, publicado no livro *Libertinagem* (1930). Eis o poema: João Gostoso era carregador de feira livre e morava no Morro da Babilônia num barracão sem número. / Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro. / Bebeu / Cantou / Dançou / Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

comparação com colmeias sugere que os barracos são pequenos, superlotados e sem privacidade, uma situação extrema, refletindo a ideia de que a miséria e o excesso de pessoas transformaram esses espaços de moradia em um lugar inabitável para a vida humana.

A metáfora da colmeia abandonada acentua a imagem de degradação do espaço e de invasão, a colmeia abandonada pelas abelhas foi tomada por vermes que ainda não desenvolveram suas asas: ou seja, seres rastejantes. E faz referência à ocupação do morro pelos negros que não tinham onde morar. A comparação do Morro da Babilônia a “um asilo de minhocas” reforça a ideia de um lugar degradado, uma comunidade que vive nas sombras, imersa em sujeira. Os vermes, seres que habitam a decomposição, são frequentemente associados à morte e à decadência. Aqui, eles simbolizam uma vida que, em vez de ser vivida com dignidade, é marcada pela degradação, pela falta de higiene e pelo abandono. O termo “asilo de vermes” sugere também um espaço que está à margem da sociedade, fora da luz, no qual os moradores são invisíveis, desumanizados, sobrevivendo na mais profunda miséria. A referência ao “colégio militar”, um espaço associado à ordem, disciplina e a um *status* social elevado, em contraste com a sujeira e a desordem do morro, simboliza a distância entre as classes altas e os moradores da favela. Essa dualidade de espaços, o militar e o civil, revela a separação brutal entre a elite e os marginalizados, metaforizando a segregação social e a brutal separação entre essas duas realidades.

O eufemismo de “pedir desculpas ao seu nariz” suaviza a crueza da cena e ao mesmo tempo intensifica o impacto da realidade do lugar. O fedor que os observadores sentem ao subirem ao morro é, na verdade, o cheiro da miséria, da falta de higiene, de saneamento básico, da pobreza e da sobrevivência em condições subumanas. Ao usar o eufemismo, o eu-lírico coloca o leitor na posição de quem tem que encarar esse sofrimento, ao mesmo tempo em que tenta suavizar a repulsa que a cena causa.

O verso final revela de ironia e uma crítica social profunda: o fato de o “bom observador” precisar admitir que, apesar de toda sujeira e degradação, do fedor que emana do lugar, ali vivem seres humanos, denuncia a desumanização imposta aos pobres do morro.

O colégio militar, como instituição, é um símbolo de ordem e disciplina, representando a organização, a hierarquia e a estrutura social estabelecida pela classe dominante, que exerce poder e controle sobre a sociedade. Esse ambiente, ao ser contrastado com o morro, evoca a ideia de um espaço e realidade distantes e inalcançáveis à população miserável que habita o morro.

O termo “profundezas” sugere um distanciamento não apenas físico, mas simbólico. O morro está nas profundezas do colégio militar no sentido de que ele está abismalmente distante do que tudo aquilo representa. O colégio militar está socialmente acima do morro e as pessoas que estão no colégio têm uma visão hierarquicamente mais alta e distante das condições precárias do morro.

Ao focalizar o morro como síntese do país, o poema confronta diretamente o ufanismo nacionalista dos anos 1930, que propagava uma imagem idealizada de progresso e identidade nacional. Em vez de criar uma imagem romântica e ufanista, o eu-lírico narrador expõe a realidade marginal, a precariedade e o abandono estrutural que o discurso oficial preferiria ocultar. Sua escolha evidencia uma leitura crítica do país, revelando contradições sociais e a profunda desigualdade que sustentavam o projeto modernizador na ditadura de Getúlio Vargas.

Retomando o tema do naturalismo na obra de Becher, a representação do Morro da Babilônia, por exemplo, aproxima-se da lógica de espaços coletivos degradados como os que estruturam o romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo: um ambiente marcado pelo amontoamento de corpos, pela umidade e pelo calor, onde os indivíduos aparecem quase como organismos submetidos às forças do meio. A imagem da favela como uma colmeia intensifica essa visão de massa indiferenciada e biologicamente condicionada. A linguagem de Becher mobiliza procedimentos expressionistas, como a intensificação imagética e a deformação figurativa, reforçando a representação naturalista e determinista da realidade brasileira, baseada na associação entre clima, ambiente social e disposições físicas ou morais da população. Voltemos ao texto de Becher.

Outros dois autores que narraram sobre as favelas brasileiras foram Albert Camus e Stefan Zweig. Camus faz seu primeiro comentário sobre as favelas na entrada do dia 15 de julho, como reproduzido na citação que segue:

O contraste mais impressionante é fornecido pela ostentação de luxo dos palácios e dos prédios modernos com as favelas, às vezes a cem metros do luxo espécies de *bidonvilles* agarrados ao flanco dos morros, sem água nem luz, onde vive uma população miserável, negra e branca. As mulheres vão buscar água no sopé dos morros, onde fazem fila, e trazem de volta sua provisão em latas de alumínio, que carregam na cabeça como as mulheres *kabyles*. [...] Nunca o luxo e a miséria me pareceram tão insolentemente mesclados. É bem verdade que, segundo um dos meus companheiros, “pelo menos, eles se divertem muito” (Camus, 2019, p. 51).

Relato semelhante lemos também no livro *Brasil, um país do futuro* (2013), de Stefan Zweig, para quem a favela e seus barracos são casebres pitorescos onde os negros moram, que ficam “nas encostas dos morros no meio da cidade como gaiolas de pássaros” (Zweig, 2013, p. 131). O autor relata que ao andar em meio à favela teve um mau pressentimento e a consciência pesada, pois estava ali por curiosidade para “ver o degrau mais primitivo da vida” e observar nos barracos de barro e bambu “as pessoas em sua condição mais primitiva” e por isso, esperava “receber um olhar raivoso ou um palavrão pelas costas, como num bairro proletário na Europa” (Zweig, 2013, p. 131). Ele compara o Brasil com seu país de origem, a Áustria, e por isso, ser bem recebido, no sentido de não ser maltratado e até mesmo xingado, nos lugares mais impróprios, é para ele algo inusitado. No entanto, ocorre o oposto do esperado, pois, segundo ele, para “essa gente de boa-fé o estrangeiro que se perde naqueles cantos é um hóspede bem-vindo e quase um amigo”. O negro que carrega sua água em baldes “sorri com seus dentes brilhantes e ainda ajuda o estrangeiro a subir os degraus de barro escorregadios” (Zweig, 2013, p. 131). O autor afirma ainda que:

A cinco minutos de uma praia de luxo ou de uma avenida, acreditamos estar no meio de uma aldeia polinésia ou africana. Vemos o grau máximo de primitivismo, as condições mais baixas de moradia e de vida, formas que na Europa ou nos Estados Unidos nem acreditamos que ainda possam existir. Mas o curioso é que essa visão nada tem de deprimente, de repugnante, de vergonhoso. Pois esses negros aqui se sentem mil vezes mais felizes do que o nosso proletariado em suas casas de aluguel. [...] à noite podem ser ouvidos cantando e rindo. [...] Se aparecer o dono do terreno ou uma comissão que os expulsa para construir ali uma rua ou um moderno bairro, mudam-se calmamente para outro morro. Nada os impede de carregarem seu barraco nas costas (Zweig, 2013, p. 182).

O relato de Camus é meramente descritivo: ele se limita a descrever o que vê, deixando o juízo de valor para o leitor. No entanto, ele faz um único comentário: “Nunca o luxo e a miséria me pareceram tão insolentemente mesclados”, o que não

acrescenta qualquer profundidade ou análise ao seu relato; e finaliza com uma ideia semelhante à de Zweig: de que ao menos "eles se divertem muito". Zweig, por outro lado, avalia o cenário de uma forma idealista, atribuindo felicidade, contentamento e resignação à população miserável que ocupa o morro. As duas imagens, no entanto, são negativas: descrevem as precárias condições de vida desta população deixada à própria sorte e à merce da negligência do Estado, além de serem observados como animais pelos visitantes estrangeiros. A única coisa que diferencia as duas abordagens é a tentativa de Zweig de amenizar o que há de negativo na situação. Nos dois relatos, lemos a ideia de que os pobres marginalizados são felizes; os dois autores representam um povo feliz morando na miséria.

A partir deste primeiro conjunto de relatos, torna-se possível observar como cada autor retorna ao tema das favelas, desenvolvendo percepções mais amplas sobre seus habitantes, a paisagem e os contrastes do Rio de Janeiro. É nesse ponto que os relatos seguintes de Camus e Zweig aprofundam, e ao mesmo tempo distorcem, sua compreensão do espaço.

Na entrada do dia 01 de agosto, Camus também fala sobre sua visita a uma favela, que faz vista para a praia de Ipanema. Depois de negociações — ele não menciona com quem —, finalmente recebem — ele e Barleto, seu acompanhante — autorização para entrar no que ele chama de “verdadeira cidade de madeira, de zinco e bambus” (Camus, 2019, p. 75), construída ao pé do morro. A descrição é igual à dos outros estrangeiros que escrevem sobre o Brasil: barracos improvisados, ruas íngremes, o solo escorregadio e cheio de imundícies, a longa caminhada até chegar à casa da senhora com quem falariam. O relato da subida do morro é semelhante ao relato de Zweig. Camus diz que já na parte de cima, diante do barraco, ele é recompensado pela vista da praia e da baía, que se estendia sob a meia-lua. Eles foram visitar uma espécie de sacerdotisa que dá consultas, mas, ao chegarem, o santo já não estava mais incorporado na mulher. No entanto, Camus relata que os negros eram tão “amáveis e simpáticos que ficamos conversando mais um pouco” (Camus, 2019, p. 76). Ele descreve também a volta, a descida, como uma “verdadeira corrida para a morte”, pois Barleto escorrega e cai morro abaixo, ele próprio consegue descer o morro sem cair; e comenta que imagina como deve ser para as mulheres que vão buscar água com um balde na cabeça (Camus, 2019,

p. 76). O relato de Camus beira o superficial e demonstra um certo desinteresse. Este desinteresse, um certo fastio por viajar e ter de lidar com muita gente, permeia quase toda a sua narrativa sobre o Brasil. Camus lança um olhar cansado sobre o país, e suas imagens são contaminadas também por este cansaço.

Stefan Zweig, por sua vez, ao falar das favelas no Rio de Janeiro, não deixa de mostrar que também existem lugares não tão belos para serem vistos e desfrutados. Ele fala da possibilidade de, com apenas poucos passos, sair das residências de luxo próximas a praia e estar “em uma favela ou bairro pobre”. Neste aspecto, Camus e Zweig têm a mesma opinião: a beleza que pode ser apreciada a partir das favelas. Com seu olhar romântico, Zweig enfatiza, entretanto, que esse bairro pobre é “rodeado do mesmo verde, banhado na mesma luz radiante” e que “uma coisa não atrapalha a outra”. Afirma, em seguida, que “de uma certa forma, a força da natureza não oprime os contrastes, mas os suaviza”, mostrando, assim, mais uma vez, sua tendência para conciliação (Zweig, 2013, p. 178-179). Para Zweig, os contrastes mais se complementam que se hostilizam e os prédios e os barracos, as avenidas e as ruas estreitas, a praia e o morro corroboram para uma visão prazerosa e harmoniosa do Rio de Janeiro (Zweig, 2013, p. 179).

Stefan Zweig vai além e considera as favelas, por ele designadas de “estrelas de um caleidoscópio”, construções singulares que dão ao Rio de Janeiro um tom “colorido e pitoresco”. Ele se questiona também se elas ainda existiriam em alguns anos e faz ainda um apelo para a preservação de uma delas, ao menos “por representar um pedaço de natureza humana em meio à civilização” afirmando que “um pedaço insólito, incomparável do Rio desaparecerá com essas favelas” (Zweig, 2013, p. 181-183).

Mais adiante em sua narrativa, Zweig repete o que dizia sobre os bairros pobres e favelas para, então, acrescentar que estes se assemelham a “uma aldeia polinésia ou africana”, onde se pode ver o “grau mais baixo de primitivismo, as condições mais baixas de moradia e de vida” para, logo em seguida, afirmar que essa visão “nada tem de deprimente, de repugnante ou vergonhoso”, pois seus moradores aqui se sentem mil vezes mais felizes do que o proletariado europeu em suas casas alugadas (Zweig, 2013, p. 182). E, apesar de ser um dos lugares mais primitivos que Zweig diz já ter visto, ele ainda consegue encontrar outros aspectos

positivos além da felicidade explícita desses moradores se comparados aos moradores dos bairros proletários europeus. Para o autor, esses barracos situados nos morros, “nos mais inacessíveis cantos e recantos, essas favelas têm a melhor vista que se pode imaginar, é a mesma vista das mansões de luxo e é a mesma natureza que orna e fornece bananeiras, a mesma natureza que impede a alma de ficar deprimida ou triste porque a consola incessantemente com suas mãos macias e tranquilizadoras” (Zweig, 2013, p. 182).

Os relatos de Camus e Zweig apresentam um viés positivo — ou menos crítico — em relação às favelas do Rio de Janeiro, ainda que por motivações distintas: em Camus, devido ao desinteresse evidente que permeia sua estadia no Brasil, e em Zweig, devido à sua necessidade de confirmar o paraíso tropical que imaginava para si. Assim, as imagens construídas por ambos diferem substancialmente daquelas construídas por Becher, que adota uma perspectiva frontalmente crítica, desprovida de idealização, carregada de excessos e com certo traço expressionista, que tende a distorcer e deformar o objeto percebido como forma de expressar seus sentimentos diante dele. Enquanto Becher expõe a miséria, a sujeira, a animalização e a degradação estrutural como parte constitutiva da realidade brasileira, sublinhando a violência simbólica e material sofrida pelos moradores do Morro da Babilônia, Camus e principalmente Zweig suavizam seus relatos ao focalizar, respectivamente, a beleza da paisagem e a suposta harmonia dos contrastes. Essa divergência revela três modos distintos de observar o mesmo espaço: Becher enfatiza a desumanização e a desigualdade; Camus registra de forma superficial, mediada por cansaço e desinteresse; e Zweig estetiza a precariedade, incorporando-a à imagem idealizada que constrói do país. No entanto, a visão, o prazer, a igualdade do prazer, a generosidade, e o fato de ele mesmo não ter sido consolado por essa natureza, todos são elementos que reforçam a utopia zweiguiana. O confronto entre essas três visões evidencia como escolhas lexicais, enquadramentos descritivos e silenciamentos estratégicos moldam representações profundamente distintas da favela — ora como metáfora de marginalidade estrutural, ora como cenário pitoresco, ora como curiosidade exótica que não chega a perturbar o olhar estrangeiro.

Algumas personagens nas obras brasileiras de Becher carregam um quociente de estranheza. Na peça *Samba* (1957), há a Condessa, um tipo estranho, tanto para os padrões alemães quanto para os brasileiros, uma mulher que se veste e se comporta como uma caricatura, com trejeitos exagerados e objetos pendurados em seu corpo. Ela é descrita como sendo uma mulher de corpo grande, usando roupas muito velhas e puídas, com leques e facas pendurados nas roupas. É como se ela unisse em si os estereótipos da matrona e de uma pessoa do interior. Na peça *Macumba* (1968), há Capitulina Bahiana, a curandeira da comunidade onde ela está inserida, que tem hanseníase, e anda toda enrolada em trapos, apenas com as mãos e o rosto de fora, carregando um pedaço de madeira com uma lata fixada na ponta, pedindo esmolas. No *Romanceiro Brasileiro* (1979), temos Zezé, a imagem da violência herdada da escravidão, um negro ex-escravizado que carrega um pedaço de toucinho no peito para esconder uma queimadura feita por seu antigo dono. Além disso, Zezé usa polainas, uma muleta com uma cabeça de cachorro na ponta e um chapéu de feltro pendurado nele. É importante mencionar também que nenhum desses personagens caricatos é um homem branco: temos apenas duas mulheres, que podemos crer, pela descrição, não são jovens, e um negro ex-escravizado. O homem branco, na narrativa, está salvaguardado do grotesco e do ridículo. Isso, com uma única exceção para os portugueses representados nas peças *Samba* (1957) e *Macumba* (1968). Na primeira, o personagem é preguiçoso e passa os dias vestido em pijama; na segunda, é sujo e desonesto, mas não chega a ser uma imagem caricatural que remeta ao exótico ou ao ridículo. Essa exceção parece indicar um olhar menos crítico sobre o lugar dos portugueses na estrutura social brasileira, que não se coloca completamente fora do jogo de poder, ambos são donos de negócios, um hotel e um bar, mas não estão completamente imunes às críticas sociais. Becher critica tudo o que não é europeu. Pode-se, por um lado, fazer uma crítica a essa posição como efeito de uma filtragem preconceituosa do olhar do escritor europeu que, no Brasil, destacará em sua apreensão o “outro” exótico. Entretanto, pode-se, por outro lado, reconhecer, na representação feita por esse mesmo olhar europeu, uma constatação da desigualdade social que destina à pobreza, à miséria, à ignorância, à doença, à violência e à morte o contingente não branco da população brasileira, principalmente o dos afrodescendentes.

Nos versos seguintes, ao iniciar um novo episódio, Becher nos apresenta a personagem Zezé e o tema da raiva canina:

Dia ameno antes do inverno, no começo de junho.
 Numa nuvem assentada, com odor de excremento,
 quatro rapazes agachados jogam bolinha de gude.
 Quem observa o jogo com as bolinhas de vidro é Zezé,
 o velho negro elegante; a sua elegância
 esfarrapada tem a sua história.
 Zezé, quando jovem, tinha sido escravo.
 Ele acreditava ser responsável por sua liberdade;
 para esconder a marca de queimadura
 que seu comprador havia marcado outrora em seu peito,
 e é por isso que ele sempre usava
 um colarinho rígido e uma gravata de toucinho.
 Além disso, naturalmente, usava
 um par de polainas de linha, esfarrapadas;
 às polainas, foram unidas uma bengala
 com uma empunhadura de casco de tartaruga, em forma de cabeça de cão,
 e, à bengala, um chapéu de feltro,
 que outrora floresceu em azul celestial.
 Ainda há pouco a cabeça do cachorro balançava,
 tentando apaziguar a ruidosa disputa dos jogadores —
 então, de repente, ele aponta para um igual (Becher, 1979, p. 25)³²³.

Para esconder sua marca de queimadura no peito, Zezé usa um pedaço de toucinho pendurado nele, que simboliza o retrato do tratamento que os negros escravizados receberam no Brasil, a marca feita com ferro quente representando toda a dor e o sofrimento de um povo, e o toucinho simboliza uma tentativa de esconder essa marca. Essa imagem indica uma dupla estigmatização do personagem: vitimado pela violência da escravidão e, depois, pelo estigma social a ela ligado.

Sobre a gravata de toucinho de Zezé, Paulo Prado ao falar sobre os castigos que eram impostos aos negros escravizados no Brasil colônia, diz que eles “eram marcados no rosto com um ferro em brasa para serem vendidos; o castigo mais comum era queimá-los com tições acesos, ou com cera, toucinho ou outras matérias derretidas” (Prado, 1981, p. 88-89).

323 *Linder Vorwintertag Junianfangs./ In einer seßhaften Wolke Kotstanks/ hocken vier Knaben und spielen Gude./ Ihrem Glaskugelspiel kiebitzt Zézé,/ steinalter Negergeck; seine zerlumppte/ Eleganz hat ihre Geschichte./ Zézé, der Jüngling, war Sklav noch gewesen./ Schuldig zu sein glaubte er's seiner Freiheit,/ zu kaschieren das Brandmal, womit/ einst sein Käufer die Brust ihm gezeichnet,/ weshalb er stets einen Schließkragen trug/ nebst einem Speckschwartending von Krawatte./ Dazu gesellte von selbst sich ein Paar/ Zwirnsgamaschen, zerflederte Beute,/ zu den Gamaschen gesellt' sich ein Stöckchen/ mit einer schildpattnen Hundekopfkrücke/ und zu dem Stock eine Filzmelone,/ die einst geblüht in himmlischem Blau./ Eben grad fuchtelte der Hundekopf schlichtend/ in der Spieler lärmenden Streit –/ da, plötzlich weist er auf seinesgleichen (Becher, 1979, S. 25).*

A caracterização física da personagem Zezé, efetuada com ênfase no seu vestuário e nos seus adereços o situa entre o grotesco e o ridículo. Sua singularidade esquisita indica que ele pertence a um segmento específico entre os pobres: o das figuras exóticas que se destacam pela excentricidade no vestir, ganhando certa notoriedade social por isso.

A “elegância esfarrapada” de Zezé funciona como uma metáfora de sua condição marginalizada, sendo ao mesmo tempo uma tentativa de afirmação e um reflexo das humilhações históricas que ele carrega. A expressão sugere que apesar da pobreza e da subordinação, há um esforço do personagem em preservar alguma dignidade, ainda que visivelmente dificultada pelas condições de vida e pelo estigma de seu passado. Esses elementos em sua vestimenta, mesmo que grotescos ou ridículos, funcionam como símbolos de sua resistência à opressão. De algum modo, a excentricidade de Zezé é uma forma de marcar a sua presença, desafiando a invisibilidade da pobreza das figuras marginalizadas.

O toucinho, como disfarce, é um símbolo da tentativa de cura, mas também de impotência diante da marca que a escravidão lhe deixou. Zezé carrega consigo o peso de uma história de sofrimento, e sua tentativa de esconder essa marca com elementos de seu vestuário apenas reforça sua condição de vítima.

A presença de Zezé, no jogo de bolinha de gude, rodeado por rapazes, num cenário de miséria, sujeira e fedor, reforça sua posição de subalternidade e a normalização das condições precárias de higiene e de vida. Ele não é apenas vítima da escravidão, mas também da pobreza e da desigualdade social que a abolição não resolveu, mas causou.

Um cachorro de rua, contaminado pela raiva, se aproxima do grupo que joga bolinha de gude.

Sonâmbulo, aproximou-se um vira-lata muito estranho,
uma enigmática mistura de raças:
um corpo de dogue alemão arrastado por pernas de cão-salsicha.
Sem ser notado, ele se aproxima dos jogadores.
Olhar fixo e brilhante. Focinho trêmulo.
Como se não houvesse nem direita nem esquerda,
apenas um cego e amaldiçoado sempre em frente (Becher, 1979, p. 25-26)³²⁴.

324 *Schlafwandlrisch nahte ein wildfremder Köter,/ rätselvolle Promnadenmischung:/ Doggenrumpf schleppende Dackelbeine./ Unbemerkt naht er den Spielbeseßnen./ Auge starrfunkelnd. Flatternde Lefze./ Als wär da weder ein Rechts noch ein Links,/ einzig ein blindes verfluchtes Gradaus* (Becher, 1979, S. 25-26).

A imagem da “enigmática mistura de raças” do dogue alemão se arrastando em pernas de cão-salsicha revela uma complexa metaforização da condição do cão infectado pela raiva. Um dogue alemão, um animal tipicamente grande e imponente, é retratado com o corpo distorcido, de forma a adquirir uma característica absurda e desconcertante — como se arrastar com as pernas curtas de um cão-salsicha. Essa imagem retrata a perda de controle corporal, o rompimento da ordem natural e sugere uma condição doentia e aberrante.

Ao ser descrito com o “olhar fixo e brilhante” e “focinho trêmulo”, o animal adquire uma postura quase hipnótica, como se estivesse preso em um estado de sonambulismo; sem consciência de seus próprios movimentos e destino. O fato de ele ser descrito com um comportamento que beira a obstinação, seguindo sem parar, “sempre em frente”, sem direção definida, sublinha a tragédia da doença e a perda de controle sobre seu corpo e mente e está em consonância com o que acontece numa contaminação real por raiva³²⁵: o sintoma de andar longas distâncias sem rumo. Os outros sintomas apresentados no texto são efeito da liberdade poética do autor.

A ausência de “direita” e “esquerda” descrita no texto, aumenta essa sensação de desorientação e perda, indicando o avanço da doença e a inevitabilidade da morte. A expressão “cego e amaldiçoado” reforça a ideia de que não há saída para esse estado, um movimento inevitável em direção ao fim. A imagem do cão e sua condição física transformada por sua doença torna-se um símbolo de decadência.

O cão é atacado pelo grupo de rapazes que jogava bolinha de gude.

Mas aqueles que estavam agachados sobre seus calcanhares
se armam com pedras e saltam.
Uma chuva de risos e zombarias
recebe o arruaceiro de pernas arqueadas.
Sem emitir o menor som de dor,
ele segue seu caminho sombrio,
desce o morro da Babilônia,
um corpo sem pernas em disparada:

325 Segundo texto informativo no site do Instituto Pasteur, quando contaminado pela raiva “O cão se torna agressivo, com tendência a morder objetos, outros animais, o homem, inclusive o seu proprietário, e morde-se a si mesmo, muitas vezes provocando graves ferimentos. A salivação torna-se abundante, uma vez que o animal é incapaz de deglutir sua saliva, em virtude da paralisia dos músculos da deglutição. Há alteração do seu latido, que se torna rouco ou bitonal, em virtude da paralisia parcial das cordas vocais. Os cães infectados pelo vírus rábico têm propensão de abandonar suas casas e percorrer grandes distâncias, durante a qual podem atacar outros animais, disseminando, desta maneira, a raiva.” <https://www.saude.sp.gov.br/instituto-pasteur/paginas-internas/o-que-e-raiva/quadro-clinico-da-raiva-em-animais>).

a pressa devorou os cotos das suas pernas (Becher, 1979, p. 26)³²⁶.

O ataque ao cão pelos rapazes, com pedras, riso e zombaria, indica uma banalização da dor, da violência e da crueldade. Uma característica normalmente associada a ambientes desumanizados, onde a sobrevivência muitas vezes exige uma forma de distanciamento emocional dos sofrimentos cotidianos.

O cão fugindo “sem emitir o menor som de dor” parece sugerir que se trata de Lobo, cão que integrará a narrativa mais adiante, pois ele é conhecido por não rosnar, emitir sons ou qualquer reação quando agredido ou atacado. A pressa que “devora os cotos das suas pernas”, sugere que o impulso de fuga é tão urgente e o cão corre tão rápido que as pernas passam a ideia de serem invisíveis, devido à velocidade.

Zezé afirma que o cão estava contaminado com a raiva canina, e surge no grupo uma discussão sobre a existência ou não de raiva canina no mês de junho.

No redemoinho de poeira vermelha,
onde a rápida aparição sumiu,
Zezé acena — um aceno imperceptível;
ah, o que acena aí é a sua idade bíblica.
Com um gesto frequentemente repetido,
a sua manga toca o chapéu sujo,
num esforço há muito esquecido
de lhe devolver sua antiga cor azul.
“Aquele cachorro”, ele murmura, “estava com a raiva”.
— “Burro velho”, falou um dos rapazes,
precisamente o Antenor, negro como ébano,
“Cabeça de burro, meu velho, desde quando em junho,
diz aí, burro, em junho, tem raiva?”
— “Aquele ali, aquele estava com a raiva”.
As reclamações de Zezé desapareciam
na briga estridente dos jogadores de bolinha de gude (Becher, 1979, p. 26-27)³²⁷.

A discussão sobre o surgimento da raiva canina no mês de junho, entre Zezé e os rapazes, serve como uma forma de menosprezar o conhecimento e percepção

326 *Aber die ihre Fersen behocken,/ hüpfen mit Steinen sich waffnend empor./ hohngelächter-begleiteten Hagel/ erntet der O-beinge Amokläufer./ Ohne den kleinsten Wehlaut zu geben,/ wendet er seine lichtlose Bahn,/ rast den Babylonischen Hügel/ nieder, ein beinlos fortschießender Rumpf:/ Eile fraß ihm die Beinstummel ab* (Becher, 1979, S. 26).

327 *Ins rotquirlende Staubgewölke,/ drinnen die schnelle Erscheinung verging,/ nickt Zézé – kein beachtliches Nicken,/ ach, was da nickt, ist sein biblisches Alter./ Mit oftmals nachgeöffter Gebärde/ streift sein Ärmel die rüudge Melone/ in längst vergebnem Bemühn, ihr die alte/ Himmelsbläue wiederzuwecken./ „Dieser Hund“, mummelt er, „hatte die Wut weg.“/ – „Alter Esel“, sprach einer der Knaben,/ nämlich der ebenholzschwarze Antenor,/ „Eselskopf, alter, seit wann gibt’s im Juni,/ sage mal, Esel, im Juni die Hundswut?“/ – „Der da, dieser da hatte die Wut weg.“/ Zézés Gemummel verhallt im aufs neue/ schrillenden Streite der Gudespieler* (Becher, 1979, S. 26-27).

de Zezé, desconsiderando sua sabedoria, adquirida com a experiência de vida, justamente devido à sua idade avançada. A dúvida sobre se há ou não surtos de raiva em junho é uma negação da voz de Zezé, que é desqualificada e silenciada pelos mais jovens. A raiva canina é outro signo de subdesenvolvimento: indica a precariedade da saúde pública no Brasil. A zombaria dos rapazes se dirige também a Zezé, nos xingamentos que ele recebe, “velho burro” e “cabeça de burro” numa tentativa de desqualificar o que ele dizia e reflete o desrespeito com que é tratado. O verso “desde quando em junho, diz aí, velho burro, em junho, tem raiva?” questiona não apenas o conhecimento de Zezé, mas também reforça a ideia de que ele é um ser desatualizado e irrelevante, preso ao passado, em contraposição aos rapazes, jovens, e supostamente atualizados. Na narrativa, Zezé é descrito como um homem muito velho, tão velho a ponto de ter sido escravo. No entanto, é preciso pontuar que do ano da abolição da escravidão, 1888, até o período em que Becher esteve no Brasil, meados de 1940, se passaram apenas 52 anos.

Zezé, no entanto, ignora a zombaria dos rapazes e continua repetindo que o cão estava com raiva, e sua voz desaparece no meio dos gritos estridentes e da discussão acalorada dos rapazes. A poeira vermelha sugere um ambiente abafado e sujo, com o qual os habitantes já estão acostumados.

Nos versos seguintes, o eu-lírico inicia um novo episódio, ligado ao anterior, sobre a raiva canina. Da brincadeira dos rapazes no chão de terra vermelha, com vapores de excremento, o eu-lírico nos leva para a Praça da República.

Na Praça da República,
nos jardins públicos, pastam roedores³²⁸,
cercados pelo tilintar das caravanas de bondes.
Quando o comerciante de tecidos Raskalla Haddad
saiu cuspiando da Alfândega,

328 A respeito dos roedores presentes no texto de Becher, é interessante pontuar que, no início de 1904, Oswaldo Cruz iniciou a campanha contra a peste bubônica no Rio de Janeiro, que enfrentou menos resistência do que outras ações sanitárias por já ser amplamente aceita a transmissão da doença por pulgas de ratos contaminados e a eficácia da vacinação e da soroterapia. A estratégia combinou vacinação nas áreas mais afetadas, notificação compulsória, isolamento e tratamento dos doentes, além de uma ampla campanha de desratização, que incluiu metas para funcionários e a compra de ratos pela Diretoria Geral de Saúde Pública, o que acabou gerando distorções como o surgimento da profissão de “ratoeiro” e até a criação de roedores para venda ao governo. Embora a “guerra aos ratos” tenha sido alvo de críticas e sátiras populares, os resultados foram expressivos, com uma redução drástica das mortes por peste bubônica, que caíram de 48,74 por 100 mil habitantes em 1903 para 1,73 em 1909, confirmando o sucesso da campanha liderada por Oswaldo Cruz (<https://oswaldocruz.fiocruz.br/index.php/biografia/trajetoria-cientifica/na-diretoria-geral-de-saude-publica/campanha-contra-a-pestes>).

ele notou um cachorrinho Spitz empoeirado,
 que, desleal ao seu ofício de farejar lixeiras,
 perseguia os roedores.
 Se o sírio, pele cor de açafão,
 tivesse prestado atenção a tal comportamento,
 ele teria ficado perturbado ao ver com quanta facilidade
 as presas provocavam o caçador.
 Os roedores de pelo laranja,
 assim como o toureiro atraindo o touro,
 esperam calmamente o inimigo furioso,
 mal saltando para evitar o agressor —
 e o seu ataque já terminou.
 Veja, Raskalla Haddad, veja,
 sonâmbulo se aproxima dos roedores.
 Olhar fixo e brilhante. Focinho trêmulo.
 Como se não houvesse nem direita nem esquerda,
 apenas um cego e amaldiçoado sempre em frente.
 Mas Raskalla Haddad não viu (Becher, 1979, p. 27)³²⁹.

O eu-lírico usa de comparação metafórica no verso “assim como o toureiro atrai o touro” para contrastar, na caracterização do espaço, o conflito civilização *versus* barbárie. A tourada tem no touro uma encarnação da força bruta animal, associável à barbárie, e no toureiro uma encarnação da inteligência humana, associada à civilização e ao triunfo humano sobre a natureza. Assim, se os ratos ocupam o lugar do toureiro, ironizando os esforços do cachorro que os persegue, caracteriza-se uma inversão. Por meio dela, o espaço descrito caracteriza um lugar, uma cidade, um país, enfim, marcado negativamente pelas inversões e deslocamentos próprios de um mundo às avessas.

No verso “Veja, Raskalla Haddad, veja” o eu-lírico aponta o fato para a personagem, mas ele se recusa a ver. É como se a realidade pedisse para ser vista, reconhecida, mas a personagem, totalmente alheia a ela, não lhe prestasse atenção. Não se pode deixar de notar o fato de que Raskalla Haddad, assim como Farid Nehmés, são estrangeiros no país, mas não são europeus — o que parece sugerir que não estranham a mescla de civilização e barbárie que caracteriza o Brasil. Não sendo europeus, integram-se à dinâmica paradoxal do país.

329 *Auf dem Platze der Republik/ weiden von Tramkarawanen umscheppt/ Bisamratten auf Parkanlagen./ Als der Tuchhändler Raskalla Haddad/ ausspuckend aus der Anfânega trat,/ merkt' er ein staubgepudertes Spitzchen,/ das, seinem Müllkastenschnüffelberufe/ untreu, die Bisamratten schassierte./ Hätte der safranhäutige Syrier/ Aufmerken solchem Bemerken geliehn,/ wär's ihm bedenklich geworden, wie müßlos/ die Gejagten den Wilderer foppten./ Die orangepelzigen Nager,/ wie der Torero den Kampfstier lockt,/ warten sie ruhig des zornigen Gegners,/ biegen kaum hüpfend dem Draufstürmer aus —/ schon ist's um seinen Angriff geschehn./ Siehe, Raskalla Haddad, siehe,/ schlafwandlrisch naht das den Bisamratten./ Auge starrfunkelnd. Flatternde Lefze./ Als wär da weder ein Rechts noch ein Links,/ einzig ein blindes verfluchtes Gradaus./ Aber Raskalla Haddad sah nicht (Becher, 1979, S. 27).*

A convivência, quase íntima, entre animais e humanos e a aceitação das personagens à imundície ganham uma nova dimensão neste episódio. Ao afirmar que os roedores pastam na praça, o eu-lírico sugere que os ratos ficam à vontade no lugar, sem pressa e sem serem incomodados por ninguém e ficam tão ousados que até provocam os cães. Além disso, os roedores, personificados, são retratados com inteligência e perspicácia, capazes de zombar dos cães que também habitam ou frequentam a praça.

O uso de uma linguagem que destaca o contraste entre a brutalidade dos ratos e a fragilidade do cachorro, que tem um *pedigree*, reforça a ironia central do poema: a civilização, representada pela figura do cachorro com *pedigree*, é impotente diante da barbárie representada pelos roedores, que, ao contrário, conseguem manipular a situação a seu favor. Becher insere, aqui, uma crítica à inversão de valores que permeia a realidade brasileira, um espaço onde as hierarquias tradicionais são invertidas e as forças brutas e irracionais dominam.

A praça, representada na obra pela Praça da República, tradicionalmente um espaço de sociabilidade urbana, é degradada e suja pelos próprios comerciantes que a circundam, com o seu hábito de cuspir no chão e tomada por roedores, o que indica acúmulo de lixo e restos de comida. A presença de ratos, em contraste com a imagem de um spitz (um cachorro de raça), não só sugere um contraste entre o mundo animal e a construção social, mas também revela uma distorção da própria ideia de civilização. Os ratos, como símbolos de sujeira e desordem, ocupam esse espaço, reiterando a ideia de degradação, e reforçam a crítica à maneira como a cidade é marcada pela pobreza e pela marginalização.

Nos versos seguintes, o eu-lírico caracteriza o tipo físico de Raskalla Haddad.

Na loja de Farid Nehmés,
o comerciante de tecidos chacoalha sua mão pequena e macia,
carregando-a à sua frente como algo estranho,
triunfalmente, como se de fato
a tivesse encontrado no beco:
esta mão pálida, gorda, de pelo azulado
adornada com um grande rubi.
Passando pelos libaneses,
que por ali comiam, chupando a carne de carneiro assado dos espetos
e rasgando pedaços de pão macio,
empurram as panças do corpo de pernas curtas
em direção ao balcão. De suas gargantas

sibilam suas palavras, que Farid cumprimenta (Becher, 1979, p. 28)³³⁰.

A descrição de Raskalla Haddad sugere que ele é um homem corpulento e rico, sua riqueza é representada pelo anel de rubi e pela descrição da mão gorda, macia e pálida que indica falta de trabalho braçal.

Nos versos seguintes, o eu-lírico narra os primeiros momentos após Raskalla Haddad ter sido mordido pelo cão.

“Ah, esse maldito cachorro
vira-lata, um patife pulguento,
que perseguia esses bichos
na praça da República, ah, esse
vagabundo mordeu minha mão.
Pulou em cima de mim por trás, abocanhou minha mão!”.
Farid recomendou ir ao farmacêutico.
“Como, o quê, devo ir ao farmacêutico
por causa de um arranhão tão bobo?
Veja, não está nem sangrando, veja.
Ah, por causa de um filho da puta
de um spitz? Um pardal, não um spitz!
Dá aí um copo de cachaça, basta” (Becher, 1979, p. 28)³³¹.

Raskalla Haddad reage ao ataque atribuindo qualificações depreciativas ao cão como “maldito”, “patife pulguento” e “vagabundo”, personificando o animal, que passa a ser tratado como um inimigo traiçoeiro. Sua linguagem repleta de impropérios evidencia tanto a revolta quanto a tentativa de transformar o episódio em algo menor, como se a mordida fosse apenas um incômodo insignificante. Ao minimizar o ferimento e insistir em expressões como “um filho da puta de um spitz” e “um pardal, não um spitz”, Haddad revela seu comportamento impulsivo, negligente e impaciente, preferindo o escárnio e a bravata à atenção mínima que o incidente exigiria.

O pedido de cachaça por Raskalla Haddad como meio de cuidar do ferimento, desprezando o conselho de Farid Nehmés de procurar ajuda médica, denota seu

330 *In die Budike Farid Nehmés/ schaukelt der Tuchhändler, seine Patschhand/ vor sich hertragend wie ein Fremdes,/ triumphierend gleichsam, als habe/ er sie fürwahr auf der Gasse gefunden,/ diese fettbleiche blauhaarige Hand/ mit einem feisten Rubine geschmückt./ An den Libanesen vorüber,/ die da gebratenen Hammel von Spießen/ lutschen und lappige Brotfladen fetzen,/ schiebt des kurzbeingen Leibes Fülle/ stracks sich zur Theke. Von Rachenlauten/ schwirrt seine Rede, die Farid begrüßt* (Becher, 1979, S. 28).

331 *„Ch, hat mich doch solch ein hundsgemeiner/ Vira-lata, solch flöhiger Schlingel,/ der diesen Vierchern da auf dem Platz/ der Republik nachjagte, ch, hat mich/ doch solch ein Strolch in die Hand geschnappt./ Hüpf mich von hinten an. Schnapp! in die Hand.“/ Farid verweist ihn zum Pharmazeuten./ „Wie, was, zum Pharmazeuten soll ich/ wegen solch einer kindischen Schramme?/ Sieh mal, sie blutet ja nicht einmal, sieh mal./ Hah, wegen solch einem Hurensohn/ von einem Spitz? Ein Spatz und kein Spitz!/ Schenk mir ein Gläschen Cachaça ein, basta.“* (Becher, 1979, S. 28).

descaso com a sua própria saúde e, no caso dele, não é falta de recursos financeiros, é apenas indolência e preguiça. Assim como Marechal Ney, que perdeu uma perna por pura preguiça de cuidar de uma situação que demandava cuidados mínimos, atitude que, por sua vez, contrasta com a de Manoel — que veremos adiante —, o pescador, descrito como avarento, mas que estava disposto a pagar qualquer quantia por um tratamento para um arranhão que levou de um animal.

A recomendação de Farid Nehmés para que Haddad procurasse um farmacêutico, e não um médico, evidencia um traço característico da cultura brasileira: a centralidade da farmácia como primeiro recurso para acidentes cotidianos. Trata-se de um hábito antigo, que permanece até hoje em situações consideradas menores e corriqueiras. Isso se explica tanto pela facilidade do acesso, a farmácia como espaço de proximidade comunitária, quanto pela percepção social de que o farmacêutico seria tão bom quanto o médico e saberia resolver tudo com pragmatismo e rapidez e, além disso, também evidencia a dificuldade de acesso a cuidados médicos especializados. No contexto da narrativa, esse gesto reforça a banalização da mordida e sugere a existência de uma lógica comum: diante de um perigo potencial, mas aparentemente pequeno, busca-se a solução mais imediata, informal e acessível, sem recorrer à instância médica mais rigorosa. Essa prática cultural sublinha, assim, a naturalização do risco e do imprevisto na vida cotidiana.

Nos versos seguintes, testemunhamos a vergonha de Haddad por estar ferido e a negligência com que trata a própria saúde, que terá consequências graves.

Com o copo de cachaça, Raskalla Haddad se afasta,
com uma obstinação serena,
para o fundo escuro da loja
(porque a dignidade o proíbe
de se expor à suspeita de covardia).
Um grasnar fino o saúda no banheiro,
juntamente com um cacarejar tão fino quanto um zumbido:
o famoso casal de galinhas anãs de Farid,
que fez ninho num galinheiro estranho.
E sem se dar ao trabalho
de pular a pilha de imundície
totalmente infestada de moscas,
que cerca a porta da casa,
o comerciante despeja uma cachaça de cana-de-açúcar
— “filho da puta, ordinário!” — em cima da mão (Becher, 1979, p. 28-29)³³².

332 *Mit dem Schnapskelch trollt Raskalla Haddad,/ ganz betulicher Eigensinn,/ in der Budike dämmrigen Grund/
(denn dem Verdachte der Angstmeierei/ sich zu entblößen, verbietet die Würde)./ Piepsiges Krähen grüßt ihn vom
Abtritt/ nebst einem Gackern so schmal wie ein Zirpen:/ Farids berühmtes Zwerghühnerehepaar,/ das in gar*

A convivência promíscua entre humanos e animais parece ser algo que Becher destaca como signo da mistura entre civilização e barbárie. A sujeira excessiva e as moscas formam uma nova imagem da convivência íntima entre homens e animais, mas desta vez, com elementos acentuadamente negativos, como uma “pilha de imundície” na porta do banheiro da loja de Farid.

A decisão de Raskalla Haddad de se afastar para o fundo escuro, motivada pelo desejo de não parecer covarde, sugere um recurso para se proteger dos olhares e não ser visto lidando com algo que causa dor e desconforto e coloca em xeque sua masculinidade.

A presença de diversos animais no ambiente reforça a imagem do conflito civilização *versus* barbárie. Uma loja de tecidos não é um lugar onde se espera encontrar animais, principalmente quando eles estão tão integrados a ponto de fazer ninho em seu interior. A escolha de elementos sonoros, como o “grasnar fino” e o “cacarejar tão baixo como um zumbido”, somado ao ambiente escuro da loja cria uma atmosfera opressiva e quase fantasmagórica, sugerindo que a presença dos bichos está totalmente integrada na rotina do estabelecimento e na vida dos frequentadores.

Nos versos seguintes, o eu-lírico acompanha o desenvolvimento da condição de saúde de Haddad e fala das festas de São João.

E a lua de junho se foi; com julho
veio o que chamam de inverno.
Do túnel escuro da Alfândega,
todo pavimentado com camadas viscosas,
onde centenas e centenas cuspiram,
da Alfândega escapou o abafado
calor do outono; chegou um ar mais seco.
Ouçam, a festa de São João foi aberta
com as salvas dos fogos de artifício,
que deveriam honrar o santo.
Mas, ainda assim, os vadios continuavam rondando
pela Alfândega; bombinhas retardatárias
faziam as janelas e os nervos tremerem (Becher, 1979, p. 29)³³³.

seltsamen Hühnerstall nistet./ Und ohne sich die Mühe zu schaffen,/ über den fliegenbesäten Haufen/ namlos verpestenden Kehrtrichts zu klimmen,/ welcher die Türe der Klause belagert,/ gießt sich der Kaufmann den Zuckerrohrfusel/ „Hurensohn, spitziger!“ – über die Hand (Becher, 1979, S. 28-29).

333 *Und der Junimond schied; mit dem Juli/ kehrte eins ein, das sie Winter benamen./ Aus der Alfândega lichtarmem Schlauch,/ allgepflastert mit schleimigen Fladen/ Hunderter, Hunderter, die sie bespien,/ aus der Alfândega stahl sich die dumpfe/ Herbstschwüle, einzog ein kühleres Dumpf./ Hört, das Johannisfest war verknattert/ mit den peitschenden Knallerbsensalven,/ welche dem Heiligen Ehre tun sollen./ Doch nach wie vor streunten Rangen in Rudeln/ durch die Alfândega, späte Petarden/ machten die Fenster und Nerven erklirren*

A presença do cuspe dos comerciantes nas ruas da cidade é destacada como um símbolo da falta de higiene e do descaso com o espaço público, denotando uma ruptura com a ideia de progresso e limpeza associada às áreas urbanas. A imagem dos roedores, atraídos pela sujeira, intensifica a sensação de abandono e degradação. E nem a chegada do inverno ameniza a sensação de desconforto e degradação do espaço descrito.

Os vadios — cães, gatos e ratos que habitam o espaço público urbano — não são espantados pelo barulho dos fogos, que incomoda as pessoas, ao fazer as janelas e os nervos tremerem, tão habituados estão ao espaço degradado e cacofônico da cidade.

No verso “E a lua de junho se foi; com julho veio o que chamam de inverno”, o eu-lírico narrador estabelece um contraste implícito entre o inverno brasileiro e o europeu, sugerindo que aquilo que se denomina “inverno” no Brasil não corresponde plenamente ao clima rigoroso associado ao inverno europeu. A formulação “o que chamam de inverno” introduz um distanciamento irônico, indicando uma percepção estrangeira que relativiza a legitimidade dessa designação e reforça a ideia de comparação e de contraste que Becher estabelece em sua narrativa.

Nos versos seguintes, presenciamos os primeiros sinais de contaminação de Haddad pela raiva.

Foi quando o terrível começou,
quando o senhor Haddad enviou o aprendiz Nagib
com a ordem enfurecida
de impedir o estouro dos fogos em frente à loja?
Ele mesmo, um fogueteiro de São João
nos seus anos mais jovens, de repente berrou:
“Deviam prender os filhos da puta” —
Ouçam, e acrescenta algo estranho,
que não fez sentido para ninguém: “— os ordinários!” ele rosna (Becher, 1979,
p. 29-30)³³⁴.

A festa de São João, que deveria ser um momento de alegria e devoção, é contraposta à irritação de Raskalla Haddad. A tensão provocada pelo barulho do

(Becher, 1979, S. 29).

334 *War's, daß das Fürchterliche begann,/ als Senhor Haddad den Lehrling Nagib/ ausschickte mit dem erzürnten Befehle,/ der Knallerei vor dem Laden zu wehren?/ Selber ein großer Johannisknaller/ in jungen Jahren, keifte er plötzlich:/ „Einsperren sollt man die Hurensöhne – “/ Hört, und ein Seltsames fügt er hinzu,/ niemandem reimt sich's: „– die spitzigen!“ knurrt er (Becher, 1979, S. 30-31).*

estouro das bombinhas intensifica o estado alterado dele. Este parece ser o primeiro sinal do avanço da doença: irritabilidade e hipersensibilidade ao som e à luz. O fato de ele tratar agressivamente os fogueteiros e o estranhamento causado pela reação à festa sugerem que este não seria um comportamento habitual dele, pois este comportamento contrasta com seu comportamento na juventude em relação à festa, e o uso do verbo “rosnar” pelo eu-lírico, sugere que Haddad começou a adquirir traços do animal que o mordeu. O comportamento de Raskalla Haddad, depois de mordido pelo cão, é gradualmente zoomorfizado, passando de agressões verbais ao rosnado que ele dá para os companheiros.

Nos versos seguintes, acompanhamos o comportamento de Haddad, que continua mudando, mas ninguém à sua volta consegue perceber.

No dia seguinte, ele recusa qualquer bebida.
 Traindo seu hábito de, catorze vezes por dia,
 tomar um cafezinho com Farid,
 ele pede satisfações ao califa Elias,
 seu vizinho de loja:
 como ousou cuspir
 em seu manto, hein, Haddad?
 Agora, o califa Elias fica horas
 de pé na porta da sua loja, coçando a bochecha,
 cheia de feridas avermelhadas, como
 velhas cicatrizes, cuspidando muito habilmente
 entre os transeuntes, em vãos da
 largura de um fio de cabelo, seguro de sua arte na pontaria,
 mesmo em meio ao vaivém do fim da tarde.
 Quando está prestes a responder rudemente
 à falsa acusação, ele percebe como Raskalla
 está pálido de raiva: Ele está suando de raiva!
 E aqueles olhos sombreados de preto —
 deve ser, hum, o seu fígado;
 algumas pessoas têm problemas no fígado neste país.
 Talvez o Sr. Haddad esteja tão zangado
 porque ele lhe tirou seu posto de vendedor de tecidos.
 Por isso califa Elias não fala nada.
 “Eu sou um sírio, um sírio cristão!”
 Pálido como cinza, tremendo, Haddad bate no seu peito.
 “Sírio, sírio, um sírio, isso é o que eu sou!”
 Ele se vira e cambaleia de volta para dentro.
 “Filho da puta, cretino!”, ele grita furiosamente (Becher, 1979, p. 30-31)³³⁵.

335 *Tags drauf verweigert er jedweden Trank./ Seiner Gepflogenheit, vierzehnmal täglich/ ein Kaffeechen bei Farid zu schlürfen,/ untreu, stellt er Kalife Elias,/ seinen Ladennachbarn, zur Rede,/ wie sich jener erdreiste, ihm, Haddad,/ auf die Robe zu spucken, heh?/ Nun steht Kalife Elias für Stunden/ in seinem Ladentor, kratzt sich die Backe,/ die mit flammendem Ausschlag wie alten/ Narben gesprenkelte, spuckt sehr geschickt/ an den Vorüberbummlern vorbei,/ haarbreit, seiner Schützenkunst sicher,/ sei's gleich im Wimmeln des späten Nachmittags./ Im Begriff, auf die falsche Bezeichnung/ grob zu entgegnen, gewahrt er, wie wutbleich/ Raskalla aussieht: Der schwitzt ja vor Wut!/ Dazu die schwarzumschatteten Augen —/ wird's wohl, hm, an der Leber haben,/*

A irritação crescente de Raskalla Haddad é um sinal do avanço da raiva após a mordida do cão. Já no primeiro verso, quando ele recusa qualquer bebida, é possível identificar um indício precoce da hidrofobia, um dos sintomas clássicos da doença. No entanto, nenhum de seus companheiros de loja parece notar essas mudanças ou sintomas. Eles interpretam o comportamento de Haddad mais como um episódio dentro do clima habitual de animosidade entre eles. As relações entre esses estrangeiros parece, são marcadas, por uma convivência cotidiana tensa: trabalham lado a lado, mas parecem constantemente à busca de um motivo para provocar ou acusar o outro. A recusa de Haddad de tomar seu café diário com Farid já é motivo de conflito. A acusação de que califa Elias teria cuspidido em seu manto, associada à suspeita de que lhe tirara o posto de vendedor de tecidos, reforça a atmosfera de rivalidade permanente. Contudo, ninguém considera que a súbita irritabilidade de Haddad possa estar ligada à mordida do cachorro, o que evidencia tanto a negligência quanto a falta de compreensão médica e sanitária que permeiam a narrativa.

O poema enfatiza ainda os hábitos de higiene precários desses comerciantes: Indiferente aos transeuntes, Elias cospe no chão com habilidade quase performática. Seu rosto, marcado por feridas e cicatrizes, contribui para o contingente de corpos degradados que Becher descreve, abrangendo tanto brasileiros, quanto estrangeiros não europeus.

A explosão identitária de Haddad — “eu sou um sírio, um sírio cristão!” — acrescenta outro aspecto ao conflito. O confronto entre Raskalla Haddad e o califa Elias é importante não apenas pela hostilidade explícita, mas pela tensão identitária que perpassa a cena. Essa afirmação é um dos muitos contrastes presentes na obra de Becher, uma vez que a religião predominante na Síria é o islamismo; hoje, 2026, segundo pesquisa³³⁶, o número de cristãos na Síria é de 2,3%; no período retratado

manch einer hat's hierzuland an der Leber./ Vielleicht auch ist der Herr Haddad so wütend,/ weil er ihm letzthin den Schirtingposten/ weggeschnappt. Drum schweigt Kalife Elias./ „Ich bin ein Syrier, ein christlicher Syrier!“/ Graubleich bebend schlägt Haddad die Brust sich./ „Syrier, Syrier, ein Syrier, das bin ich!“/ Wendet und wankt zurück ins Gewölbe./ „Hurensohn, spitziger!“ japst er wie toll (Becher, 1979, S. 30-31).

336 Segundo artigo no site da Fundação Pontifícia ACN, o arcebispo sírio-cristão Jacques Mourad, de 57 anos, em um artigo de 2025, afirma que os cristãos representam apenas 2,3% da população e os muçulmanos, cerca de 95% (<https://www.acn.org.br/mourad-a-igreja-na-siria-esta-morrendo-nao-ha-liberdade-religiosa-ou-de-qualquer-tipo/>). No site Wikipedia, há a informação de que os cristãos representavam 10% da população no período pré-guerra, mas que agora representam menos de 2% (https://en.wikipedia.org/wiki/Christianity_in_Syria).

na obra, meados de 1940, esse número era de 10%, ainda uma minoria. Essa aparente contradição também reforça a ideia de que o Brasil é um país de miscigenação, mistura e liberdade. Aqui, pode-se ser o que se quiser.

De dentro da loja do comerciante de tecidos,
salta o aprendiz Nagib, o rosto aterrorizado.
Com a cabeça para trás, corre em direção
ao guarda com capacete de alpaca:
“Raskalla Haddad quis me . . .” Mas
Nagib não conseguiu respirar e apenas suspirou.
— “Ele tentou te furar com a faca?”,
pergunta o policial, um gigante africano.
(Cortar, esta é a ordem do dia).
— “Não”, Nagib, ofegante, “ele queria — me morder . . .”
Ofegante e gaguejando, o sujeito contou
como aconteceu o inaudito.
Sem noção de nada, ali parado, corre
para trás do balcão, quando
o seu pacífico diretor desliza em sua direção.
Sonâmbulo, se aproxima do jovem.
Olhos fixos e arregalados. Lábios trêmulos.
Como se não houvesse nem direita nem esquerda,
apenas um cego e amaldiçoado sempre em frente. . . (Becher, 1979, p. 31)³³⁷

O eu-lírico narrador utiliza elementos contrastantes para construir uma cena de conflito e terror. A corrida desesperada de Nagib, em busca de ajuda e proteção, revela um estado de pânico que é marcado pela dificuldade de respirar, o que impede uma comunicação clara com o guarda. Essa quebra do fluxo da fala enfatiza a urgência e a gravidade da situação, mas também introduz um certo tom cômico quando o guarda, ao esperar um relato de violência com faca, ouve que Haddad tentou mordê-lo.

O guarda, descrito como um “gigante africano”, é apresentado de maneira hiperbólica, destacando sua presença física e sugerindo um certo exotismo associado à figura do policial negro, evocando a crença popular de que homens negros são grandes e fortes. Essa descrição reforça a perspectiva eurocêntrica do eu-lírico reiterando estereótipos.

337 *Aus des Tuchhändlers Ladenhöhle/ springt der Stift Nagib schreckblöden Gesichts./ Rückwärtsgerenkten Kopfs hetzt er hin/ zum alpakabehelmtten Schutzmann:/ „Raskalla Haddad wollte mich . . .“ Aber/ Nagib versagt der Atem, er keucht nur./ – „Wollte er dir mit dem Messer zu Leibe?“/ fragt ihn der Schutzmann, ein Afrika-Hüne/ (Schlitzen, das ist an der Tagesordnung)./ – „Nein“, keucht Nagib, „er wollte mich – beißen . . .“/ Keuchend und stammelnd berichtet der Schwengel,/ wie sich das Unerhörte begab. Ahnungslos Maulaffen feilhaltend fläzte/ er hinterm Ladentisch, da, auf ihn zu/ glitt sein friedsammer Prinzipal./ Schlafwandlrish nahte er, nahte dem Jüngling./ Auge starrfunkelnd. Flatternde Lippe./ Als wär da weder ein Rechts noch ein Links,/ einzig ein blindes verfluchtes Gradaus . . . (Becher, 1979, S. 31).*

O verso “cortar é a ordem do dia” sugere a banalização da violência como um fato cotidiano e revela a degradação das relações sociais dentro da narrativa.

A completa zoomorfização de Raskalla Haddad se dá com a repetição pelo eu-lírico narrador da mesma caracterização que ele usa para se referir aos cães raivosos: um estado de sonambulismo e agressividade, “como se não houvesse nem direita, nem esquerda, apenas um cego e amaldiçoado sempre em frente”.

Nos versos seguintes, presenciamos a piora dos sintomas de Haddad.

Do microcosmo enevoadado:
nas encostas ondulantes floresce um tapete de flores
entre rios de linho tropical
(flores falsas, vulgares, todas iguais,
que o ódio à beleza despertou),
do pequeno mundo empoeirado
da sua cama celestial na loja de tecidos,
cinco homens de uniforme cáqui arrastam
Raskalla Haddad. Um deles levanta
seu cassete para açoitar a fúria.
Mas o gigante o impede: isso lhe parece
um ataque de epilepsia.
Através da multidão curiosa ressoava um sino:
carro de marfim da estação de acidentes (Becher, 1979, p. 31-32)³³⁸.

No delírio de Haddad, devido ao avanço da doença, aparecem signos de sua profissão. A presença das “colinas ondulantes de flores” e dos “rios de linho tropical” cria uma paisagem onírica e sensorial, evocando não apenas a mercadoria que define a identidade do comerciante, mas também um ambiente fluido e instável, característico do delírio. A descrição enfatiza a sobreposição entre o que é real e o que é alucinatório, reforçando a ideia de um sujeito totalmente tomado pela doença. Seu corpo, arrastado por pelos homens de uniforme cáqui, certamente policiais, reforça o aspecto teatral da cena, conferindo-lhe o caráter de espetáculo grotesco diante da multidão que assiste. O desconhecimento também está presente na narrativa: o guarda negro impede que Haddad seja agredido, mas avalia a sua fúria como um ataque epilético. Ninguém, apesar de os comerciantes vizinhos de Haddad saberem que ele foi mordido, percebe que o estado alterado de Haddad se deve à

338 *Aus dem verdämmerten Mikrokosmos/ wallender Hänge Blumenflor blühend/ zwischen Tropikalleinenflüssen/ (gleichgemacht falsche gemeine Blumen,/ welche der Haß auf die Schönheit erheckte),/ aus der staubatmenden kleinen Welt/ seines Tuchladenhimmelsbetts/ zerren sie ihrer fünf Khakiröcke/ Raskalla Haddad. Einer erhebt/ seinen Knüppel, die Tobsucht zu geißeln./ Aber der Hüne wehrt's ihm: ihn deuche/ solches ein Anfall von Epilepsie./ Her durch den Gaffertroß schwillt Gebimmel:/ Elfenbeinauto der Unfallstation (Becher, 1979, S. 31-32).*

raiva canina. É como se todos eles estivessem alheios à realidade à sua volta, tratando-o como um caso isolado e especulando sobre os motivos de sua mudança de comportamento.

Nos versos seguintes, presenciamos como a vida das pessoas continua seguindo normalmente, enquanto Haddad agoniza para a morte:

E enquanto anoitece na cidade da lagoa,
 espalhando um crepúsculo cor de concha;
 enquanto Nagib, em calças brancas,
 sobre um banco debaixo da pequena igreja da Glória,
 cortejando uma morena, enfeitando-a
 com uma história colossal
 do seu chefe que enlouqueceu;
 enquanto califa Elias, cuspidando longe,
 cambaleia através da Alfândega cuspidando;
 enquanto isso, na boutique de Farid Nehmés,
 os sírios, envolvidos em nuvens de carne queimada,
 lambem espetos de carne assada,
 o vendedor de tecidos Raskalla Haddad sofre,
 rodeado pelo seu clã de dez pessoas,
 amarrado a uma cadeira de operações,
 espumando pela boca, engolindo e ofegando,
 sofre o fim dos cães raivosos (Becher, 1979, p. 32)³³⁹.

Os versos apresentam o espaço urbano marcado por ações simultâneas que ocorrem enquanto Raskalla Haddad agoniza. A repetição da palavra “enquanto” cria um efeito de sobreposição de acontecimentos, mostrando que a vida na cidade continua, indiferente à morte do comerciante. Sua morte, ao mesmo tempo cruel e banalizada, se dilui na sucessão de acontecimentos que compõem o mosaico urbano, onde a tragédia pessoal é mais um acontecimento dentre tantos outros e pode até ser usada por terceiros para benefício próprio, como no caso de Nagib, que usou o acontecimento para tentar seduzir uma mulher, cometendo um engano ao dizer que o chefe enlouqueceu. Cada um pensa uma coisa sobre o adoecimento e morte de Haddad, o que evidencia o desconhecimento dos surtos de raiva canina e dos sintomas da doença; expondo não apenas a ignorância, mas também o desinteresse da população. O espaço urbano é retratado com um misto de vivacidade e

339 *Und während Abend auf der Lagunstadt,/ muschelfarbenes Scheiden sich breitet;/ derweilen Nagib in schneeiger Hose/ auf einer Bank unterm Gloriakirchlein/ eine Morena umbuhlt, sie verhext/ mit einer kolossalen Geschichte/ von seinem Chef, der verrückt geworden;/ während Kalife Elias weitspuckend/ durch die bespuckte Alfândega heimstelt;/ derweil in Farid Nehmés Budike/ Syrier, in Schwaden verbrannten Fleisches/ eingenebelt, an Bratspießen lutschen,/ leidet der Tuchhändler Raskalla Haddad,/ von seiner zehnköpfigen Sippen umringt,/ an einen Operationsstuhl gefesselt,/ Schaum vorm Munde, schlingend und schnappend,/ leidet das Ende der wutkranken Hunde (Becher, 1979, S. 32).*

degradação: a cena romântica de Nagib cortejando uma mulher se contrapõe à decadência da rua cuspidá, e de califa Elias cambaleando e cuspidando, que, como sugere o verbo “cambaleia”, está bêbado.

Em relação à frase “rodeado pelo seu clã de dez pessoas”, o eu-lírico usa, no texto em alemão, a palavra *Sippe*, que pode ser traduzida literalmente como clã ou grupo, não necessariamente uma família. É possível que os homens que estiveram com ele fossem os comerciantes vizinhos de sua loja, um grupo de homens ligados mais pelo ofício e condição de estrangeiros do que por laços de sangue.

Nos versos seguinte, o eu-lírico inicia um novo episódio, narrando a vida dos pescadores. O episódio se conecta ao anterior pelo tema da raiva canina, que conecta as histórias de Haddad e Manoel. Becher descreve a vida dos marinheiros e o cais da Saudade, onde os barcos dos pescadores e dos bombeiros estão atracados e as águas são metaforizadas como espelhos de safira. E em meio à descrição idílica e bela do porto, do ir e vir dos marinheiros, da saudade que sentem de lugares visitados, o eu-lírico marca os dados negativos que o compõem: uma colônia de leprosos³⁴⁰ e a advertência constante do que ela representa. A referência à colônia de leprosos funciona como um contraponto ao cenário marítimo, espaço aberto e de liberdade, introduzindo uma imagem de reclusão e isolamento (Becher, 1979, p. 33-34)³⁴¹.

E, neste espaço, encontramos Manoel, um pescador português.

340 Segundo os sites Brasileira Fotográfica e Senado Federal, a principal colônia de leprosos do Rio de Janeiro foi o Hospital Colônia de Curupaiti, fundado em 1929, em Jacarepaguá, zona oeste da cidade. Curupaiti era uma parte de um conjunto de 33 leprosários que existiram entre as décadas de 1930 e 1980. De acordo com o artigo do senado, em 2015, data do artigo no site, ainda haviam pessoas internadas neste hospital. Como seu Armando, que chegou aos 21 anos, em 1962. No dia da entrevista, ele estava com 74 anos (<http://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=31068> e [https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/510382/noticia.html?sequence=1#:~:text=Fundado%20em%201929%2C%20Curupaiti%20era,a%20acolher%20dois%20mil%20doentes.\)](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/510382/noticia.html?sequence=1#:~:text=Fundado%20em%201929%2C%20Curupaiti%20era,a%20acolher%20dois%20mil%20doentes.))

341 *Zu den Barken: Mole der Sehnsucht./ Leise tänzelnder Saphirspiegel,/ drauf die Boote der Feuerwehr schlafen,/ ganz aus chinesischem Briefzinnobere./ Und die rußigen Fährbarken pendelnd/ nach den Guanabara-Inseln/ und dem verdunsteten Port Nictheroy./ Sei's ein in Großen Süden Verschlagner,/ dessen Ernstblick ein spanisches Schiff/ aus dem Hafen begleitet, sei's/ ein portugiesischer Fischer, soeben/ heimgekehrt von atlantischem Fischzug/ – auf der Mole der Sehnsucht, immer/ wird ihn Schauen befangen, draus stille/ Trauer keimt um verlorene Fernen./ Mag er sein herzwankenmachend Verlangen/ nach dem Lande, das Abend heißt,/ längst bestattet haben, vermauert,/ ach, sein Fernweh wird sich genügen/ an der Fluminensischen Kuppen/ Unnahbarkeit, dem punktgroßen Kirchturm/ São Francisco; ja selbst das Grauen,/ dem jenes Türmchen ein mahnendes Mal setzt/ – wißt, in seinen entlegnen Gefilden/ zäunt sich die Aussätzigenkolonie –,/ ja selbst am Grauen will nicht verstummen/ dieser sein süßweher Wunsch zum Alldortsein,/ denn er steht auf der Mole der Sehnsucht (Becher, 1979, S. 33-34).*

Regressado da pescaria no Atlântico,
 ancora Nossa Senhora da Guia,
 uma senhora enrugada e enegrecida
 da família de pescadores de barçaças.
 Com os seus sete companheiros empostados,
 Manoel Braga, o lobo-do-mar, sobe o cais.
 Enquanto os outros correm para uma bebida, Manoel
 descalço, calças enroladas,
 equilibra-se no muro do cais, divertindo-se, de forma barata
 (despretensiosa é o nome da sua avareza roedora),
 deixa suas pernas magras balançarem,
 observa com olhar ganancioso
 a bênção reluzente de peixes do entardecer,
 ninfas cor de concha.
 E os dedos dos pés inchados agitam-se,
 se apertam de cobiça, os lábios saltados,
 silenciosamente a contar os números;
 toda sua natureza de lobo-do-mar calcula
 qual poderá ser o lucro desta pesca (Becher, 1979, p. 33-34)³⁴².

A descrição do barco de Manoel sugere que ele seja velho e pobre. Agindo de modo diferente dos outros pescadores, ele é ganancioso e só pensa em ganhar dinheiro com os peixes que pescou, e avarento, pois não se permite gastar qualquer quantia com bebida ou diversão. Há uma sugestão de zoomorfização deste personagem no verso em que o eu-lírico narrador caracteriza sua avareza como “roedora”. A descrição de suas pernas magras sugere que ele também coma pouco, por carência ou economia. A “avareza roedora” e a “natureza de lobo-do-mar” constroem um perfil psicológico marcado pelo instinto de sobrevivência.

A metáfora sobre os peixes, — “a bênção reluzente de peixes ao entardecer” — como outras da natureza rica e/ou exuberante do país, é positiva. É um traço da obra de Becher sobre o Brasil o contraste entre a beleza e a riqueza da natureza exuberante (o que reforça o mito do paraíso tropical que caracteriza o Brasil desde a carta de Pero Vaz de Caminha e a miséria, a mescla de civilização e barbárie típica do subdesenvolvimento do país de terceiro mundo. Há mais do que apenas um olhar europeu reativo na obra de Becher sobre o Brasil. Mesmo que marcado por preconceitos, esse olhar que capta e avalia os contrastes do país cumpre uma função

342 *Heimgekehrt von atlantischem Fischzug/ ankert Nossa Senhora da Guia,/ modergeschwärzte verhutzelte Dame/ aus der Familie der Fischerbarkassen./ Mit seinen sieben Kumpanen erklimmt/ Meerschrat Manoel Braga die Mole./ Indes die andern zum Schnaps trotten, reitet/ Manoel barfuß, die Hosen gekrempelt,/ auf der Quaimauer, billiger vergnügt/ (anspruchslos nennt sich sein nagender Geiz),/ läßt seine dürrn Schratbeine baumeln,/ wacht mit gierstarrem Blick über dem/ glitzernden Segen dämmriger Fische,/ muschelfarbener Ozeaniden./ Und die geschwollenen Zehen regen,/ kralln sich vor Gier, die gesprungenen Lippen,/ lautlos litaneien sie Ziffern;/ all seine schratige Wesenheit rechnet,/ welchen Erlös dieser Fischzug beschere (Becher, 1979, S. 33-34).*

crítica importante porque ajuda a identificar problemas e mazelas que poderiam/podem ser resolvidos. Esse viés de abordagem destoa, do ufanismo laudatório característico dos anos 1930-1940 sob a ditadura Vargas. No limite, ele problematiza o mito do “país do futuro” engendrado no mesmo período histórico.

A cobiça se manifesta fisicamente no corpo de Manoel e faz uma progressão ascendente: começando pelos dedos dos pés, que se apertam em cobiça, e culmina nos lábios, que contam o lucro de sua pesca. Manoel não é um aventureiro romântico, mas um trabalhador do mar cuja relação com a pesca é essencialmente pragmática.

Ao construir a imagem de Manoel desta forma, o eu-lírico não apenas delinea o arquétipo de trabalhador pobre e ganancioso, mas traça um perfil estereotipado do português: avarento, assim como os outros dois que aparecem em suas obras, o dono do hotel em *Samba* (1957), que passa o dia vestido em pijamas e o dono do bar que as personagens da peça *Macumba* (1968) frequentam, que no final da narrativa descobrimos roubar nas contas de Orestes Goyano. A cena sugere que não se trata apenas de uma condição econômica; para Manoel, os peixes não são seres encantadores, mas cifras, e o mar não é um espaço de liberdade, mas um campo de batalha silencioso onde o cálculo rege a sobrevivência.

O eu-lírico menciona as “ninfas do oceano” como “bençãos reluzentes de peixes ao entardecer”. Na mitologia grega, as Oceânides (*Ozeaniden*, em alemão) são as ninfas filhas de Oceano e Tétis — divindade feminina das águas, dos rios e do mar. Dentro da imagem poética, o eu-lírico mistura o real (peixes) com o mítico (Oceânides e ninfas), um recurso de metáfora ou personificação. Os peixes são vistos como ninfas, criaturas marinhas encantadas: ele olha os peixes como se fossem ninfas do mar, belas e sedutoras; mas o olhar ganancioso de Manoel e o uso de uma metáfora mitológica sugerem desejo e cobiça: ele observa os peixes não com reverência, mas com ganância, desejo de posse. O contraste é intencional, o homem pobre e rude vê beleza e riqueza (as ninfas) apenas como “benção de peixes”, ou seja, como recurso material, não como encanto.

Até que o Cais da Saudade o arrebatava.
Ah, ele contempla o belo porto
de Cascais, a casinha de tijolos,
onde nasceu, e então se ergue
um brilho de puro ouro em torres douradas
das colinas de jardins de camélia —

as garras de Manoel finalmente relaxam.
 Sim, Manoel Braga se considera um
 filho da prudência e muito sábio.
 No hospital português ele aparece,
 solene, mancando com seu pé esquerdo,
 declarando estar ferido.
 Um verme de uma raposa sarnenta
 lhe teria cutucado o calcanhar,
 depois deve ter fugido em direção aos corredores.
 Porque ele tinha lido sobre aquele sírio
 e a sua trágica morte, insistiu
 em um tratamento urgente
 segundo o famoso Doutor Pasteur³⁴³
 (um francês, sim, sim, ele sabia);
 e pagaria com antecedência de bom grado pela cura.
 Como foi elogiado e assegurado de
 que este tratamento seria gratuito,
 o homem fez uma dancinha manca.
 Sim, Manoel Braga se vê como
 um filho da prudência e muito sábio (Becher, 1979, p. 34-35)³⁴⁴.

O eu-lírico apresenta Manoel de uma forma aparentemente contraditória, ao mesmo tempo em que o pescador é ganancioso — mas ele próprio se considera uma pessoa prudente —, e se recusa a gastar dinheiro para se divertir com os amigos depois de uma temporada no mar, ele está disposto a gastar qualquer quantia para tratar de sua saúde, seu comportamento concilia, pois, a ganância e a prudência. O pescador demonstra uma astúcia que transcende a simples economia: sua disposição para pagar pelo tratamento evidencia um entendimento pragmático da vida, no qual sua saúde é um recurso essencial para a continuidade de sua atividade e consequente obtenção de lucro. Dessa forma, a narrativa sugere que a prudência de Manoel é

343 O Instituto Pasteur de São Paulo foi criado em 1903 como uma instituição privada e filantrópica, por um grupo de médicos e beneméritos paulistas interessados no desenvolvimento das ciências biomédicas e da saúde coletiva no estado. No entanto, suas origens remontam a um período ainda mais distante, pois desde o final do Império, em virtude do desenvolvimento advindo da expansão da cafeicultura e da imigração, o governo paulista ampliou seu empenho na melhoria das condições de saúde da província. Em 1895, quando os telégrafos anunciaram a descoberta da vacina contra a raiva pelo eminente cientista francês Louis Pasteur, o governo de São Paulo intentou a criação de uma instituição com a denominação de Instituto Pasteur, que deveria se dedicar ao tratamento profilático dessa doença, responsável por muitas vítimas fatais no estado (<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/4RzZzBjLDjY5sLYKHpyVn7p/?lang=pt>).

344 *Bis ihn die Mole der Sehnsucht entrückt./ Ach, er blickt den niedlichen Hafen/ von Cascaes, das Backsteinhäuschen,/ drin er geboren, und es enthebt/ sich ein Gleißer pur goldnen Getürms/ aus den Kameliengartenhügeln —/ Manoels Zehengekrall, da löst sich's./ Ja, einen Sohn der Vorsicht deucht/ Manoel Braga sich und sehr weise./ Im Portugiesenspital erscheint er/ feierlich lachend auf linkem Fuße,/ gibt zur Kenntnis, er sei verletzt./ Solch ein Wurm von 'em räudigen Fuchs/ habe ihn in die Ferse geknufft./ sei hierauf gegen die Hallen entwichen./ Weil er von jenem Syrier gelesen/ und dessen argem Tode, bestehe/ er auf einer urgenten Behandlung/ nach dem berühmten Doktor Pasteur/ (einem Franzosen, jaja, er wisse);/ gerne bezahl er im voraus die Kur./ Da er gelobt ward und dazu versichert,/ diese Behandlung sei kostenlos,/ führte der Mann einen Hinketanz auf./ Ja, einen Sohn der Vorsicht weiß/ Manoel Braga sich und sehr weise (Becher, 1979, S. 34-35).*

apenas uma extensão de sua ganância. A figura de Manoel Braga se constitui como um contraponto à de Protásio no que diz respeito ao uso do dinheiro que faz com seu trabalho e de Raskalla Haddad no que concerne os cuidados com sua saúde.

Ao ser atacado por um animal — uma raposa sarnenta — Manoel tem medo de ter se contaminado com a raiva canina. Destacando-se aqui a ignorância em relação as formas de transmissão da doença. É curioso que haja referência a uma raposa, animal que, a rigor, não existe no Brasil, no entanto, o cachorro do mato é considerado uma espécie de raposa brasileira.

A reação de Manoel ao descobrir que o tratamento seria gratuito — manifestada na “dancinha manca” — revela uma dimensão quase cômica de sua personalidade, uma leveza inesperada que contrasta com a gravidade de sua preocupação inicial, gesto que indica uma expressão corporal de alívio por evitar um gasto indesejado.

Nos versos seguintes, Becher inicia um novo episódio, curto, sobre um acidente com uma frequentadora de uma feira de rua, que foi atacada por um cão, adiantando o tema da perseguição aos cães que virá na sequência.

Quando a dona do Hotel dos Marinheiros
Sul do Brasil, Adalgisa Fiuza
Lopes Wanderley, de pele branca
(tal como registado no boletim de acidentes),
saiu do mercado carregando
um feixe de galinhas vivas amarradas,
foi atacada por um falso buldogue
que, com um pedaço de corrente, parecia um zelador
fugitivo. Zás-trás e foi-se embora.
Dona Adalgisa grita estridentemente,
e despenca com veemência intensa
em uma bacia de laranjas pálidas,
que estouram como estilhaços de granada.
Cacarejando de medo, soltando muitas penas,
o feixe de galinhas se contorce no chão.
Ah, o papagaio da vendedora de verduras,
educado por sua dona napolitana
nas estridentes gargalhadas das feirantes,
com gargalhadas desenfreadas ele coroa o caos.
Através da Rua Klapp, o burburinho:
o carro de marfim do departamento de acidentes (Becher, 1979, p. 35)³⁴⁵.

345 *Als die Wirtin des Seemannshotels/ Sul do Brasil, Adalgisa Fiuza/ Lopes Wanderley, Hautfarbe weiß,/ (wie es die Unfallchronik vermerkte)/ aus der Markthalle trat, einen Schwung/ lebend-gebündelter Hühner schlenkernd,/ fiel sie ein unechter Bullnbeißer an,/ den etwas Kette als einen entlaufenen/ Hausmeister ausgab. Schnapp! und weg war er./ Gellend schreit Dona Adalgisa,/ stürzt mit fülliger Vehemenz/ in eine Wanne bleicher Orangen,/ welche zerprasseln wie ein Schrapnell./ Angstverrückt gackernd, viel Federn lassend,/ zuckt das Hühnerbündel im Staube./ Ha, der Grünkrämerin Papagei,/ von seiner napolitanischen Herrin/ in schrillum Marktweiberlachen geschult,/ unbändigen Lachkrächzens krönt er das Chaos./ Her durch die Rua Klapp schwillt Gebimmel:/*

O episódio de Adalgisa no mercado funciona como um alívio cômico. Ele destoa, em alguns aspectos, do tom geral da narrativa que o eu-lírico vem conduzindo até o momento: de negatividade, sujeira, degradação e abandono, sem muitos motivos para riso ou leveza. O mercado é o elemento que se encaixa no restante da narrativa, por ser caracterizado como um espaço de desordem e movimento intenso, um microcosmo do espaço urbano, onde elementos animais e humanos se misturam de maneira quase promíscua; o mercado é um espaço caótico. Há um forte apelo visual e auditivo: as galinhas cacarejam, as laranjas se estilhaçam como granadas e o papagaio explode em gargalhadas, imitando as gargalhadas das feirantes. Esse excesso sensorial reforça a sensação de desconforto e manifesta o traço expressionista de Becher. O riso gerado pelo episódio parece carregar um fundo de violência simbólica, na qual a personagem, uma mulher de posição aparentemente mais elevada, pois é a dona de um hotel, é súbita e ridiculamente, rebaixada ao mesmo nível do tumulto do mercado. A comicidade e o riso emergem da descrição da queda de Adalgisa no mercado, que se configura um acontecimento inesperado e do fato de o papagaio dar gargalhadas da queda de Adalgisa. A frase “um buldogue que, com um pedaço de corrente, parecia um zelador fugitivo”, sugere que Becher usa este termo para se referir a cães que têm a função de cuidar e proteger a casa de seus tutores. Essa possibilidade se coloca na presença do pedaço de corrente que provavelmente está presa em seu pescoço.

É importante mencionar também que há, pelo menos, quatro episódios de pessoas atacadas por cães e possivelmente contaminadas por raiva canina: Agamemnon, Raskalla Haddad, Manoel Braga e Adalgisa Wanderley. Isto indica que a doença era, então, endêmica no Brasil.

O episódio de Adalgisa além de ser um alívio cômico para a tensão acumulada da narrativa, funciona como um episódio de transição e de encerramento do quarto canto, criando uma conexão com o próximo canto. No entanto, o episódio seguinte, se conecta também com o de Manoel Braga não apenas pela raiva canina³⁴⁶, mas

Elfenbeinauto der Unfallstation (Becher, 1979, S. 35).

346 Não encontrei nenhum estudo ou registro que fale sobre surtos de raiva canina do Rio de Janeiro em meados de 1940. Todas as fontes se referem a pesquisas feitas a partir de 1980 (<https://www.scielo.br/j/rsp/a/J77pSwXPjqghfDyNKvXqR7f>).

pela menção às instituições de cura e combate à doença: Instituto Pasteur e Instituto Oswaldo Cruz.

Nos versos seguintes, o eu-lírico inicia o quinto canto do *Romanceiro Brasileiro* e com ele mais um episódio, abordando ainda o tema da raiva canina, desta vez centrado na perseguição aos animais de rua e apresenta as autoridades policiais responsáveis por cuidar da situação.

E lá vai o senhor comissário
 Newton do Espírito Santo (este é o seu nome),
 balançando um palito entre os dentes,
 pegar o telefone e ligar para
 Serafim (Anjo de Luz) Müller, seu
 colega de profissão, Subdelegado de Ramos.
 “Serafim”, grita no seu ouvido alemão:
 “Dois novos casos de raiva. E por aí?”
 Sim, também em Ramos alguém foi mordido,
 mas o meliante escapou; e quem sabe
 se era mesmo a raiva: segundo testemunhas,
 o cachorro foi provocado por três garotos.
 Enquanto pensa em seus antepassados, Serafim
 Müller resmunga: “Sim! Às suas ordens!
 Dê a ordem imediatamente!”
 Cutucando diligentemente os dentes defeituosos,
 Newton telefona para os delegados
 de Villa Izabel, Méier, Catete:
 este como aquele, esticado em sua poltrona,
 um como o outro cutucando os dentes,
 este como o que sorri, acenando
 para a bandeira verde-rã
 balançando para fora de todas as janelas.
 Fazendo malabarismo com o palito de dentes,
 que esconde o perigo de engolir,
 Newton conversa finalmente por telefone com o
 líder do movimento antirrábico
 no Instituto Oswaldo Cruz (Becher, 1979, p. 36)³⁴⁷.

O delegado Newton do Espírito Santo, representa o tipo folgado, espaçoso, que faz o seu trabalho de qualquer jeito e passa o tempo conversando ao telefone em vez

347 Und es langt der Senhor Kommissar/ Newton vom Heiligen Geist (dies sein Name),/ einen Zahnstocher zwischen den Zähnen/ wippend, nach dem Fernsprecher, bimmelt/ Lichtengel (Serafim) Müller an, seinen/ Amtsbruder, Subdelegado von Ramos./ „Serafim“, quäkt’s in des Deutschstämmings Ohr:/ „Zwei neue Fälle von Wut. Und bei euch?“/ Ja, auch in Ramos ward jemand gebissen,/ doch der Täter entrann, und wer weiß,/ ob es die Wut war: nach Zeugenbericht/ wurde der Hund von drei Knaben gepiesackt./ Indessen seiner Ahnen gedenk, schnarrt/ Lichtengel Müller: „Jawohl! Zu Befehl!/ Gebe unverzüglich Befehl . . .“/ Fleißig die schadhafte Zähne bestochend,/ fernplauscht Newton mit den Delegados/ von Villa Izabel, Méyer, Catete:/ dieser wie jener in Sessel gestreckt,/ der wie der andre stocherbewehrt,/ dieser wie der lächelnd, nickend, dabei/ auf die laubfroschgrün tändelnde Fahne/ vor aller Fenster hinaussinnierend./ Mit seinem Zahnstocher Künste ühend,/ die die Gefahr des Verschluckens bergen,/ fernplaudert Newton endlich mit einem/ Führer der Antitollwutbewegung/ im Instituto Oswaldo Cruz (Becher, 1979, S. 36).

de cuidar pessoal e profissionalmente do problema que tem em mãos. O eu-lírico usa a caracterização física do delegado para sublinhar o dado feio, o desagradável, a negligência e o descaso consigo e com o outro — refletido no fato de não fazer seu trabalho a contento.

A mistura de nomes das personagens, traz elementos que remetem ao religioso: Espírito Santo e Serafim; e ao estrangeiro: Newton é um nome de origem inglesa e Müller é um sobrenome que aponta para uma ascendência germânica. Espírito Santo e Serafim fazem referência ao contexto cristão, sendo este último um nome angelical, que pertence à primeira hierarquia angélica, que contrasta com o comportamento autoritário e desleixado do subdelegado. Essa junção de nomes e sobrenomes de procedência diversa é uma referência à mistura étnica cultural brasileira. Esses nomes remetem à brasilidade das autoridades, abrangendo a herança religiosa e funcionando como modo de demarcar, com certa ironia, o comportamento desleixado das autoridades.

A representação das autoridades no poema de Becher parece se constituir a partir de uma crítica irônica, evidenciada tanto pelos gestos das personagens quanto pelos diálogos e pela ambientação. O delegado Newton do Espírito Santo, ao ser descrito balançando um palito entre os dentes e cutucando os dentes defeituosos, não transmite apenas uma imagem de relaxo, mas também sugere o não cumprimento adequado de seu dever profissional. O palito, que ele movimenta entre os dentes, transforma-se em um símbolo da inércia e pouco-caso, um gesto banal que explicita falta de profissionalismo e senso de urgência. Essa imagem se repete na descrição do comportamento dos outros delegados que figuram no *Romanceiro Brasileiro*. Eles são apresentados de forma quase idêntica: todos esticados em suas cadeiras, cutucando os dentes e dando ordens automáticas.

A crítica se reflete particularmente no uso do telefone, que, em vez de ser um instrumento para a resolução ativa de problemas, é usado apenas para reforçar o poder e a falta de interesse dessas personagens. O diálogo entre os delegados revela um desdém pela real gravidade da situação: o surto de raiva canina é tratado com descaso, como um incômodo menor, enquanto as ordens são dadas sem qualquer reflexão e consideração com as possíveis consequências.

A imagem dos delegados com os palitos entre os dentes, remete à imagem do malandro. No senso comum, o carioca é descrito de modo caricato, com características de malandro, representando a figura simbólica da cultura carioca: despreocupado de suas obrigações, usando um terno alinhado, passeando faceiramente, paquerando as mulheres e papeando com os amigos, cheio de malícia e esperteza, simpatia e charme, enquanto esquece que tem um trabalho à sua espera. Essas características estereotipizam uma noção de cidadania marcada por um forte individualismo e uma relação despreocupada com as obrigações profissionais e sociais.

Becher, no modo como representa as autoridades brasileiras, parece captar uma mescla de ignorância, despreparo, autoritarismo e arrogância no modo como elas se comportam. Essas personagens parecem construídas com base em falas e ações que mostram o seu apego a um exercício tirânico e abusivo de seu pequeno poder. Becher registra, em suas obras, um aspecto da tradição autoritária brasileira, que se vincula ao autoritarismo político que marca a história do Brasil.

Em contrapartida, os moradores da cidade, mal se dão conta do que acontece à sua volta.

O carioca mal sabia desta guerra.
Na avenida Rio Branco, cercada
por um palácio de mil janelas,
ele passeia com seu belo e fino terno,
que lhe é mais caro do que comida e bebida,
resplandece em cores de borboletas em tons pastel,
azul-celeste, rosa carne, branco-borboleta,
diz "Beleza!" para as morenas e se joga
nos braços de um amigo do peito (amigo do peito para ele
é qualquer conhecido distante).
Carinhosamente o abraça e dá tapinhas
em suas costas em saudação comovida.
Toma um cafezinho, o décimo segundo de hoje,
se defende dos vendedores de bilhetes de loteria,
também sucumbe a eles, se gaba sobre mulheres,
roupas, roleta e pedras semipreciosas,
ah, e de repente se lembra, vagamente,
que tem um emprego, que sua cadeira
e mesa pacientemente o esperam . . .
Seu olhar cruza de relance com as carroças móveis,
a carrocinha dos apanhadores de cães.
Ouvindo ao longe, os cães mendigos
uivando, gritos sufocados de socorro (Becher, 1979, p. 37)³⁴⁸.

348 *Kaum ward gewahr der Cariok dieses Kriegs./ In der von Tausendfensterpalästen/ hochumschlossenen Rio Branco/ führt er den pikfeinen Anzug spazieren,/ welcher ihm teurer denn Speise und Trank,/ prunkt mit*

Há um contraste entre o problema de saúde pública — o surto de raiva canina que toma conta da cidade — e o comportamento do personagem que representa o carioca. Becher faz do contraste um procedimento recorrente, por meio do qual estabelece um olhar crítico para a sociedade brasileira.

O carioca, alheio à guerra aos cães que acontecia na cidade, em seu trajeto vê a carrocinha e ouve os latidos dos cães e o grito das buzinas, mas não assimila de verdade o que está acontecendo. A alienação da personagem diante da guerra aos cães indica um distanciamento em relação às dinâmicas coletivas da cidade. A personagem carioca descrita pelo eu-lírico não é aquela integrada ou atenta aos acontecimentos, mas sim uma que se orienta pelo prazer, pelas relações interpessoais e pela capacidade de driblar as imposições do cotidiano. O eu-lírico parece sugerir, assim, que essa forma de ser cidadão, baseada no descompromisso e na leveza, pode ser tanto um reflexo da resistência diante das dificuldades impostas pela sociedade quanto um sintoma da falta de participação nas questões coletivas, que podem ou não afetá-lo diretamente.

O café, um elemento cultural tão enraizado nos hábitos brasileiros — ganha uma função simbólica no poema. O fato de o personagem tomar doze cafezinhos ao longo do dia sugere um ciclo de repetição e de fruição descompromissada. É um rito que reforça a sociabilidade, um momento de pausa que parece adiar indefinidamente suas responsabilidades. Este hábito vimos também com Raskalla Haddad, que tomava quatorze xícaras de café por dia.

Stefan Zweig também escreveu sobre a quantidade de café que o brasileiro, supostamente, consome. O autor destaca o tamanho das xícaras, a consistência da bebida e, mais uma vez, a cordialidade dos brasileiros, como é costumeiro em sua obra. Ele diz: Quando visitamos alguém no Brasil, a qualquer hora do dia nos é oferecido um café — delicioso café preto em pequenas xícaras. É um dos hábitos

pastellenen Schmetterlingsfarben,/ himmelblau, fleischrosa, kohlweißlingsweiß,/ kichert Morenen „Beleza!“ zu, wirft sich/ einem Busenfreund (Busenfreund aber/ gilt ihm der flüchtigste seiner Bekannten)/ selig an Busen, umarmt ihn und tätschelt/ ihm in gerührter Begrüßung den Rücken,/ nippt ein Kaffeetee aus, heute das zwölfte,/ wehrt sich der Losverkäufer, erliegt/ ihnen wohl auch, schwadroniert über Frauen,/ Kleider, Roulettspiel und Halbedelsteine,/ ach, und erinnert sich plötzlich umwölkt,/ daß er wo angestellt, daß seiner duldsam/ ein Kontorstuhl, ein Ladentisch harrt . . ./ Halber Blick streift die fahrbaren Kerker,/ klappernden Kutschen der Hundefänger./ Halbes Ohr hört der Hundebettler/ Aufjauln, gewürgtes Hilfestgeschrei (Becher, 1979, S. 37).

gentis como todos os outros neste país hospitaleiro (Zweig, 2013, p. 205). Voltemos à narrativa de Becher.

Por toda a cidade montanhosa,
entre lagoas e colinas, audazes
numa contradança, enfiam nas gaiolas dos capangas.
Da galeria encoberta por cipós
sopra a névoa mofada da Vista Chinesa
até a Praia do Arpoador,
ao longo das clássicas Tulherias,
fileiras de candelabros, às brincadeiras cortesões,
aos arbustos cortados na Praça de Paris.
Ao monumento de um Alpe na esquina,
aquele edifício da Lapa, construção pomposa e colorida,
na entrada do bairro do prazer
erguido com o lucro bombástico de um remédio
contra sífilis: Fachada,
um horror gótico mouro,
horrorizando com corpos contorcidos,
Cariátides deformadas,
Erínias com elefantíase.
Espreitando atrás das caravanas de ônibus,
emboscado pela praia do Flamengo,
cego para o caleidoscópio de
baías de safira e falésias fálicas.
O grito de freio de uma bicicleta, o chamado dos caçadores,
o zunido estridente de um laço, grito,
gemidos agudos de terror sufocado,
e a carroça dos caçadores de cães se afasta (Becher, 1979, p. 37-38)³⁴⁹.

A natureza bela contrasta com o espaço urbano feio. Elementos como “baías de safira” e “falésias fálicas” evocam uma natureza exuberante e intacta reforçando um contraste entre o paraíso perdido e a degradação da civilização urbana — e com a descrição da “névoa mofada”, adicionando mais uma camada de degradação a um cenário já degradado e negativo. Esse contraste entre a natureza idealizada como edênica e a cidade, indica o olhar crítico de Becher para a sociedade brasileira, vista como uma versão ou cópia bizarra da matriz urbana e civilizada europeia.

349 *Rings durch die hügelbettlägrige Stadt,/ durch der Lagunen und Hügel verwegen/ Kontertanz schlüpfen die Käfige der Häsher./ Von der Empore lianenverhängter,/ Moderdampf blasender Vista Chines/ hin bis zum Strand des Harpunenwerfers/ Längs Tuilerien klischierenden Fluchten/ von Kandelabern, zu höfischen Scherzen/ verschnittnen Büschen des Platzes Paris./ Dem Monument eines Alps um die Ecke,/ jenem giftbunten Schwulstbau der Lapa,/ an der Schwelle des Freudenviertels/ aus dem bombastischen Profit eines Mittels/ gegen die Lustseuch errichtet: Fassade,/ schundgotisch-maurischer Wechselbalg/ graus überladen mit rekelnden Leibern/ mißgestalteter Karyatiden,/ elefantiasiskranker Erinnyen./ Hinter plump rasenden Buskarawanen/ auflauernd über den Flämischen Strand,/ blind für das kaleidoskopische Dort aus/ saphirnen Buchten und phallischen Felsen./ Schrei einer Radbremse, Rufen der Jäger,/ zischender Saus eines Lassos, Schrei,/ spitzen Jaulen gewürgten Entsetzens,/ und der Hundhäsherwagen entklappert (Becher, 1979, S. 37-38).*

A linguagem utilizada pelo eu-lírico para descrever a cidade reforça esse tom crítico, ele faz uso do disforme, do feio e do grotesco, no sentido senso comum do termo. Ele recorre ao grotesco para caracterizar a arquitetura e o ambiente urbano, criando imagens de corpos disformes e elementos arquitetônicos distorcidos. As Cariátides deformadas e Erínias com elefantíase remetem a figuras clássicas da mitologia, mas aqui são enfeidadas, degradadas, e, assim como os frequentadores da Lapa, doentes. Isso cria um contraste e uma tensão entre o ideal de beleza e superioridade e o que há de mais mundano e profano: corpos corroídos por uma doença venérea e os prédios que refletem, em seu estado físico, essa condição. O “horror gótico mouro” reforça a sensação de desconforto diante da imagem degradada e evoca uma atmosfera de pesadelo, um espaço onde o belo e o superior são corroídos com a degradação e o abandono.

Por toda a cidade montanhosa,
rondam os caçadores de cães, prendem
aos montes os catadores de lixo.
Cercam o Morro da Viúva, seguem
ao longo do pálido deserto,
onde os adormecidos vivem em gavetas,
ao longo do cemitério São João Batista,
recolhem os vira-latas dos fabricantes de coroas,
que, levantando com as patas os enfeites da morte,
saúdam a vida com atrevimento.
Eles avançam sobre o Morro dos Cabritos,
onde bodes de cabeça preta com o terrível
adorno torto de chifres de tritão
pastam sobre tábuas azuis.
Rastejam seguindo na floresta dos pobres,
serpentes esperando, há muito turvadas
por um turbilhão de Tanajuras:
catacumbas de formigas emergem,
vermes carnudos de penas, sibilando
em uma cortina histórica de conspiração,
até que, perdendo suas asas soltas,
se desintegram, estouram desencantadas,
mandadas para casa rastejando.
Espreitando por detrás do sussurro das folhas de bananeira,
esperando com facas, facas cortantes,
soltam rapidamente as armadilhas em forma de serpente,
roubam dos céus os vizinhos despossuídos
os seus únicos criados, latindo,
zeladores fedorentos de mendigos do Olimpo;
ai! mesmo a gataria, tudo o que lá
pode ser levado late e mia (Becher, 1979, p. 38-39)³⁵⁰.

350 *Rings durch die hügelbettlägrige Stadt/ rattern die Hundefänger, verhaften/ die Mülleimerstudenten zuhauf./ Zingeln den Morro zur Witwe, halten/ längs der bleichen Stuckwüstenei,/ drin die Entschlafnen in Schubladen wohnen,/ längs der Friedhofstadt São João Batista/ Lese unter den Kranzmacherkötern,/ welche den Schmuck des*

Nos versos, acompanhamos o percurso que os cães fazem fugindo de seus caçadores. O eu-lírico constrói, nesses versos, um cenário urbano profundamente hostil, onde a decadência e a violência não se limitam aos humanos, mas atingem também os cães, que assumem o papel de vítimas. Este espaço também é marcado negativamente pelo excesso de barulho. A cidade, longe de ser um espaço seguro, é descrita como um ambiente agressivo e predatório, dominado por homens que caçam, perseguem e exterminam os cães como uma praga a ser erradicada.

O eu-lírico descreve uma reunião de animais cujo simbolismo se liga à ideia de mal, de inferno: serpentes e tanajuras, formigas e vermes carnudos, em uma cortina histórica de conspiração. O espaço torna-se, com isso, um espaço de horror. Isso contrasta com a ideia da natureza brasileira acolhedora e benfazeja e rompe com o mito do Brasil como paraíso tropical. O horror se manifesta na justaposição de elementos grotescos e infernais. A presença dos bodes de cabeça preta com chifres tortos, as serpentes à espreita e o enxame de tanajuras contribuem para a construção de um cenário quase apocalíptico. Esses elementos remetem a imagens demoníacas e mitológicas, como os bodes, frequentemente associados a representações satânicas, ou as serpentes, ligadas a narrativas de tentação e destruição, e as formigas e vermes, associados à decomposição e às pragas.

A imagem de um Olimpo degradado, onde os deuses foram substituídos por mendigos, reforça a visão de uma cidade decadente e cruel, onde os que deveriam ser protegidos ou respeitados são tratados com desprezo e vítimas de uma brutalidade banal. Há, nos versos finais, quase que uma paródia da grandiosidade épica, pois a degradação do espaço é construída com elementos negativos: zeladores fedorentos de mendigos do Olimpo.

Por toda a cidade montanhosa,

Todes beinhebend/ mit frechen Grüßen des Lebens erfrischen./ Ziehn auf den Ziegen-Morro zu Felde,/ da über stahlblau jachstürzenden Tafeln/ schwarzzottge Böcke in dräuender Zierde/ tollkühn geschwungner Tritonshörner weiden./ Pirschen den Urwald der Armen hinan,/ Schlangen gewärtig, urplötzlich umnachtet/ von einer Surrwolke Tanajuras:/ Ameisenkatakomben entwälzt sich/ fleischiges Fiedergewürm, faucht empor/ zu hysterischem Vorhang verschworen,/ bis es, der lockeren Flügel verlustig,/ in sich zerfällt, entzaubert verplumpst,/ heimverstoßen in Krabbel und Krauch./ Lauern hinterm Bananenblattwispeln,/ Messer gewärtig, bauchschlitzender Messer,/ lassen die Fangschlingenschlangen schnellen,/ rauben den hablosen Nachbarn des Himmels/ ihre einzigen Diener, kläffselgen/ Hausmeister stinkenden Bettlerolymps,/ weh! auch die Katzenschaft, alles was da nicht/ niet- und nagelfest bellt und miaut (Becher, 1979, S. 38-39).

estrandam e buzina as masmorras, as masmorras.
 Exploram o mundo artificial no qual residem
 os ricos e os europeus,
 lá, no cais de um mar que mal conhece
 maré baixa e maré alta, lá, de um banco de ossos,
 inanimado como as margens do Aqueronte,
 arranha-céus pálidos vigiam como fileiras de gigantes
 esqueletos revestidos de papelão,
 intercalados com outros que, ainda inacabados,
 desnudam suas colunas de madeira;
 o mar esmeralda de serpentinas de papel
 emoldura um arranjo de penhascos de papelão,
 de onde, de tempos em tempos, um barco a vapor, sem dúvida
 um fantoche de papelão, desliza
 sob uma nuvem de fumaça feita do conhecido
 papel machê habilmente movimentado.
 Capangas, agitando, o laço não poupam
 as cadelas de estimação dos ricos,
 pompadours de ambos os sexos,
 que, cansados das almofadas de veludo,
 muito coquetes, passeiam pela praia,
 balançando as suas caudas penteadas,
 balançando como um Cul de Paris (Becher, 1979, p. 39-40)³⁵¹.

O eu-lírico descreve um espaço que mistura grandeza e fragilidade. Há uma ironia na caracterização de elementos arquitetônicos e naturais feitos de papelão, um material barato, descartável e efêmero, como se fossem cenários de teatro ou maquetes, sugerindo a precariedade e artificialidade da cidade e conferindo um efeito onírico ou carnavalesco onde o espaço se torna um cenário ilusório. A ênfase na repetição da palavra “papelão” sugere uma cidade efêmera, de fachada, onde a modernização não passa de uma estrutura frágil e superficial e confere um quê de teatral à cena. Essa precariedade dialoga com a própria condição social da cidade: os ricos vivem em uma ilusão de grandeza e civilização europeia, enquanto os pobres e os animais abandonados habitam uma realidade de exclusão e violência. O verso “arranha-céus pálidos vigiam como fileiras de gigantes” mostra que o espaço urbano se marca pela precariedade, pelo improvisado, pelo ar de coisa inacabada. Os arranha-céus são, normalmente, considerados signos de progresso, riqueza e

351 *Rings durch die hügelbettlägrige Stadt/ scheppern und hupen die Kerker, die Kerker./ Lausen die künstliche Welt, drin die Reichen/ residieren und Europäer,/ da am Bord eines Meers, das kaum weiß von/ Ebbe und Flut, da aus beiner Sandbank,/ unbelebt wie Acherons Ufer,/ bleiche Hochhäuserflucht wacht gleich gereihten/ Riesengerippen mit Pappe verkleidet,/ wechselnd mit andern, die, halb erst geworden,/ ihre Holzwirbelsäulen entblößen;/ das smaragdne Papierschlängenmeer/ rahmt ein Arrangement pappner Klippen,/ draus nun und nun ein Dampfschiff, ohn Zweifel/ eine Pappmarionette, entgleitet/ unter einer Rauchfahn aus kundig/ mitlängsbewegtem Papiermaché./ Lasso schwingende Häscher, nicht schonen/ sie die Hundemätressen der Reichen,/ Pompadours beiderlei Geschlechtes,/ die, überdrüssig des samtenen Pfühls,/ äußerst kokett am Strand promenieren,/ ihre frisierten Schwänze schaukeln,/ schaukeln wie einen Cul de Paris (Becher, 1979, S. 39-40).*

modernidade, mas na obra de Becher, são apenas mais um elemento do feio, do grotesco, da degradação que reflete o subdesenvolvimento do país.

O eu-lírico narrador, depois de apresentar a cidade e o caos barulhento que nela impera, fala de um mundo artificial onde vivem os ricos e os europeus. Este é o espaço da elite colonial ou cosmopolita — uma bolha estrangeira e artificial à beira de um mar tropical que, paradoxalmente, “mal conhece maré baixa e alta”. Ou seja, um mar quase morto, sem pulsação natural. O Aqueronte, na mitologia grega, é um rio do Hades — o rio dos mortos, que separa o mundo dos vivos do submundo. As “margens do Aqueronte” são o limiar da morte, um espaço sem vida, imóvel, desprovido de alma. Assim, quando o eu-lírico narrador diz “lá, de um banco de ossos, inanimado como as margens do Aqueronte”, ele está construindo uma comparação entre a paisagem e o inferno: aquela beira-mar — feita de areia pálida como ossos — é tão morta quanto o mundo dos mortos. Deste modo, a metáfora transforma o cenário urbano e marítimo em um espaço infernal. Há um contraste entre o exotismo esperado (o mar tropical, o cais, o movimento) e o que o eu-lírico realmente vê: estagnação, ausência de vida, decadência.

Essa inércia sugere uma morte espiritual, a cidade moderna, “artificial”, perdeu a sua vitalidade natural; desumanização: a elite rica e “europeia” vive isolada num espaço que é uma caricatura de civilização — uma vida sem alma. Há uma visão crítica: o eu-lírico associa a colonização e a modernidade urbana à morte simbólica do lugar — o mar que não pulsa, a cidade que soa como uma prisão. O verso “inanimado como as margens do Aqueronte” é a culminância da imagem: um mar sem maré e um banco de ossos (talvez o banco de areia visto como esqueleto da natureza) tornam-se um espelho do inferno — o lugar onde os vivos perderam o movimento, a troca, o fluxo vital. Portanto, essa comparação expressa a estagnação da vida, a artificialidade urbana e a alienação colonial — uma crítica estética e moral condensada em uma imagem mitológica.

A comparação com o Aqueronte, rio da dor e do infortúnio, que os mortos cruzam para chegar ao Hades, na mitologia grega, adiciona um tom sombrio ao poema. Pode-se entender, com esta referência, que Becher faz uso de elementos da cultura europeia para — via comparação — cotejar as suas referências de

civilização com o que encontra no Brasil, mostrando, assim, mais uma vez, o seu olhar eurocêntrico, inclinado a enxergar o Brasil como primitivo, selvagem e bárbaro.

Além disso, há uma ironia sutil no trecho sobre os cães e seus donos ricos. O eu-lírico parece dissolver as barreiras entre humanos e animais ao descrever os donos/cães como figuras artificiais afetadas, cuja vaidade é comparada à dos próprios donos/cães que desfilam na praia, e ao relatar que até mesmo os cães dos ricos são pegos pela carrocinha.

A referência aos cães dos ricos como “as cadelas de estimação dos ricos, pompadours de ambos os sexos” alude à Madame de Pompadour e é uma forma de Becher ironizar os cães dos ricos, seus donos e suas afetações.

Por toda a cidade montanhosa,
era o lamento, o silêncio da despedida;
ouçam! o silêncio, o mais doloroso
daqueles a quem é negado chorar.
Mas havia aqueles que pressentiam
pelo seu sangue o que os aguardava.
Estes se esgueiravam nos barcos,
tentando fugir para Niterói,
como se pertencessem àquele lugar.
Outros buscavam abrigo nas igrejas.
E assim aconteceu que três deles,
dois vira-latas e um angorá,
se infiltraram em São Bento, a guardiã da baía,
aproveitando o silêncio do crepúsculo
do barroco da selva, resplandecente de ouro em massa.
Embora tenham se comportado de maneira recatada e gentil,
sem perturbar a missa e sem
jamais fazer um fiel tropeçar,
os guardiões do esplendor dourado
(que, de acordo com sua crença,
amaldiçoaram os ladrões do ouro),
os agarraram e entregaram aos capangas (Becher, 1979, p. 40-41)³⁵².

O pavor dos cães em fuga é expresso pelo silêncio imposto e pelo lamento que não podem emitir, pois sem poder defender a si próprios ou sem defesa de terceiros, os cães são vítimas fáceis da brutalidade e da crueldade dos homens da terra. No

352 *Rings in der hügelbettlägrigen Stadt/ war das Schreien, das Schweigen des Abschieds,/ hört's! das Schweigen, das schmerzlichere/ derer, denen versagt ist zu weinen./ Aber da waren auch solche, die ahnten/ aus ihrem Blute, was ihrer harrete./ Diese schlichen sich wohl auf die Barken,/ nach Nictheroy zu entkommen trachtend,/ vollends als wären sie Wissende./ Andere suchten Schutz in den Kirchen./ So geschah es, daß ihrer drei,/ zwei Viralaten nebst einer Angora,/ sich zu São Bento, der Buchthüterin,/ einschlichen, froh der verdämmerten Stille/ goldmassen-strotzenden Urwaldbarocks./ Wenngleich sie sittsam sich hielten und sacht,/ ohne die Messe zu stören und ohne/ je einen Frommen stolpern zu machen,/ packten die Hüter des goldenen Prunks/ (welcher nach ihrem Credo zu Ehren/ Des, der den Goldraffern fluchte, errafft ward),/ packten und lieferten sie an die Häsher (Becher, 1979, S. 40-41).*

poema, a expressão “os guardiões do esplendor dourado” faz uma referência às figuras de autoridade dentro da igreja. Especialmente aquelas associadas à grandiosidade material e simbólica dos templos religiosos. O termo “esplendor dourado” pode ser entendido tanto como uma alusão à riqueza e a opulência das igrejas barrocas — adornadas com ouro e símbolos de poder — quanto como uma crítica à hipocrisia dos que zelam por essa ostentação, mas falham em proteger os mais vulneráveis. O esplendor dourado das igrejas contrasta com a descrição da cidade, mais uma vez, degradada e abandonada, evocando uma ideia de separação entre o religioso, superior, e o profano, inferior. No entanto, a ação das personagens da igreja, contrasta com a ideia de superioridade e bondade que se espera, ao entregarem os cães aos capangas.

Um pinscher de pelagem amarela com uma
faixa branca teve mais sorte.
Ainda com o zunido do laço em seus ouvidos,
ele se encolhe, tremendo, nos bancos
de Santa Luzia, a pequena igreja dos marinheiros.
(Vestida em malva suave, modesta e alegre,
está no meio do ciclope cego,
parvenus exibidos de concreto armado,
ministérios com mil janelas,
onde exércitos de mil funcionários
polem dez mil unhas;
tem janelas e portas domésticas
como uma pousada limpa de pescadores).
Matsukuo, um marinheiro de pele amarela,
afastado do xintoísmo de seus pais
(um produtor de pêssegos anão em Pinda),
e um grande devoto de Luzia,
durante uma oração sentiu uma coisa macia
em seu joelho, agarrou-a rapidamente e levantou-a pelo
colarinho quente — um cachorrinho com a cauda presa.
Dois amarelos se entreolharam,
um perturbado, o outro com olhos sorridentes.
Amarelo se junta com amarelo! Matsukuo
empurra o cão amedrontado para debaixo da camisa.
Estranhamente voluptuoso, fez o sinal da cruz
e saiu da igreja de Luzia.
À noite, o Ubatuba se enfiou no mar.
Vejam, na popa,
uma pequena cauda abana
desatentamente para a cidade assassina (Becher, 1979, p. 41-42)³⁵³.

353 *Mehr Glück ward einem gelbhäutgen Pinscher/ mit einem weißen Plastron beschieden./ Noch das Zieschen des Lassos im Ohr,/ zitternd verkauert er sich im Gebänke/ Santa Luzias, des Seefahrerkirchleins./ (Zartmalv gekleidet, wie fröhlich bescheiden/ steht das inmitten blickloser Kyklopen,/ eisenbeton-protzender Parvenüs,/ tausendfenstriger Ministerien,/ drinnen Heere von tausend Beamten/ zehntausend Fingernägel polieren;/ steht's mit häuslichen Fenstern und Türen/ wie eine reinliche Fischerherberge.)/ Matsukuo, ein gelber Matrose,/ dem Schintoismus der Eltern entfremdet/ (fleißiger Zwergpfirsichzüchter zu Pinda)/ und ein großer Verehrer Luzias,/*

A cidade é descrita como um espaço hostil para os cães — “a cidade assassina de cães”. Nesse cenário de perseguição e pavor, o encontro entre o marinheiro Matsukuo e o pinscher se dá num espaço sagrado, uma igreja, que simboliza um refúgio momentâneo. Essa proteção, no entanto, não vem da instituição religiosa, mas do próprio marinheiro, sugerindo que a compaixão não é necessariamente um valor aplicado pela instituição. Matsukuo é apresentado como um convertido, um japonês que se afastou da religião dos pais e é devoto de Santa Luzia. No encontro entre Matsukuo e o pinscher, o eu-lírico sugere que o marinheiro e o cão se gostem por se reconhecerem na cor de pele e pelagem: “amarelo se une a amarelo”. O eu-lírico faz um comentário semelhante sobre o cão Lobo e seu dono, Marechal Ney: “Lobo, que também não deixa o Cantagalo, se sente um preto ligado aos pretos” (Becher, 1979, p. 54)³⁵⁴. Há um paralelismo na caracterização física de Lobo e Marechal Ney: ambos são mancos, Marechal Ney porque não tem uma das pernas, e Lobo porque machucou uma das patas ao ser atropelado. Ambos são pretos, suburbanos, vivem à margem e na margem.

A descrição da igreja de Santa Luzia personificada como uma figura vestida de “malva suave, modesta e alegre” evoca uma sensação de beleza e leveza que contrasta com o tom dos acontecimentos, e adiciona um pouco de cor ao espaço que, por sugestão, parece cinza. A igreja surge como um contraste ao ambiente agressivo da cidade e dos edifícios modernos, apresentados de forma monstruosa. A imagem do “ciclope cego”, associada aos “parvenus exibidos de concreto armado”, configura uma representação da cidade moderna como um espaço monumental, burocrático e desumanizado. Os ministérios “com mil janelas” sugerem a multiplicação do olhar urbano, sem que isso implique percepção ou reconhecimento do indivíduo: a cidade vê, mas não enxerga. A contradição entre a abundância de janelas e a cegueira do ciclope reforça a crítica à invisibilidade a que os mais vulneráveis — animais e

spürte bei einsamer Andacht ein Weiches/ an seinem Knie, griff schnell zu und hob's am/ warmen Kragen – ein Pack mit verklemmtem/ Schwanze. Zwei Gelbe bestaunten einander,/ dieser verstört, jener lachenden Augs./ Gelber gesellt sich zu Gelbem! Matsukuo/ schiebt den Furchtlahmen unter den Brustplatz./ Seltsam üppigen Busens bekreuzt er/ sich und entwandert dem Wirtshaus Luziens./ Nachts stach die Ubatuba in See./ Seht, auf dem Hintersteven dort grüßt/ unverklemmt ein wedelndes Schwänzlein/ achtlos zurück zur mörderischen Stadt (Becher, 1979, S. 41-42).

354 Lobo, auch er läßt den Hahnensang nicht,/ fühlt sich ein Schwarzer den Schwarzen verbunden (Becher, 1979, S. 54).

humanos — estão submetidos, “a cidade” se mostra incapaz de apreender a dimensão humana da vida urbana. Nesse sentido, a cidade é figurada como um corpo artificial e rígido, marcado pela ostentação e pela indiferença. Em contraste, a pequena igreja de Santa Luzia — modesta, doméstica e associada simbolicamente à visão —, apresenta-se como espaço de acolhimento e escala humana, estabelecendo uma oposição simbólica entre a monumentalidade urbana e a possibilidade de percepção sensível. Ao final do poema, a cidade é caracterizada como “assassina”, termo que amplia a crítica ao sugerir não apenas violência física, mas também um processo de esvaziamento espiritual, no qual gestos mínimos de vida e solidariedade só subsistem à margem da estrutura urbana.

A imagem da cauda do cão acenando para a cidade assassina sugere tanto um adeus irônico como um sinal de alívio.

Enquanto a cidade promovia uma caçada implacável e cruel aos cães e gatos, infectados ou não com a raiva, os ratos proliferavam e viviam livremente na cidade, atrevidos, tomando conta do espaço.

Mas os gatos se apanham com redes.
 Bem alimentados, cada vez mais ousados,
 os ratos corriam na sarjeta, os ratos
 acenavam com seus rabos pelados,
 aplaudiam e agradeciam aos carrascos viajantes.
 Por dias a fio, as carroças cinzentas atuaram,
 duas cruces vermelhas por cima do grito de guerra,
 contra a raiva, a sua insígnia bélica.
 A carga variada de prisioneiros
 mostrava-se de diferentes temperamentos.
 Uns, horrorizados, arfando com línguas trêmulas,
 a morte em seus olhos redondos de âmbar.
 Outros, presos em desespero,
 com franjas de tristeza sobre o rosto.
 Outros ainda, latindo indignados, confiantes.
 E havia os que ponderavam perplexos através das grades,
 arranhando-as com uma pata desanimada,
 até finalmente ganirem: “Meu Deus do céu!”
 imitados e ridicularizados pelos estridentes
 risos de escarnio de desocupados,
 que se aglomeravam em torno dos carrascos ambulantes
 em cada parada rápida.
 Outros, por outro lado, como se nada tivesse acontecido,
 esperando por uma viagem divertida,
 totalmente despreocupados com tal confinamento,
 rapidamente se divertiam e brincavam juntos,
 seja sob o peso do desespero,
 seja lançando-se contra o sofrimento petrificado.
 Mas quem não tivesse um dono e não fosse,

no prazo de um dia, resgatado por seus benfeitores,
encontrava uma agulha em sua carne,
que lhe ensinava o desconhecido (Becher, 1979, p. 42-43)³⁵⁵.

A cena da caça aos cães e gatos revela um panorama sombrio e cruel da cidade do Rio de Janeiro, onde a ação dos carrascos ambulantes assume um caráter oficial e sistemático³⁵⁶. Essa perseguição não é apenas um reflexo de uma política sanitária necessária para conter a raiva, mas também um espelho da banalização das violências e tragédias que permeiam a vida urbana na narrativa de Becher, que usa de hipérbole, do grotesco e da banalização da crueldade para representar a realidade adversa.

A operação de caça aos cães e gatos faz parte de uma ação para controlar o surto de raiva, no entanto, essa ação é vista, no *Romanceiro Brasileiro*, em seus efeitos negativos: os ratos se tornam mais ousados, e por sugestão, se multiplicam, uma vez que o número de predadores diminuiu. O agradecimento dos ratos aos capangas adiciona um tom satírico e grotesco à cena. Essa inversão sugere uma crítica à irracionalidade da violência e do excesso, pois parece, que os cães estão sendo caçados indiscriminadamente, não apenas aqueles que manifestam os sintomas da raiva: ao tentar sanear a cidade, o homem acaba promovendo um descontrole ainda maior.

A zombaria como espetáculo da crueldade, a cena dos cães ganindo “meu deus do céu!” seguidos pelos “estridentes risos de escárnio dos desocupados”, insere

355 *Aber die Katzen fängt man in Netzen./ Wohlgemäst, zusehends unverschämter/ huschten die Ratten im Rinnstein, die Ratten,/ winkten mit ihren haarlosen Schwänzen/ Beifall den fahrenden Kerkern und Dank./ Tagelang fuhren die gritzgrauen Kerker,/ zwei rote Kreuze über dem Feldruf/ Gegen die Wut, ihr kriegerisches Wappen./ Der Gefangenen buntscheckige Fracht/ wies sich verschiedenen Temperamentes./ Diese schreckjappend mit triefenden Zungen,/ Tod in den runden Bernsteinaugen./ Die in reglose Verzweiflung gebannt,/ Trauerfransen überm Gesichte./ Dritte entrüstetem Kläffen vertrauend./ Vierte verblüfft durch das Gitter sinnierend,/ es mit verzagter Pfote bekratzend,/ endlich aufwinse!nd: Gottomeingott!./ nachgeöffit und verspottet vom schrillen/ Schadenfrohlachen der Müßiggänger,/ welche die fahrenden Kerker bei jedem/ flüchtigen Halt in Scharen umdrängten./ Andre hinwieder, als sei nichts geschehn,/ einer vergnüglichen Reise gewärtig,/ ganz unbekümmert ob solcher Beengung,/ flugs miteinander tollend und schäkernd,/ sei's unterm Bauch der Verzweiflung hinweg,/ losbuhlend sei's auf versteinerten Gram los./ Wer indes herrenlos war und nicht binnen/ Tagesfrist losgekauft durch seine Gönner,/ fand eine Nadel in seinem Fleisch, / die ihn des Unbekannten belehrte (Becher, 1979, S. 42-43).*

356 De 1973 a 2008, o terror que percorria as ruas laçando brutalmente cães e gatos tinha o apelido de Carrocinha. A história, que até hoje está presente no imaginário popular, realmente existiu. A justificativa era recolher cães e gatos abandonados nas ruas como forma de conter a raiva. Segundo a Alesp, a prática era tão comum no Brasil que o prazo estipulado para sacrificar os animais era de três dias. Caso o tutor não aparecesse nesse período, o animal era submetido à eutanásia (<https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=391203> e <https://noticias.r7.com/monitor7/verdade-a-temida-carrocinha-de-cachorros-existiu-no-brasil-01092022/>).

na cena um elemento de crueldade popular. Os espectadores não apenas assistem, mas também participam ativamente da humilhação dos condenados. A zombaria diante do sofrimento transforma a caça em um espetáculo público no qual a violência se torna entretenimento. E o assassinato destes cães é descrito através do eufemismo — “encontrava uma agulha em sua carne, que lhe ensinava o desconhecido”.

A personificação dos cães presos pela carrocinha enfatiza o impacto emocional da descrição. Há, neste trecho, um procedimento claramente expressionista que vai além do simples exagero descritivo, manifestando-se na deformação simbólica da realidade e na intensificação do impacto emocional da cena. A chamada “guerra contra a raiva” é apresentada como uma ação militarizada, com “grito de guerra”, “insígnia bélica” e “carrascos ambulantes”, o que transforma uma campanha sanitária em um dispositivo de violência institucional, denunciando a brutalidade e a impessoalidade do poder público. A hipérbole articula-se à antropomorfização dos animais, que assumem reações morais, afetivas — horror, indignação, perplexidade e despreocupação —, e discursivas — “Meu deus do céu!” — criando um efeito grotesco, ao tornar o sofrimento mais explícito e perturbador, que desloca o sofrimento humano para o plano animal. Essa deformação expressionista expõe, de forma perturbadora, a normalização da violência e a indiferença coletiva, explicitadas na ironia cruel dos ratos que “aplaudem e agradecem aos carrascos”. A enumeração fragmentada dos diferentes temperamentos dos animais aprisionados reforça a sensação de excesso e descontrole, substituindo a descrição objetiva por uma visão carregada de tensão moral. Por fim, a metáfora violenta da morte, sugerida pela “agulha” que “ensina o desconhecido”, intensifica o choque e recusa qualquer mediação sentimental, procedimento recorrente do expressionismo para expor a brutalidade do mundo moderno.

Nos versos seguintes, o eu-lírico introduz ao episódio o tema das prostitutas do Rio de Janeiro e a perseguição que sofreram por efeito de extensão da guerra aos cães raivosos:

Mas o Mangue, o Mangue, o Mangue,
ao lado do estreito bairro judeu,
fazendo fronteira ao Santa Anna, o Mangue,
onde as prostitutas vivem em jaulas,

um horror de jardim zoológico,
 vendendo-se por cinco milréis cada uma,
 por um quarto de hora, esticando-se sobre divãs
 em salõezinhos pouco tridimensionais,
 ou, com a sua maquiagem que cobre as cicatrizes,
 apoiadas na grade, esperando um cliente
 (é estritamente proibido sair da gaiola
 durante o horário de trabalho);
 mas o Manguê, ali desde o canal,
 vigiado por altas palmeiras reais,
 soldados mulatos com saiote verde-grama
 marcham, percorrendo a frente das gaiolas,
 para cima e para baixo, inspecionando a mercadoria,
 ainda indecisos, oferecendo cigarros e banana
 para as patas esticadas através da grade,
 como quem brinca ao oferecer presentes a
 macacos no zoológico — o mercado de pulgas da luxúria
 foi arrastado para a guerra,
 como se as prostitutas e os cães fossem uma coisa só (Becher, 1979, p. 43-44)³⁵⁷.

A repetição “mas o manguê, o manguê, o manguê” visa dar ênfase ao bairro, e por meio dela, o texto registra o espanto e, mesmo o olhar escandalizado do eu-lírico, que faz uso abundante de figuras de linguagem, como metáfora e reificação para descrever as prostitutas. Ele rebaixa as mulheres à condição de animais ao compará-las a animais de zoológico, que vivem engaiolados e descreve a sua situação decadente: estão doentes, velhas e feias, usando maquiagem em excesso para cobrir suas cicatrizes — provavelmente das doenças contraídas no exercício da profissão. Além disso, elas ficam presas — são proibidas de sair, exploradas por quem as proíbe — e expostas como animais, sendo examinadas antes de serem escolhidas, sofrendo um processo de reificação, como se faz com uma mercadoria. É interessante pontuar também que o tema das prostitutas está inserido dentro do episódio de perseguição aos cães de rua; elas não receberam um episódio próprio, o que as associa e aproxima mais ainda dos cães.

O eu-lírico narrador destaca, em sua abordagem da sociedade brasileira, aspectos negativos. Esse olhar, porque eurocêntrico, identifica aspectos

357 *Aber die Manguê, die Manguê, die Manguê,/ an das schwächliche Judenviertel,/ der Santa Anna grenzend, die Manguê,/ wo die Huren in Käfigen hausen,/ einem Graus zoologischen Gartens,/ sich für fünf Milréis verkaufen pro Stück/ und Viertelstunde, auf Diwanen rekeln/ in kaum dreidimensionalen Salönchen/ oder, die narbenverhüllende Schminklarv/ gegen das Gitter geschmiegt, eines Freiers/ harren (streng untersagt ist's, den Käfig/ während der Dienststundenzeit zu verlassen),/ aber die Manguê, dahin vom mit hohen/ Königspalmen umwachten Kanal/ grasgrün berockte Mulattensoldaten/ abschwanken, längs der Käfigfront stiefeln,/ auf und nieder, die Ware zu prüfen,/ unschlüssig noch Zigarette, Banane/ durch das Gitter gereckten Pfötchen/ reichen, wie man den Affen im Zoo/ ein Scherzpräsent macht – der Trödlmarkt der Wollust/ wurde hineingezerzt in den Krieg,/ als wären Huren und Hunde im Bunde (Becher, S. 43-44).*

problemáticos que questionam o ufanismo nacionalista característico dos anos 1920-1930 no Brasil. O verso “com a sua maquiagem que cobre as cicatrizes” lança um olhar para o sofrimento humano sob a máscara de sedução da prostituta. Além disso, o autor usa de uma metáfora irônica ao chamar os prostíbulos de “mercado de pulgas da luxuria”. O verso cria uma imagem metafórica contrastante: luxuria é um dos sete pecados capitais, associado ao prazer e ao desejo, e mercado de pulgas remete a comércio barato, a algo velho, sujo, vulgar, infestado. E com o verso “as patas esticadas através das grades”, o eu-lírico, em contraste com a personificação dos cães presos, zoomorfiza as prostitutas do mangue.

Os cães, caçados e mortos por representarem um perigo sanitário, são comparados às prostitutas, que também são vistas como um problema sanitário, pois podem contaminar seus fregueses com doenças venéreas, algo a ser controlado e eliminado. O eu-lírico, ao descrever a sociedade numa batalha similar contra os cães e as prostitutas, iguala-os, rebaixando as mulheres ao nível dos cães.

Segundo Miguel Angelo Ribeiro, em seu artigo “Prostituição de Rua e Turismo: a procura do prazer na cidade do Rio de Janeiro”, de 2020, afirma que a prostituição feminina no Rio de Janeiro, pode ser dividida em dois grupos, o primeiro que era praticada nos bares, restaurantes e boates da avenida Atlântica, geralmente atendendo turistas estrangeiros. As prostitutas tinham “melhor atributo físico e nível social mais elevado” e costumavam falar vários idiomas para se comunicar com os clientes. O segundo tipo dizia respeito às moças que ficavam sentadas na orla, sobre os capôs dos carros, que se distribuíam pela avenida Atlântica e na confluência da avenida Prado Júnior e Rua Ministro Viveiros de Castro. Essas moças eram conhecidas como “garotas da pista” (Ribeiro, 2020, p. 59-60).

Outro autor de língua alemã que viveu no Brasil e retratou a prostituição foi Stefan Zweig. Ele, no entanto, considera que essas casas são “uma curiosidade” e que, em breve, cairiam “vítima de uma ambição civilizadora” (Zweig, 2013, p. 183). Como de costume, Zweig não poupa elogios na escrita para descrever o que seus olhos veem e compara essas casas brasileiras de prostituição às japonesas no bairro de Yoshivara. Além disso, faz um apelo para que sejam registradas e explica seu motivo: essas casas são um espetáculo de luz e cores, “verdes, vermelhas, amarelas, brancas e sombras fugidias”, formando um espetáculo oriental e

misterioso (Zweig, 2013, p. 183). Outro aspecto explorado por ele são as mulheres que ocupam essas casas:

Em cada janela, em cada porta, como animais exóticos atrás das grades, mil ou talvez mil e quinhentas mulheres de todas as raças e cores, de todas as idades e origens — negras senegalesas ao lado de francesas que mal conseguem disfarçar suas rugas, suaves indianas e robustas croatas — esperam pelos clientes que passam em uma procissão interminável diante dessas janelas a fim de examinar a mercadoria (Zweig, 2013, p. 183).

Zweig usa o motivo da prostituição para enfatizar o mosaico de tipos físicos e nacionalidade das mulheres num primeiro plano, mercadoria sem valor, comparadas a animais atrás de uma gaiola — assim como Becher, mas ele pinta o cenário com cores bonitas — iluminadas por uma luz de fundo à moda de Rembrandt, realçando a beleza dos contrastes. Com este recurso, ele parece tentar minimizar a carga negativa da prostituição e das condições de vida dessas mulheres, elevando o Rio de Janeiro a uma categoria de centro exemplar de ambição civilizadora. Desta forma, Zweig promove o Rio de Janeiro a uma Yoshivara carioca, termo tomado, segundo o autor, aos bairros de prostituição do Japão, nos distritos de Kyoto, Edo e Osaka³⁵⁸, que tinham fama de ser muito limpos, organizados e belos, parâmetros caros aos padrões culturais europeus. Zweig ignora — e edita — tudo o que poderia incomodar, ser feio, sujo, degradado e colocar em xeque a sua ideia de Brasil como país de refúgio e beleza. Na mesma sequência, ele enfatiza a beleza plástica do lugar, transformando o que seria um aspecto feio e vergonhoso das cidades, como ele afirma ocorrer em Marselha e em outros lugares, num triunfo de cores e luzes variadas:

[...] até nesse canto que, em outras cidades, esconde-se envergonhado nos bairros mais feios e mais decadentes, aqui no Rio ainda tem beleza e se torna um triunfo da cor e da luz variada (Zweig, 2013, p. 184).

358 Em pesquisas feitas em sites como *Japan Forward*, *Nippon.com*, *Omakase* e *Japanese Wiki*, podemos ler artigos sobre a organização geográfica, espacial e física dos bairros de prostituição no Japão, que eram conhecidos por serem, além de bairros do prazer, centros de troca cultural e frequentados pela elite (<https://www.nippon.com/en/japan-topics/g00885/>, <https://www.japanesewiki.com/culture/Yukaku%20%28red-light%20district%29>, <https://japan-forward.com/yoshiwara-pleasure-quarter-tokyo-art-exhibition-paul-de-vries>, <http://omakase-tour.com/blog/tokyo/inside-tokyo-red-light-district-of-yoshiwara.html>).

Em contraposição à imagem romântica da prostituição, que lemos acima, Zweig nos apresenta uma outra imagem sobre o mesmo tema em seu país, a Áustria. Em sua biografia *O mundo de ontem* (2014), ao descrever a prostituição e seus efeitos na sociedade austríaca, o autor não mantém o mesmo tom laudatório que emprega para falar sobre o tema no Brasil. Quando toca no assunto, ele o aborda como sendo permitido aos rapazes de sua juventude fruir dos “prazeres indignos fora do muro da santa moralidade” (Zweig, 2014, p. 84-85). Obviamente, há uma certa carga de ironia no uso dessas palavras; no entanto, não podemos dizer o mesmo do tom elogioso e otimista, que tende a ser, neste caso, pessimista e desesperançoso. Zweig segue tratando do tema, das moças que vendem esses serviços e dos rapazes que os compram, com certo tom pessimista, como podemos ver na citação seguinte, que aponta a prostituição como degradante, não apenas para a sociedade como um todo, mas para todos os diretamente envolvidos: “por baixo das ruas bem varridas, com suas belas lojas de luxos e elegantes passeios, as cidades escondem canais subterrâneos nos quais corre a imundície das cloacas”, e emenda, fazendo menção ao risco que a sociedade, hipócrita, expunha os jovens, com o seguinte comentário: “Era indiferente a que perigos o jovem era exposto e em que esfera ele acabava penetrando” (Zweig, 2014, p. 85).

Além disso, o autor fala sobre as moças pobres que se prostituem por precisarem de dinheiro e, também, por terem mais liberdade para relacionamentos passageiros sem visar o casamento:

Malvestidas, cansadas depois de uma mal paga jornada de doze horas, maltratadas (um banheiro naqueles tempos ainda era privilégio de famílias ricas) essas pobres criaturas estavam tão abaixo do nível de seus amantes que esses em geral evitavam ser vistos em público com elas (Zweig, 2014, p. 86).

Mesmo em meio a essa verdade não tão bonita quanto, provavelmente, Zweig gostaria, ele considera a prostituição “o fundamento da vida erótica fora do casamento [...] o porão escuro acima do qual se erguia o suntuoso prédio da sociedade burguesa, com sua fachada imaculada cintilante” (Zweig, 2014, p. 87). É interessante notar a plasticidade com que o autor transita entre os dois polos do tema, conferindo ao Brasil características otimistas e à sua Áustria características desanimadoras. O trecho que segue ilustra bem isso:

A mercadoria feminina era oferecida a céu aberto a qualquer preço e a qualquer hora, e um homem comprava uma mulher por um quarto de hora, uma hora ou uma noite com tão pouco dinheiro e esforço quanto ele adquiria um maço de cigarros ou um jornal (Zweig, 2014, p. 87).

Para Zweig a prostituição é vista como um “produto trágico de uma pseudomoral”, pois “não se ousava reconhecer abertamente o direito das mulheres de se venderem. Mas, do ponto de vista higiênico, não se podia abrir mão da prostituição, porque ela canalizava a inconveniente sexualidade extraconjugal” (Zweig, 2014, p. 87). Sobre o tema, Zweig ainda discorre longamente, falando sobre a diferença de tratamento das moças pobres e ricas, o que era ou não permitido a uma e outra classe, das moças que se prostituíam nas ruas, chamadas de *Strichmädchen* — garotas do traço —, pois eram obrigadas a ficar em determinados espaços nas ruas — assim como as garotas da pista que Ribeiro relata —, dos bordéis, ou casas fechadas, que ofereciam aos clientes conforto, luz, calor e uma aparência de luxo; se questiona como seria possível o mesmo mundo que “defendia politicamente a pureza da mulher” tolerar e lucrar com o “comércio vil de mulheres que se vendiam”; e também dos problemas que os jovens clientes poderiam enfrentar nesse mercado, como, por exemplo: a) não ter dinheiro para se submeter a um tratamento de saúde sem que a família soubesse; b) ser chantageado por causa de um aborto; c) não poder pagar pensão a um filho que lhe era atribuído; d) ter a carteira roubada em um bordel e ter vergonha de prestar queixa à polícia. E Zweig encerra essa parte de sua biografia, afirmando que precisou se alongar nos detalhes para “compor um cenário honesto da época” (Zweig, 2014, p. 88-91).

É importante fazer o relato do modo como Zweig vê a prostituição no Brasil e em seu próprio país para mostrar que seu relato sobre o Brasil não é um retrato fiel da realidade. Ele se valeu de sua liberdade poética para descrever o Brasil, corroborando com a teoria de que ele escreveu o seu livro do modo como o fez numa tentativa de agradar o governo Vargas para garantir sua permissão de permanência. Voltemos ao texto de Becher:

Milagre! O senhor chefe de polícia emitiu
ordens aos seus delegados para fecharem
os bordéis de três vinténs do Mangue,
os “pensionatos de moças” da Lapa,

onde beldades, ao custo de vinte mil-réis,
 passeiam pelos jardins da gruta, ao redor das fontes,
 em vestidos de noite decotados,
 jantam modestamente, servidas pelos garçons,
 sob o olhar atento de governantas
 de origem polonesa ou francesa.
 Sim, até mesmo os nobres bordéis do Catete,
 Cândido Mendes, que aluga exclusivamente “damas
 da sociedade”. Nos álbuns,
 cuja consulta custa duzentos réis,
 o cliente pode se informar, com ajuda de belas fotos,
 sobre a acompanhante pouco antes da
 “aventura” (a clientela
 inclui generais e o Ministério,
 Alta Finança, Corpo Diplomático;
 Avaliações não estão disponíveis sob a forma de
 cartas de reconhecimento, apenas oralmente).
 — Milagre! O Chefe da Polícia ordenou,
 o fechamento, até o final do mês,
 de todos os Templos de Vênus doentes
 em torno do Distrito Federal (Becher, 1979, p. 44-45)³⁵⁹.

Além de expressar seu espanto com as casas de prostituição, o eu-lírico também manifesta sua concordância com o fechamento³⁶⁰ delas, ao se referir à ordem de fechamento como um milagre, mas não é possível saber exatamente se por efeito de moralismo ou de solidariedade com as prostitutas.

359 Wunder, der Herr Polizeichef erließ/ an seine Delegados Befehl,/ die Dreigroschenbordelle der Mangué,/ die „Mädchenpensionate“ der Lapa,/ wo zwanzig Milréis kostende Schöne/ durch Grottengärten, um Springbrunnen wandeln/ in ausgeschnittenen Abendkleidern,/ sittsamlich nachtmahlen, kellnerbedient,/ unter dem Scharfblick von Gouvernanten/ polnischer oder französischer Herkunft,/ ja selbst die Edelpuffs der Catete,/ Cândido Mendes, die ausschließlich „Damen/ der Gesellschaft“ vermieten: aus Alben,/ deren Einsicht zwei Hunderter kostet,/ kann sich der Kunde anhand holder Fotos/ über die Partnerschaft kurzfristigsten/ „Abenteurs“ informieren (zur Kundschaft/ zählt Generalstab und Ministerium,/ Hochfinanz, Diplomatisches Korps;/ Gutachten sind nicht erhältlich in Form von/ Anerkennungsschreiben, nur mündlich)/ – Wunder, der Herr Polizeichef befahl,/ bis Monatsletzten sämtliche Tempel/ einer venerisch maladen Venus/ rings im Bundesdistrikte zu schließen (Becher, 1979, S. 44-45).

360 Segundo pesquisas, não houve uma ação de fechamento de casas de prostituição no Rio de Janeiro em meados de 1940, período em que Becher esteve no país, no entanto, segundo dissertação escrita por Graziela Guedes, em 2020, pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, “Policiou, saneou, moralizou”: as práticas de controle da prostituição nas primeiras décadas republicanas (1896-1920)”, houve, sim, uma ação de fechamento dessas casas por motivos de padrões de higiene entre os anos 1896 e 1920. Em seu texto, ela usa, provavelmente transcrito dos documentos analisados, o termo “chefe de polícia”, que Becher usa em seu *Romanceiro*. Eis um trecho da dissertação: O Chefe de Polícia, então afirmou que o espetáculo das mulheres expostas seria resolvido sem que, para isso, fosse necessário utilizar a violência, como já vinha ocorrendo. Como exemplo, ele cita que a rua Sete de Setembro já não tem o mesmo aspecto de antes. Se por um lado a imprensa atribuiu o fato à coação policial do estado de sítio, por outro, o que de fato ocorreu é o aparato policial efetuando o fechamento de algumas casas fora das normas higiênicas que, segundo Cardoso de Castro “constituíam a residência preferida do meretrício” (<https://www2.ufjf.br/ppghistoria/wp-content/uploads/sites/157/2021/02/%E2%80%9CPoliciou-saneou-moralizou%E2%80%9D-as-pr%C3%A1ticas-de-controle-da-prostitui%C3%A7%C3%A3o-nas-primeiras-d%C3%A9cadas-republicanas-1896-1920.pdf>).

A clientela, descrita como “generais e o Ministério, Alta Finança, Corpo Diplomático”, reforça a hipocrisia da sociedade. Mesmo nos “nobres bordéis” que o alto escalão político e militar frequentava, as mulheres — metaforizadas como “damas da sociedade” são reificadas: são analisadas e escolhidas por meio de fotos em um catálogo, como se faz com mercadorias. Até mesmo as cafetinas ganham um brilho novo ao serem chamadas de “governantas”.

A menção explícita de “Alta Finança e Corpo Diplomático” reforça a cumplicidade entre as autoridades e a prostituição. E o modo como as avaliações das moças são feitas sugere um sistema de sigilo, onde o prestígio e a reputação dos clientes eram protegidos. A expressão “templos de Vênus doentes” sugere que o fechamento se deu sob o pretexto de combate à sífilis, situação na qual as prostitutas eram os vetores a serem combatidos.

E assim começou aquela expulsão das prostitutas,
sem precedentes nos anais da cidade.
Grande era a especulação: por que esta campanha?
Porque, como alguns já sabiam,
estava acontecendo uma guerra mundial, marinheiros
dos aliados estavam desembarcando
em massa no Rio; para protegê-los o melhor que pudessem
da infecção, era o dever das autoridades!
Porque, outros sorriam, os desejos
do chefe da polícia estavam murchos, é por isso!
Porque — mas poucos levaram isso em conta —
o momento pedia guerra e expulsão,
guerra por terras, mares e céus,
raiva e adversários da raiva — uma luta
por toda a parte, e pilhagem, expulsão,
sofrimento dos inocentes no rastro da raiva;
guerra aos cães do Rio, aos gatos,
e guerra também, sem distinção, às prostitutas: Marte exige seu sacrifício!
(Becher, 1979, p. 45)³⁶¹.

Ribeiro (1998) também cita, em seu artigo, a presença dos marinheiros no cenário da prostituição no Rio de Janeiro. Ele afirma que “a presença constante de marinheiros de diversas nacionalidades [...] fez surgir hotéis de alta rotatividade, que

361 Also begann jene Hurenaustreibung, / unerhört in den Annalen der Stadt. / Groß das Raten: Weshalb dieser Feldzug? / Weil, so wußten die einen Bescheid, / grade ein Weltkrieg tobte, Matrosen / der Verbündten in hellen Haufen / Rio beschwemmt; sie tunlichst zu schützen / vor Infizierung, der Obrigkeit Pflicht! / Weil, so schmunzelten andre, die Lenden / des Polizeichefs verdorrt seien, drum! / Weil – doch ein solches bedachten nicht viele – / Krieg und Vertreibung die Stunde regiere, / Krieg über Länder, Meere und Lüfte, / Tollwut und Tollwutbegegner – ein Kämpfen / allüberall, und Plünderung, Vertreibung, / Unschuldslid im Gefolge der Wut; / Krieg den Hunden von Rio, den Katzen, / einweg den Huren auch: Mars will sein Opfer! (Becher, 1979, S. 45).

servem, também, de hospedagem temporária às prostitutas e aos seus clientes” (Ribeiro, 1998, p. 56).

Especula-se o motivo da expulsão das prostitutas da cidade: seria a segunda grande guerra, e, com ela, o grande número de marinheiros desembarcando no país, trazendo doenças e contaminando as prostitutas, que contaminariam outros fregueses. Alguns acreditavam que o real motivo fosse a impotência sexual do chefe de polícia, metaforizada no verso “os desejos do chefe de polícia estavam murchos” — o que sugere que a decisão não foi tomada por razões de saúde pública, mas por capricho pessoal de uma autoridade frustrada. Alegava-se também uma guerra contra a raiva. No texto de Becher, articulam-se, como que se sobrepondo, a “guerra” aos cães e gatos — via carrocinhas e morticínio — e a “guerra” às prostitutas, visando, segundo argumentos oficiais, a eliminação de doenças venéreas.

O verso “os inocentes no rastro da raiva”, fala não necessariamente sobre a raiva canina, mas da raiva das autoridades que tinham de tomar ações para manter uma ordem ilusória em meio a uma guerra que tomava conta do mundo, e as prostitutas, os cães e os gatos tornam-se símbolos desse processo. Becher coloca no mesmo plano cães, gatos e mulheres marginalizadas, todos tratados como focos de contaminação a serem eliminados —, sendo, assim, o sacrifício exigido por Marte, o deus da guerra.

O fechamento dos bordéis e a guerra contra a raiva canina foram o modo pelo qual as autoridades locais encontraram para mostrar algum tipo de ação para proteger a sociedade em meio a guerra. A violência, a brutalidade e crueza com que essa caçada aos mais vulneráveis foi feita, expõem a barbárie da sociedade brasileira e sublinham o seu subdesenvolvimento, os seus comportamentos ambíguos nos planos moral e ético — traços de sociedade vista como atrasada, problemática.

Paulo Prado, no posfácio de seu livro *Retratos do Brasil* (1981), ao fazer uma listagem geral das características que marcavam o país, entre elas a falta de higiene, afirma que “a polícia, viciada pelo estado de sítio, protege criminosos e persegue inocentes” (Prado, 1981, p. 145). Observe-se que tal característica herdada do Brasil colônia insiste em se manifestar, indicando uma dificuldade histórica de consolidar a cidadania e seus direitos no país.

A ordem de fechar as casas de prostituição pode, assim, ser lida como um gesto simbólico de autoridade, mais performático, e cruel, do que eficaz. Em vez de enfrentar as causas estruturais das doenças, da miséria e da desorganização urbana, o poder público opta por ações espetaculares e violentas contra grupos já marginalizados. Essa política de expulsão revela uma sociedade que confunde ação moralista com solução, repressão com cuidado, e que projeta seus medos e frustrações sobre corpos considerados descartáveis. O fechamento dos bordéis não protege, de fato, a população, antes, reafirma hierarquias sociais e morais, reforçando a exclusão.

Nesse sentido, o que a medida revela sobre o Brasil, na perspectiva de Becher, é uma sociedade marcada pelo subdesenvolvimento não apenas material, mas ético e político. A brutalidade com que conduzem essas “guerras internas” expõe uma ordem social frágil, que reage às crises com violência e arbitrariedade. Ao romper com o ufanismo nacionalista então vigente e apresentar um Brasil que persegue prostitutas, cães e gatos como se fossem inimigos de guerra, Becher constrói uma crítica contundente a uma modernização incompleta, em que a aparência de civilidade convive com práticas bárbaras e com a naturalização do sofrimento dos mais vulneráveis.

Nas pensões da Lapa, ah, lá onde
o último gemido do cliente mal havia se dissipado,
a sociedade de combate à malária fazia-se
presente com o barulho das máquinas de escrever.
Numa casa de encontros do Catete,
um general de cavalaria foi capturado
bem no meio do cumprimento do dever extraconjugal
e feito prisioneiro de guerra. Enraivecida, ele prometeu
desafiar o chefe da polícia, o intruso,
para um duelo no dia seguinte. (Ele não o fez) (Becher, 1979, p. 46)³⁶².

362 *In den Pensionen der Lapa, ach, dort wo / kaum letzter Freier Gestöhne verhallt war, / tat die Malariabekämpfungsgesellschaft / auf sich mit Schreibmaschinengeklapper. / In einem Rendezvous-Haus der Catete / traf einen Kavalleriegeneral / mitts im Vollzug außerehlicher Pflicht / Kriegsgefangenschaft. Zornetobend schwor er, / den Polizeichef, den Mucker, gleich morgen / zum Duell zu fordern. (Er tat's nicht.)* (Becher, 1979, S. 46).

A presença de agentes de saúde de combate à malária³⁶³ nas casas de prostituição adiciona um tom cômico à cena, ao misturar o trabalho institucional e o ofício das prostitutas. O barulho das máquinas de escrever, mencionado no texto, simboliza uma presença burocrática e estatal que parece coexistir ironicamente com a desordem e os desvios morais da elite. Os versos apresentam uma construção irônica e crítica sobre a moralidade da época, explorando o contraste entre os deveres públicos e as práticas privadas das elites. O general de cavalaria, representante de uma classe militar associada à ordem e à honra, é flagrado em um contexto que contradiz tais valores. A expressão “em pleno exercício de seu dever extraconjugal” reforça essa ironia, pois subverte o conceito de dever, que aqui não se refere à pátria, mas sim a uma atividade clandestina e pessoal.

A ameaça de um duelo, que remete a códigos de honra tradicionais, aparece como uma tentativa de reafirmação da integridade — e o risco de exposição — ferida do general, mas sua não realização revela a farsa do heroísmo. Essa quebra de expectativa, aliada ao tom cômico do episódio, evidencia a hipocrisia das normas sociais e o descompasso entre a retórica da honra e as ações individuais.

Meninas de quinze anos cambaleiam, com sua maquiagem,
sorrindo impassível, mas muitos desses rostos
mais velhos empalidecem sob a maquiagem
em uma perplexidade atordoante . . .
Muitas emigraram para Niterói (Becher, 1979, p. 46)³⁶⁴.

O retrato da prostituição é brutal ao descrever meninas de quinze anos tão exploradas que, apesar de ainda tão jovens — entende-se como prostituição infantil —, precisam se cobrir de maquiagem, que assume um papel simbólico ambivalente: ao mesmo tempo em que representa uma ferramenta de sedução e disfarce, também

363 Segundo o informativo “Elimina Malária Brasil”, publicado pelo Governo Federal, em 2022, no início da década de 1940, o número de casos de malária por ano no Brasil era estimado em seis milhões, o que equivalia a aproximadamente 20% da população brasileira daquela época. Segundo o artigo “A malária no Brasil”, publicado em 1985, pela Scielo Brasil, no ano de 1938, o mosquito transmissor da doença, causou, no vale do Jaguaribe, no Ceará, talvez a maior epidemia de malária já ocorrida em nosso continente. A partir disso, o governo brasileiro, juntamente com o governo americano, que temia que a doença atingisse o Canal do Panamá uniram forças para evitar o avanço da doença, em cooperação com a Fundação Rockefeller, o Governo Brasileiro e o Serviço de Malária do Nordeste. Ação que foi eficiente e em dois anos erradicou-se o *Anopheles gambiae* (<https://www.scielo.br/j/csp/a/YWWV9gsmQsmhgWLptq7b4r/>).

364 *Fünfzehnjährige stöckeln, die Schminklarv / gleichmütig lächelnd, davon, doch manch älteres / Dirnengesicht erfahrt unter Schminke / in einer fassungslosen Verstörung . . . / Viel emigrierten nach Niteroy* (Becher, 1979, S. 46).

sugere um véu de artificialidade que não pode esconder completamente o cansaço e a dureza da realidade dessas mulheres.

A guerra às prostitutas não acabou com a sua profissão, apenas as obrigou a procurar outro lugar para se estabelecer, como Niterói, que se tornou referência de prostituição, como sugerem os versos: “E nas balsas se espremem com expressões astutas os clientes lascivos. ‘Para Niterói!’ ganhou um novo significado” (Becher, 1979, p. 47)³⁶⁵.

Mas Otacília de Sá não emigrou
com a balsa, não com a balsa.
Otacília, desde que as prostitutas podiam se lembrar,
se agachava atrás das grades do Manguê,
carinhosamente apelidada de A Boba, *die Dumme*, em alemão.
Outras prostitutas da mesma geração
abandonaram a prática e, há muito tempo,
tinham se tornado “governantas”, na melhor das hipóteses,
donas de seus próprios negócios.
Otacília, porém, era muito tola! (Becher, 1979, p. 47)³⁶⁶.

Os versos destacam a figura de Otacília de Sá como um contraponto às demais prostitutas que conseguiram mudar de vida. Enquanto as outras prostitutas ascenderam socialmente ao se tornarem “governantas”, ufanismo para cafetinas, Otacília permaneceu no mesmo lugar, presa a um destino que não soube ou não pôde evitar. Otacília é vítima de sua ingenuidade e falta de sagacidade para ascender no mundo da prostituição. E sua trajetória sintetiza, de forma trágica, o destino de muitas mulheres que não conseguiram acompanhar as dinâmicas sociais e econômicas do universo da prostituição. Sua figura se opõe à das colegas que, por sagacidade ou instinto de sobrevivência, conseguiram ascender, transformando-se em cafetinas. Não encontramos nenhum registro sobre a existência de uma mulher chamada Otacília de Sá no Rio de Janeiro ou em qualquer outra cidade. Apesar de Becher citar fatos históricos sobre o Brasil, e citar nomes de pessoas que existiram, ao que parece, nenhuma delas se tornou personagem em suas obras brasileiras, não uma que tenha deixado registro.

365 „Nach Nitheroy!“ erhielt neue Bedeutung (Becher, 1979, S. 47).

366 Doch Otacília de Sá emigrierte / nicht auf der Barke, nicht auf der Barke. / Otacília, seit Hurengedenken / kauerte sie hinterm Gitter der Manguê, / freundlich A Boba, Die Dumme, benamt. / Andere Metzen des Jahrganges hatten / dem Praktizieren entsagt, waren längst / „Gouvernanten“ geworden, im Glücksfall / Vorsteherinnen eignen Betriebs. / Otacília jedoch war zu dumm! (Becher, 1979, S. 47).

A passagem da prostituição para o lenocínio sugere um tipo de ascensão. Muitas das mulheres que conseguiram abandonar o exercício da prostituição só o fizeram porque assumiram o controle da exploração de outras. Desta forma, a mobilidade social entre as prostitutas representa uma adaptação a ela e não uma ruptura. Vale pontuar também que Otacília é descrita como a única que não conseguiu sair da vida de prostituição por ser “boba”, sugerindo que seria fácil mudar de *status* dentro deste universo. Uma inversão que chama atenção para o problema, uma vez que a situação inversa é verdadeira, é uma vida que não permite mudança de status ou escape. Otacília é uma exceção na literatura, mas uma regra na realidade.

Otacília de Sá não se muda como as outras para Niterói, pois está velha. Ela, no presente da narração, uma prostituta adulta, foi antes, prostituta na infância, como mostrado no verso “que antes era de alabastro, agora era de cal” criando um contraste que, via antítese, registra o seu envelhecimento.

O banimento dos bordéis e da prostituição, dentro da obra de Becher, se vincula às políticas higienistas cariocas dos anos 1920-1930³⁶⁷. A imagem da prostituta roída pela sífilis fala, de algum modo, da precariedade social no Brasil.

Satisfeita com sua simplicidade mortal,
ela se encostava nas grades ano após ano,
acariciando gerações de gatos.
Antigos clientes, há duas décadas
fiéis fregueses do Mangue, contavam
quão encantadora, criança de cabelos negros,
Otacília de Sá foi um dia.
E as prostitutas de quinze anos
riram: “Nossa Boba encantadora?
Hihihihi!”. Mas todos a amavam,
pois ela era uma colega muito prestativa.
Quando os seus cachos embranqueceram,
ela os tingiu de vermelho vivo; sua testa,
que antes era de alabastro, agora era de cal;
seu nariz pequeno e delicado, outrora famoso
como o nariz mais delicado do Mangue,

367 Cristiana Schettini, em seu artigo “Between Rio’s Red-Light District and the League of Nations: Immigrants and Sex Work in 1920s Rio de Janeiro”, diz que, no Rio de Janeiro, a legislação abolicionista sobre a prostituição se articulou com uma forte atuação policial, dando origem, a partir da década de 1920, à chamada “regulamentação policial”, na qual a polícia passou a definir as formas e os espaços do exercício da prostituição na cidade. Nesse contexto, houve a expulsão de prostitutas e supostos cafetões das áreas centrais e a concentração das casas de prostituição em bairros específicos, como a Lapa e o Mangue. Paralelamente, coexistiram iniciativas médicas de caráter profilático, voltadas à prevenção de doenças sexualmente transmissíveis com amplos poderes policiais de vigilância e repressão, evidenciando a combinação entre controle sanitário e social (Schettini, 2017, p. 108) (https://www.jstor.org/stable/26394965?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents).

tinha agora um pequeno defeito: hum, a narina
 esquerda, hum, havia sido roída pela sífilis.
 Por isso se mostrava sempre por seu perfil direito,
 para que a doce ilusão da beleza simplória
 falasse incessantemente — a postura acostuada
 lhe dava a ilusão de profunda reflexão —,
 ela esperava com a bochecha direita
 encostada na grade, com o gato ronronando
 embalado em seu colo, até que
 os raros clientes, cheirando a cachaça, a procurassem (Becher, 1979, p. 47-48)³⁶⁸.

Otacília de Sá ocupa uma posição de inferioridade e marginalidade no mundo da prostituição. A repetição de seu apelido enfatiza a sua ingenuidade sugere a forma como era encarada pelas colegas. A menção aos raros clientes cheirando a cachaça reforça a sua posição marginal: ela fica com o que sobra. Sua solidão também é um indicador dessa marginalidade: quando as prostitutas precisam deixar o mangue, ela está sozinha.

Seu nariz, antes conhecido por sua delicadeza, agora carrega o estigma da doença. Toda a sua aparência carrega o estigma da profissão, o cabelo, a pele, tudo degradado e disfarçado com tinta e maquiagem. Mas nem isso a salva da marginalidade. A esse respeito, Luciana Ferreira, em seu artigo “Três miradas sobre o mangue: representações da prostituição carioca na primeira metade do século XX”, ao analisar a obra *Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, cita um trecho que diz: “não sei quem vai entá/ michê, pesteadado ou navá” e comenta que isso implica uma exposição a todo tipo de doenças, como a gonorréia, o cancro e a sífilis e que “o critério de escolha dos fregueses é um luxo que as prostitutas não possuem” (Ferreira, 2023, p. 103). Luciana também considera que o poema de Andrade “denuncia uma estrutura social em que todos se beneficiam com a exclusão, exceto as prostitutas. Os homens têm acesso a serviços sexuais por um baixíssimo custo financeiro; os donos de imóveis recebem o aluguel; os policiais são pagos para ignorar

368 *Ihrer Sterbenseinfalt zufrieden, / lehnte jahraus jahrein sie am Gitter, / Katzengenerationen liebkosend. / Alte Freier, seit zwei Dezennien / treue Kunden der Mangue, erzählten, / welch berückend schwarzlockiges Kind / Otacília de Sá einst gewesen. / Und die fünfzehnjährigen Huren / kicherten: “Unsere Boba berückend? / Hihihhi!” Alle liebten sie aber, / denn sie war als Kollegin sehr hilfreich. / Als ihre Locken ergrauten, kurzum / hatt sie sie brandrot gefärbt; Alabaster / war ihre Stirn einst gewesen, nun Kalk; / und ihr zierliches Näschen, berühmt einst / als die entzückendste Nase der Mangue, / wies einen kleinen Defekt, hm, die linke / Nüster hatte die Lustseuch benagt. / Drum stets im rechten Profil nur sich zeigend, / daß holde Ahnung an Einfaltsschönheit / unentwegt sprach – die gewohnte Haltung / lieb ihr den Trug tiefer Nachdenklichkeit –, / wartete sie, ihre rechte Wange / ruhend am Gitter, schnurrende Katze / auf ihrem Schoße wiegend, bis seltne / pingaschnaps-stinkende Freier sie nahmen (Becher, 1979, S. 47-48).*

determinados acontecimentos; os cafetões enriquecem com o trabalho das mulheres; a igreja ganha devotas desesperadas que rezam por um milagre, esperando dias melhores e os comerciantes lucram com a venda de todo tipo de produto” (Ferreira, 2023, p. 104).

Ferreira cita Magali Engel, que afirma que “nas últimas décadas do século XIX alguns cientistas passam a defender a necessidade da prostituição para que os homens pudessem dar vazão a seus instintos sexuais”, exatamente como vimos no relato de Zweig sobre a prostituição em seu país (Engel, 2004, p. 55 *apud* Ferreira, 2023, p. 104). Ainda segundo Engel (2004, p. 66), citada por Ferreira, de acordo com o “discurso médico da virada do século, a prostituição era percebida como a principal responsável pela existência e disseminação de doenças sexualmente transmissíveis (Ferreira, 2023, p. 104). Isso justificaria o ataque às prostitutas na narrativa de Becher. Se, por um lado, a prostituição servia para os homens darem vazão aos seus desejos; por outro, era uma ameaça à saúde pública.

Segundo Ferreira, Oswald de Andrade, em seu poema, traça um paralelo entre a prostituição e a escravidão e cita a pesquisa de Engel, que considera, por sua vez, que “muitas escravas eram obrigadas por seus donos a vender favores sexuais” e que, após o fim da escravidão, o descompasso entre oferta e procura de mão de obra tornava essas mulheres ainda mais vulneráveis a este tipo de atividade, que controlava seus corpos e as expunha a todo tipo de perigo (Engel, 2004, p. 25 *apud* Ferreira, 2023, p. 105).

Ferreira fala também sobre as gravuras de Lasar Segall, lituano que passou boa parte da vida no Brasil, cujas gravuras sobre o mangue foi um dos grandes destaques de sua produção. Segundo Ferreira, o álbum *Mangue*, de 1944, é composto por 44 imagens produzidas entre os anos de 1925 e 1943. Ferreira cita um comentário de Manuel Bandeira sobre as obras de Segall: “ia ali para debruçar-se sobre as almas mais solitárias e amarguradas daquele mundo de perdição” (Bandeira, 1943, s/p *apud* Ferreira, 2023, p. 108). Segundo Jorge Schwartz, diretor do Museu Lasar Segall, citado por Ferreira, “o pintor lituano faz do Mangue um retrato do Brasil” (Schwartz *et al.*, 2012, p. 134 *apud* Ferreira, 2023, p. 108). Ferreira comenta que o retrato feito por Segall se diferencia de outros retratos, por exemplo, do de Manuel Bandeira, que “busca restituir ao bairro um sentido de dignidade e afeto totalmente ausentes dos

retratos segallianos” (Ferreira, 2023, p. 108). Segundo Ferreira, as gravuras de Segall sobre o Manguê destacam “uma única composição humana, de origem negra” (Ferreira, 2023, p. 108).

Ferreira afirma que um ponto comum entre o Manguê de Segall e Andrade é a ausência de individualidade, que é demonstrada na obra de Andrade por meio da personagem Estudante Marxista, que diz que só existe a classe, não o indivíduo (Ferreira, 2023, p. 109). Becher faz um retrato coletivo das prostitutas do Manguê, e destaca a personagem Otacília de Sá para dar um rosto e gerar mais empatia por essas vidas miseráveis. Ferreira considera que, nas imagens de Segall, se destacam “a economia dos traços ou de recursos que possam distinguir as mulheres umas das outras” e cita Schwartz, que diz “Em toda a série do manguê, a identidade social sobrepõe-se à identidade visual” (Schwartz, 2013, p. 84 *apud* Ferreira, 2023, p. 109).

Ferreira afirma que, para Schwartz, as imagens de Segall criam uma associação entre pessoas negras, a escravidão e o mar. Segall mostra essa falta de liberdade com o uso constante de persianas, que remetem à segregação social a que as mulheres negras estavam submetidas (Ferreira, 2023, p. 110)³⁶⁹. Becher, por sua vez, além de situar essas mulheres atrás de grades, ainda as zoomorfiza e reifica, quando as compara a macacos com as patas esticadas através das grades e diz que são avaliadas como mercadorias antes de serem escolhidas. A personagem que Becher destaca, Otacília de Sá, era branca; e ele não comenta a cor da pele das outras prostitutas do *Romanceiro Brasileiro*. Ferreira comenta, ainda, que grande parte das gravuras de Segall são em preto e branco, e que a cor da pele das mulheres é indicada por elementos como traços faciais e o cabelo (Ferreira, 2023, p. 110).

Um gato também é representado em uma das gravuras de Segall, assim como Otacília tinha um gato; as prostitutas do manguê também têm. E, na gravura, é a única criatura que pode usufruir de um pouco de liberdade. Segundo Ferreira, nas gravuras de Segall, “o navio negreiro transforma-se em presídio”, seja ele literal ou como exploração em casas de prostituição, onde os corpos dessas mulheres, em sua maioria negras, são explorados e privados de liberdade. A gravura *Casa do*

369 Vide imagem Casal do Manguê com Persiana I, 1929, Lasar Segall. Xilogravura, reimpressão Museu Lasar Segall/1987, 26,50 cm x 20,50 cm. Acervo Banco Itaú. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra44083/casal-do-manguê-com-persiana-i>>

Mangue, de 1929, mostra o corpo de mulheres expostas nas janelas, todas no interior da casa, mostrando uma total falta de liberdade. O único que sai parcialmente, que tem metade do corpo para fora da janela, é o gato (Ferreira, 2023, p. 110)³⁷⁰.

Ferreira oferece uma interpretação da gravura *Casa do Mangue*:

As mulheres, provavelmente já acostumadas ao cativeiro e à exploração, parecem conformadas. Algumas se escondem, como a figura do canto inferior direito, que aparece de perfil, outras se expõem, como as duas mulheres no centro da imagem. Mas, ao contrário do gato, nenhuma ensaia qualquer tipo de fuga do local. A única pessoa que está de costas na imagem é alguém de cor branca, no canto inferior esquerdo. A cor da pele, aliás, é o único traço distintivo da pessoa. Não é possível definir se é um homem ou uma mulher, nem a idade. Uma coisa apenas fica clara: a pessoa branca não está exposta nem disponível para o olhar ou para o consumo do observador. Todas as outras, cinco mulheres negras, entretanto, estão dispostas como produtos em uma vitrine. As duas mulheres que estão com o corpo inteiramente exposto, no centro da imagem, parecem tentar seduzir o observador. Uma delas segura um leque enquanto a mulher ao lado, parece tentar atrair o olhar ao máximo (Ferreira, 2023, p. 111).

Becher faz o mesmo movimento de proteger as personagens brancas e expor as negras em suas obras. A descrição que faz de Eros, Capitulina e dos negros que vão ao cinema Olinda é negativa. Eros é descrita como uma mulher com apelo sexual elevado e animalizada — ele emprega a palavra gazela —, além do fato de a personagem ser descrita como burra; Capitulina é uma “macumbeira leprosa” que anda vestida em andrajos, pedindo esmolas; caracterização totalmente diferente da que faz da personagem da Condessa, ou dos europeus e até mesmo dos portugueses, na peça *Macumba* (1968).

Sobre a exploração das mulheres negras para serviços sexuais e outros serviços, Paulo Prado afirma que nos princípios do Brasil colônia, a mulher tinha pouco ou nenhum valor na sociedade: era considerada apenas instrumento do prazer masculino e mão de obra; um acessório, sem direitos ou proveito próprio. O homem estava no centro de todos os aspectos da vida. E essa lógica reforçou ou até encorajou os abusos contra mulheres negras. Prado afirma que “a passividade infantil da negra africana veio facilitar e desenvolver a superexcitação erótica em que vivia o conquistador e povoador”. Ou seja, a docilidade atribuída à mulher negra foi usada

370 Vide imagem Casa do Mangue, 1929, Lasar Segall. Xilogravura, 31,50 cm x 42,00 cm. Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC (São Paulo, SP)A. cervo Banco Itaú. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/104744-casa-do-mangue>>

como justificativa para estimular ainda mais os apetites desses homens (Prado, 1981, p. 45-46). Prado discute, então, o impacto da relação entre o colonizador e as mulheres indígenas e negras na formação do caráter nacional. Segundo ele, essa vivência sexual intensa e desigual moldou profundamente o caráter psíquico do colonizador, marcando a formação moral e social do tipo humano que viria a predominar na sociedade brasileira. No entanto, embora o impacto tenha sido enorme sobre essas mulheres, Prado concentra seu relato e análise olhando apenas do ponto de vista do homem que dominava.

Retornemos ao nosso objeto de estudo.

Certo dia, depois que a campanha contra os templos
da Vênus doente terminou vitoriosamente,
A Boba arrumou sua trouxa; dentro
ela colocou cuidadosamente um frasco
com uma etiqueta de caveira
(desinfetante para oferecer aos fregueses
que se gabavam de sua saúde),
pegou seu gato favorito, cujo antepassado
ela já havia amado, e foi confiante até o
Café Tuiuti³⁷¹, perto da estação
Pedro II, disse tranquilamente: “Garçom,
um cafezinho e, para o gatinho, um leitinho”.
Ninguém presta atenção que ela
dilui tanto o leite quanto o café da garrafa.
Com a cabeça ruiva inclinada para o lado,
em profunda reflexão, A Boba deixa
seu gato, feliz, lambem seu leite,
bebe um cafezinho, um segundo, um terceiro,
sem que o garçom lhe tivesse servido outro . . .
Vejam, Otacília de Sá não emigrou
com a balsa, não com a balsa (Becher, 1979, p. 48-49)³⁷².

Otacília de Sá não emigrou com as outras, mas precisava sair. Então, arrumou seus pertences e tomou seu destino, ou sua vida, em suas mãos. Foi a primeira vez,

371 Em pesquisa, não encontramos nenhuma cafeteria com nome Café Tuiuti; encontramos alguns cafés com nomes semelhantes, como Tuia Café Cultural, um café/restaurante cultural vinculado à Ocupação Manoel Congo, localizado na Rua Evaristo da Veiga, 17, Cinelândia (próximo à estação de metrô Cinelândia). Há uma página do lugar no Instagram: <https://www.instagram.com/tuiacafecultural>.

372 *Tags, da der Feldzug gegen die Tempel / der kranken Venus siegreich beendet, / schnürte Die Dumme ihr Bündel, darinnen / sie mit Bedacht eine Flasche versorgte / mit einem Totenkopfetikett / (Desinfiziens, den Freiern zu reichen, / welche mit ihrer Gesundheit prahlten), / rafft ihre Lieblingkatze, dern Urahn / sie schon geliebt, trippelt sicheren Schrittchens / ins Café Tuiuti nah dem Bahnhof / Pedro II., sagt ruhig: „Garçon, / ein Kaffeechen, fürs Kätzchen ein Milchlein.“ / Niemand beachtet’s, da sie die Milch / wie den Kaffee aus der Flasche verwässert. / Den roten Schopf in Tiefnachdenklichkeit / seitwärts geneigt, läßt Die Dumme das Kätzchen, / glückliche Kätzchen sein Milchlein schlecken, / nippt ein Kaffeechen, ein zweites, ein drittes, / ohn daß der Kellner ihr nachgeschenkt hätte . . . / Seht, Otacília de Sá emigrierte / nicht auf der Barke, nicht auf der Barke (Becher, 1979, S. 48-49).*

que, segundo o eu-lírico narrador, ela tomou uma atitude. E, tomando seu café numa cafeteria perto da estação, ela emigra, mas não na balsa, junto das outras, a travessia dela é outra, é a morte. O suicídio de Otacília sugere também a sua solidão, ela tinha apenas o gato e mais ninguém por ela. Nem mesmo as colegas, que diziam amá-la, apenas porque era muito prestativa, estavam com ela ou ofereceram qualquer ajuda.

O ato de tomar um café com veneno sugere uma decisão calculada. O detalhe do frasco com rótulo de caveira, originalmente um desinfetante para clientes que se vangloriavam de sua saúde, reforça a ironia do destino de Otacília: aquilo que deveria purificar acaba se tornando o instrumento de sua morte. A decisão de oferecer leite envenenado ao gato antes de consumir, estabelece uma conexão entre a sua existência e a do animal.

A cena final é o retrato da indiferença: ninguém presta atenção ao que acontece. Isso reforça a invisibilidade social e a solidão de Otacília, cuja morte ocorre sem alarde, sem testemunhas, ou qualquer pessoa que se importe. Pode ser um ato de desespero ou uma escolha que, de alguma maneira, lhe devolve o controle sobre o seu próprio destino. No entanto, o suicídio de Otacília constitui mais uma imagem negativa da vida no Brasil³⁷³.

Depois do triste e solitário fim de Otacília, o eu-lírico retoma o tema da caçada aos cães, conduzindo o leitor até a Praia do Arpoador, onde relata a história de três cachorros, seus donos e seu fim trágico, também perseguidos pela carrocinha (Becher, 1979, p. 49)³⁷⁴. O trio não poderia ter integrantes mais diferentes: um pinscher minúsculo, chamado pequeno Maltês, um cão meio-spaniel com pelos laranja, chamado Laranja, e um cão negro enorme como um lobo, chamado Lobo, que é

373 Eduardo Cesar Marques, em seu artigo “Da higiene à construção da cidade: o estado e o saneamento no Rio de Janeiro” aponta a transição, a partir de meados do século XIX, de uma medicina centrada no indivíduo para uma abordagem voltada ao “corpo social”, na qual a prevenção das doenças passa a orientar a ação do Estado por meio da intervenção sistemática sobre o espaço urbano e sobre os hábitos da população. Segundo Marques, esse movimento implicou o controle de fluxos e aglomerações, bem como a transformação do meio urbano, especialmente da cidade, concebida como locus privilegiado da ação sanitária. Nesse processo, as políticas de saneamento e a gestão dos serviços públicos assumiram caráter universal e normatizador, atingindo a totalidade do espaço urbano. Tal lógica se consolidou no início do século XX, durante o governo de Rodrigues Alves, com a nomeação de Pereira Passos e Oswaldo Cruz, quando as intervenções urbanas e sanitárias passaram a integrar uma estratégia unificada de disciplinarização dos costumes, dos comportamentos e da própria organização da cidade (Marques, 1995, p. 56-65) (<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/QG3Qh9hPDSBNBzqG4JGTg7p/abstract/?lang=pt>).

374 *Tollte am Strand des Harpunenwerfers fernab dem Wirrsal der Tramkarawanen, denen sich Menschentrauben entblähen, manche mit schreiendem Blutfleck getigert: Karmesinrock des Marinfüsiliers, tollt' an der Praia do Arpoador eine Dreihundekumpanei, froh ihres aus gegenseitiger Achtung, inniger Neigung gefügten Vereins* (Becher, 1979, S. 49).

também descrito como tendo chifres de bisão, o que lhe acrescenta um aspecto quase mítico, evocando a presença de um guardião feroz ou até mesmo de um ser sobrenatural, o que se provará verdadeiro ao longo da narrativa (Becher, 1979, p. 49-50)³⁷⁵. Pequeno Maltês e Laranja pertencem ao Senhor Capitão; e Lobo, ao Marechal Ney³⁷⁶. Os dois donos de cães da narrativa carregam patentes militares em seus nomes, e os dois são, ao contrário do que as patentes sugerem, preguiçosos, indolentes e descuidados.

Laranja e o Maltês estavam alojados
no Leblon, numa granja amaldiçoada.
Nenhuma mão havia para colher
os frutos dourados do laranjal; saguis
domesticados com penteados de Goethe
(seu comportamento não era muito confiante)
gritavam seu pequeno “gäh” asmático,
soltavam as frutas maduras com saltos ousados;
mas as frutas caídas apodreciam
nas noites ressoantes das cigarras,
fosforescentes: luzes escondidas
queimavam no fundo do laranjal . . .
E uma cerca que, ao longo de doze temporadas de chuva,
chorou todas as cores.
Bancos de pedra, cobertos de musgo, enfeitados para ninguém,
com faianças que se tornaram ilegíveis,
oriundos da região de Portugal onde se fabricam azulejos.
Banidas atrás da cerca de hibiscos,
— suas flores pareciam poderosas gotas de sangue —,
duas araras de fraque azul-cobalto
praticavam gritos estridentes e desafinados (Becher, 1979, p. 50-51)³⁷⁷.

375 *Ihrer der zierste ein winziger Engel, / ein, ach, mit Möpsen versippter Malteser. / Aus einer Wachtelhündin, die einem / rothaargen Setter sich fügsam gezeigt, / war der zweite geworden, ein feister / häbig fideler Halbspanielrüde. / Seine Hängohren fegten die Praia. / Strampelfreudige Füße staken / fraglos in viel zu großen Pantoffeln. / Ob des orangen-scheckigen Mantels / hieß er Laranja, die Apfelsine. / Aber ein Wolfshund, groß wie ein Kalb, / Lenker und Schirmer des zärtlichen Bunds. / Kohlschwarze Augen, kohlschwarze Nase, / fandet kein Haar an ihm, welches nicht schwarz; / schwarz angelaufen gar seine Zunge. / Halslos fast stülpt' der gedrungene Kopf sich / über das massge Genick, auch sein Blick glomm / drohlich – 's wär männiglich glaubhaft gewesen, / hätten ihn Bisonhörner geziert (Becher, 1979, S. 49-50).*

376 A personagem Marechal Ney parece ter sido inspirada em Marechal Michel Ney, que foi um comandante militar francês e marechal do Império que lutou nas Guerras Revolucionárias Francesas e nas Guerras Napoleônicas. Foi um dos originais 18 Marechais do Império criados por Napoleão I. Conhecido como *Le Rougeaud* (rosto vermelho ou rosado) por seus homens, Napoleão o caracterizou como *le Brave des Braves* (o mais bravo dos bravos), um verdadeiro paladino em campo. Ney recebeu o comando do III Corpo de exército do Grande Armée durante a invasão da Rússia em 1812 (https://pt.wikipedia.org/wiki/Michel_Ney).

377 *Apfelsin und Malteser logierten / zu Leblon in verwunschener Granja. / Keine Hand war, des Orangenhains / goldene Früchte zu pflücken; gezähmte / Pinseläffchen mit Goethefrisuren / (wenig geheimrätlich sonst ihr Gebaren) / keiften ihr winzig asthmatisches „Gäh!“, / lösten die reifen mit tolldreisten Sprüngen; / doch die gelösten verfauten im Grunde / in den zikaden-durchklingelten Nächten / phosphoreszierend: gar heimliche Lämpchen / brannten im Grund des Orangenhains . . . / Und ein Zaun, dem zwölf Regenzeiten / jegliche Farbe heruntergeweint. / Steinbänk, bemooste, für niemand geschmückt / mit unleserlich wordnen Fayencen / aus dem Kachlbrennerland Portugal. / Hinter Hibiskushecken verbannt / – mächtigen Blutstropfen gleich ihre Blüten –, /*

O poema não remete a um lugar mágico e idílico, mas sim melancólico, deteriorado, talvez até misterioso: frutas apodrecendo, araras presas, um velho solitário e decadente, estruturas destruídas pelo tempo e sem manutenção. Há uma sensação de abandono, passado esquecido e natureza em ruínas, o que reforça a ideia de “granja amaldiçoada”.

Os versos apresentam um espaço que, embora remeta à natureza exuberante e tropical, é marcado por sinais de ruína e abandono. A “granja amaldiçoada” contrasta com a visão romântica de paraíso tropical frequentemente exaltado por viajantes estrangeiros. O traço expressionista de Becher se manifesta na descrição do espaço da granja, que além de ser deformado, ganha qualidades humanas e emocionais presentes na “cerca que chorou todas as cores”, na “granja amaldiçoada” e na “luz queimando no fundo do laranjal”; o espaço expressa um estado de espírito que evoca desgaste e estranhamento. Há também, na descrição da granja, o excesso sensorial nos sons (cigarras, gritos estridentes, o gãh asmático); cores intensas (laranjas douradas, azul-cobalto, gotas de sangue); matéria em decomposição (frutas apodrecidas, musgo, azulejos ilegíveis). Essa acumulação gera um impacto sensorial intensificando a percepção do espaço. Há também imagens de aprisionamento, como as “araras banidas atrás da cerca”; de violência, com “flores comparadas a gotas de sangue” e de abandono com “bancos enfeitados para ninguém”. Há uma tensão entre vida e confinamento, exuberância e degradação. Os saguis, que devido à pelagem da cabeça, são comparados ao penteado de Goethe, conferem um tom cômico e irônico à cena na comparação da imagem de um escritor cultuado no velho mundo por sua contribuição à literatura mundial, considerado culto, a macacos gritando e catando laranja numa granja no interior do Brasil. Esta comparação também produz um rebaixamento de valores culturais europeus, inseridos num espaço que os deforma. Os versos mostram um estado de decomposição, no qual natureza, cultura e tempo se mesclam de modo deformado. A granja amaldiçoada torna-se uma imagem condensada de abandono, excesso e ruína.

Uma vez ao ano, no Dia de Finados,
o velho peregrina até o cemitério dos ingleses,

ali debaixo do Morro da Providência
 (o morro mais antigo da cidade, sujo e desolado
 como um penhasco saariano trazido à deriva,
 olhando meio cego para baixo, pobre cabeça
 de um leão de circo, velho, faminto, enfermo
 e quase morto) (Becher, 1979, p. 51-52)³⁷⁸.

A descrição do espaço do morro também carrega signos de destruição e abandono, metaforizado na “cabeça de um velho leão de circo, faminto, enfermo e quase morto”, há uma alusão à força de majestade de um passado perdido, mas também à miséria e à resignação de um presente sem glória. A comparação do morro com um “penhasco saariano trazido à deriva” intensifica a imagem de aridez, esterilidade, desolação e deslocamento, sugerindo um espaço não apenas hostil, mas que parece fora do lugar, estranho à própria cidade que o cerca. O olhar de Becher sobre o morro destaca os aspectos negativos e conflitivos. O leão de circo, outrora símbolo de potência, surge como figura domesticada e esvaziada, reforçando a noção de um espaço degradado e sem glória.

O traço expressionista se manifesta na sobreposição de imagens extremas — o deserto e o animal moribundo — que produz um choque imagético, no qual o espaço urbano é deformado para expressar uma experiência de esgotamento histórico e social.

O olhar “meio cego” atribuído ao morro reforça a percepção da degradação: trata-se da encenação de uma forma de ver marcada pela falência, pela incapacidade de perceber ou responder à realidade que se estende abaixo. A antiguidade do morro, o mais antigo da cidade, não aparece como valor patrimonial ou simbólico, mas como sinal de desgaste e abandono, fazendo da história um peso e não uma herança gloriosa.

Fora isso, o Senhor Capitão cochila
 em um pijama listrado de zebra,
 cuidado por uma velha mameluca,
 adormece bêbado numa rede suspensa,
 sonhando com folhagem pintada de preto.
 Mesmo que, ocasionalmente, uma protuberância o marque,
 um curativo ou bandagem:
 saibam que uma fruta-pão que caiu o feriu.

378 *Einmal des Jahres, zu Allerseelen / pilgert der Alte zum Engländerfriedhof / dort unterm Morro der Providenz / (greisestem Morro der Stadt, schmutzgelb wüst / gleich hergefrachteter Klippe Saharas, / halbblind niederstarrnd, armes Haupt / eines verhungerten starkranken alten, / halb schon krepiernten Zirkuslöwen)* (Becher, 1979, S. 51-52).

Seja como for, a rede fica onde está!
 Lobo, o cão, no entanto, vivia com um
 negro “fazedor de café”, como inquilino,
 no alto do Morro do Cantagalo (Becher, 1979, p. 52)³⁷⁹.

A figura do Senhor Capitão é construída a partir de uma imagem de apatia e decadência. Ele cochila durante o dia, bêbado, suspenso numa rede, vestido com um pijama “listrado de zebra”, o que confere à cena um tom irônico e grotesco. O título “Senhor Capitão”, associado a uma ideia de autoridade e comando, entra em choque com essa representação de inércia e abandono, produzindo um efeito de sentido que rebaixa sua figura masculina e de poder. A afirmação “a rede fica onde está” reforça simbolicamente a sua apatia: mesmo ferido por uma fruta-pão que cai, exigindo curativos, a personagem não reage, não se move, aceita passivamente a machucadura banal e absurda da própria natureza.

O cuidado do Senhor Capitão é delegado a uma “velha mameluca”, figura feminina racializada e subalternizada, o que evidencia a reprodução de hierarquias coloniais naturalizadas no cotidiano: o homem — não se sabe se branco ou negro — permanece passivo e dependente, enquanto o trabalho do cuidado recai sobre corpos femininos racializados.

Esse comportamento de inação e autodestruição aproxima o Senhor Capitão de outras personagens do *Romanceiro Brasileiro*, como Protásio, Marechal Ney e os imigrantes vendedores de tecido, formando um tipo recorrente: homens marcados pelo vício, pela negligência com a própria saúde e pela incapacidade de ação, apesar de ocuparem posições simbólicas de autoridade.

Vejam, o Morro do Cantagalo,
 envolto numa parede de fumaça rosada.
 Enquanto se dirige secretamente ao seu objetivo,
 navega no brilho da manhã,
 até o topo do Morro Dois Irmãos, coroado por nuvens,
 no trono miserável que reina
 em Ipanema, o istmo se abre.
 Descendentes de reis africanos
 mantêm sua corte ali, ah, seus palácios
 são buracos de toupeiras, os estandartes

379 Sonsthin döst der Senhor Kapitän / in einem zebrastreifgen Pyjama, / von einer alten Mamluckin gewartet, / döst er betrunken im Hängmattenwiegen, / träumt ins schwarzlackne Blattwerk empor. / Sei's, daß gelegentlich ihn eine Beule / zeichne, ein Pflaster oder Verband: / wißt, eine fallende Brotfrucht lädiert' ihn. / Sei's drum, die Hängmatte bleibt, wo sie bleibt! / Lobo, der Wolf, aber hauste bei einem / schwarzen Kaffeekoch zur Aftermiete / hoch auf dem Morro zum Hahnengesang (Becher, 1979, S. 52).

principescos cobertos de latas enferrujadas, as faixas deles,
 trapos esfarrapados de tanto lavar.
 Inconquistados, os príncipes da pobreza reinam
 sob o benevolente peso do sol do inverno;
 mas, quando desaba a chuva torrencial,
 o horror se instala, aterrorizando,
 e, na noite estrondosa, dá-se o horror (Becher, 1979, p. 53)³⁸⁰.

Os versos constroem um retrato irônico e trágico da herança dos negros trazidos ao Brasil. Ao falar do Morro do Cantagalo como o “reino” dos descendentes de reis africanos, o eu-lírico recorre, mais uma vez, ao contraste: a nobreza ancestral e os “palácios” que, na realidade, são “buracos de toupeiras” e barracos cobertos de latas enferrujadas, metáfora que desfaz qualquer visão romântica sobre a resistência e a sobrevivência dessas pessoas no país. O eu-lírico enfatiza, via contraste, as características negativas que desmontam mitos ufanistas sobre o Brasil. Esses “palácios” decadentes simbolizam adaptação e necessidade de sobrevivência e certa resistência em um ambiente degradado e hostil. O reinado deles é de miséria e luta, mas também de resistência e senso de comunidade.

Os versos também tematizam a força e a resistência desses sujeitos, sugerindo que apenas a violência incontornável da natureza é capaz de interromper, ainda que momentaneamente, seu reinado precário. A chuva, que destrói tudo o que está à sua frente, é a água que dá vida, mas também tira. A chuva derrubando o morro registra um problema histórico recorrente: a falta de estrutura que torna os morros do Rio de Janeiro perigosos para a população negra que, sobretudo após as reformas de Pereira Passos³⁸¹, foram expulsas para lá.

380 *Seht, den Morro zum Hahnengesang / hüllt eine flügge Wand rosigen Rauches. / Da sie in heimlichem Zielstreben hinführt, / segelt zu des im Glitzer des Morgens / Wolke gewordenen Zweibrüderbergs Kuppen / - auf tut der schäbige Thron sich, welcher / zu Ipanema, der Landenge, herrscht. / Nachfahren afrikanischer Könige / halten dort Hof, ach, ihre Paläste / Maulwurfskaten, die fürstlicheren / rostigen Wellblechs gedeckt, ihre Banner / saglos zerwaschene Wäschefetzen. / Unbekriegt thronen die Fürsten der Armut / unter der gnädigen Sonnlust des Winters, / doch im Sturze sintflutigen Regens / gluckst der Schrecken, Ergeben-Erbangtes / graus! vollzieht sich in rauschender Nacht (Becher, 1979, S. 53).*

381 Inspirada no plano de remodelação de Paris executado pelo barão Georges-Eugène Haussmann ainda no século XIX, a Reforma Pereira Passos transformou radicalmente a fisionomia do centro do Rio. Em poucos anos, uma nova metrópole nasceria dos escombros da velha cidade. Edifícios suntuosos e de arquitetura variada surgiram para ornamentar as novas avenidas; hábitos considerados incompatíveis com os preceitos da higiene pública foram proibidos; novas redes de esgoto e de abastecimento de água foram construídas, assim como novas linhas de bonde, agora eletrificadas; a iluminação pública, antes fornecida pelos lampiões a gás, começou a ser substituída por postes de eletricidade. Com a remodelação do traçado urbano do centro, o tráfego desafogou; a cidade se expandia em todas as direções. Mas, apesar de todas essas melhorias, a reforma teve também o seu lado sombrio e excludente. Centenas de casebres e cortiços foram demolidas por motivos de higiene ou para dar passagem às novas artérias que surgiam em ritmo vertiginoso. Com as demolições, a população que tinha alguma fonte de renda deslocou-se do centro para o subúrbio, enquanto os mais pobres

O verso “no trono miserável que reina em Ipanema” constitui uma metáfora irônica: um trono pressupõe poder, estabilidade, riqueza e abundância; o adjetivo “miserável”, no entanto, anula essas expectativas e expõe a precariedade da vida dos “príncipes da pobreza”. Trata-se de uma existência destituída de poder e de qualquer soberania sobre a própria vida, seja ela material ou política. Não há trono, não há realeza, não há reino. Os versos evidenciam a contradição entre a herança régia evocada e a realidade social imposta aos descendentes de africanos escravizados. A referência a Ipanema marca também um contraponto importante, o bairro é historicamente associado à elite, à modernidade, ao lazer, ao luxo e ao capital material e simbólico da cidade e funciona como contraponto espacial ao Morro do Cantagalo. O morro fica dentro do bairro, representando um reinado de miséria dentro de um bairro abastado. O morro se impõe como uma presença incômoda e visível no coração da cidade rica, revelando que a miséria não está à margem, mas engastada — ainda que de forma literal e geográfica — no espaço nobre. O “reinado” da pobreza se dá, portanto, dentro da bolha do privilégio.

Os barracos de barro vão para o abismo, bisnetos de
reis africanos se despedaçam.
Mas os negros do Cantagalo
não cedem: quem foi atingido por tal desgraça,
provavelmente não pintou a soleira de sua casa
com o sangue fresco de um galo branco . . . (Becher, 1979, p. 54)³⁸².

A macumba aparece apenas insinuada no verso “o sangue fresco de um galo branco”, mas registra a credence popular como elemento que evidencia o atraso brasileiro, a falta de planejamento que caracteriza o subdesenvolvimento e, também o abandono dos pobres à própria sorte, sugerindo uma relação entre a espiritualidade afro-ameríndia brasileira e a resistência da população negra a uma vida de privações e à destruição causada pela chuva, que reforça a vulnerabilidade estrutural dos moradores do morro, aludindo a uma desigualdade histórica. O ato de passar sangue na soleira da porta é uma prática que encontramos também na *Bíblia*, no relato

foram habitar as encostas dos morros, engrossando o contingente populacional das favelas que começavam a surgir. O “furor das picaretas regeneradoras” — para usar a expressão de Olavo Bilac — recebeu da população o apelido de “Bota-Abaixo” (<https://oswaldocruz.fiocruz.br/index.php/biografia/trajetoria-cientifica/na-diretoria-geral-de-saude-publica/reforma-pereira-passos>).

382 *Lehmkatzen fahren zum Abgrund, Urenkel / afrikanischer Könige zerschellen. / Aber die Schwarzen vom Hahnengesang / weichen nicht: Wen solch Unglück betraf, / säumte wohl, seine Schwelle zu pinseln / mit eines weißen Hahns frischem Blute . . .* (Becher, 1979, S. 54).

dos hebreus no Egito, para proteger seus primogênitos da décima praga lançada por seu Deus. Segundo o relato, um anjo passaria durante a noite e pouparia os primogênitos das casas marcadas com sangue (Bíblia, Êxodo, capítulo 12, versículos 03, 07 e 23)³⁸³, isso mostra que o uso de sangue e o sacrifício animal não se restringe aos cultos de matriz afro-ameríndia, explicitando o preconceito sofrido por seus praticantes.

Lobo, o cão de Marechal Ney conseguiu escapar três vezes desses desabamentos, apesar de mancar de uma das patas. O eu-lírico diz que pelo fato de ele se sentir “um preto ligado aos pretos”, não abandona seu dono nem o morro (Becher, 1979, p. 54)³⁸⁴.

Marechal Ney, o negro “fazedor de café”, tutor de Lobo, não tem uma perna. Perdeu a perna depois que pegou bicho-de-pé, não cuidou e, agora, anda apoiado em uma muleta (Becher, 1979, p. 54)³⁸⁵. A preguiça de se tratar é o que vitimiza Marechal Ney, dado que, como vimos, critica a indolência dos brasileiros em relação à própria saúde. O eu-lírico afirma que ele manca em sua muleta “como se viesse andando da Rússia para casa”, uma alusão ao retorno de soldados alemães derrotados pela Rússia ou a Marechal Michel Ney, que lutou nas campanhas napoleônicas, incluindo a desastrosa invasão francesa à Rússia. O eu-lírico joga com essa referência, associando a marcha penosa do soldado derrotado à condição do Marechal Ney brasileiro, um homem negro, pobre, que caminha em sua muleta após perder a perna por uma doença evitável.

383 Êxodo, capítulo 12, versículo 3: Falai a toda a congregação de Israel, dizendo: Aos dez deste mês tome cada um para si um cordeiro, segundo as casas dos pais, um cordeiro para cada família. Versículo 7: E tomarão do sangue, e pô-lo-ão em ambas as ombreiras, e na verga da porta, nas casas em que o comerem. Versículo 13: E aquele sangue vos será por sinal nas casas em que estiverdes; vendo eu sangue, passarei por cima de vós, e não haverá entre vós praga de mortandade, quando eu ferir a terra do Egito (Bíblia online: <https://bibliaonline.com.br/acf/ex/12>).

384 *Dreimal entwichste der hinkende Wolf / pitschnassen Pelzes, den Ahnung gesträubt, / auf drei Beinen, schneller als das Schicksal / diesem Verderben. Sein neuer Hauswirt / wohnt abermalen am fährlichen Abgrund. / Lobo, auch er läßt den Hahnensang nicht, / fühlt sich ein Schwarzer den Schwarzen verbunden* (Becher, 1979, S. 54).

385 *Humpelt der Marschall an federnder Krücke / (so recht, als stelz er aus Russenland heim), / seit ihm ein Sandfloh die Zehe benistet: / Wundbrand, der Lässigkeit im Gefolg, / raubt' ihm das rechte Bein bis zum Rumpfe* (Becher, 1979, S. 54).

Lobo e Marechal Ney andam lado a lado, companheiros de cor, de sorte e destino, mancando — o cão, com suas três patas; o homem com sua única perna e sua muleta — caminham para ir até a granja (Becher, 1979, p. 54)³⁸⁶.

A descrição da Praia do Arpoador, aqui, novamente, se aproxima do paraíso primordial tão louvado nos escritos de brasilianistas. Criando novamente um contraste entre o espaço natural e o urbano. O eu-lírico narrador cria um espaço quase mítico, onde elementos naturais ganham características transcendentais. Ele diz que o mar se agita na Praia do Arpoador “mais real que na praia dos ricos”, até a natureza se manifesta de maneira diferente para ricos e pobres. A descrição é bela, ele destaca a luz turquesa no horizonte, cercada por nuvens ametistas, fala de espíritos que o eu-lírico narrador chama de intermediários, nascidos do amor da água e dos ventos, de nuvens que patrulham um grupo de gaivotas apressadas, “gaivotas animais, pré-diluvianas”, do tipo que não tripulou a arca de Noé, fala também sobre serpentes estrondosas de espuma do mar que se arrastam na direção da margem, e janelas mágicas de vidro prismático. E os três cães, Lobo, Maltês e Laranja, brincam na praia (Becher, 1979, p. 55-56)³⁸⁷.

E, no meio do passeio dos três cães, temos novamente uma descrição profusa da natureza brasileira, onde se destacam o azul profundo da tarde, sob o qual os cães caminham lado a lado, a floresta carioca que apresenta um crepúsculo verde-azulado, com selva de figueiras, pinhões e pimenteiros, os flamboiões como bétulas em chama, que reluzem em vermelho carmesim, delicadamente emplumado e os ipês com suas flores amarelas, lilases e brancas, formando buquês ciclóticos, ambulantes,

386 *Hinter Maréchal Ney, dem Kaffeekoch / Maréchal Ney dos Santos Novaes / tapst der Bisonhafte hernieder. / Nie wurden leichtfüßige Krüppel geschaut, / als diese zwei auf verwegendem Saumpfad / hinschwankenden. Zu Tale gelangt, / rückt sich der Marschall den weinroten Strumpf, / welcher als Kappe ihn ziert, aus dem Stirnchen, / stelzt auf federnder Krücke von dannen, / während der Wolf schlagseitigen Hinktrabs / eilt, die Söhne der Granja zu grüßen* (Becher, 1979, S. 54).

387 *Wirklicher als am Strande der Reichen / brandet das Meer am Harpunenwerfer. / Urweltwirklich. Lichttürkisen / schaukelt das, wiegt sich vom Horizonte, / den amethystene Wölkchen belagern / (ruhsam selige Zwischengeister, / aus der Liebschaft der Wasser und Lüfte / fernhold geboren), und wandelt die Ankunft / zu titanischen Schlangen aus Gischt, / welche eilige Möwengeschwader / abpatrouillieren, einstmals die ockern / Bäuche zeigend, hinwieder der Fittche / karmeliterbraun pelzige Rücken, / vorsintflutlich animalische Möwen / (niemals bemannte die Art Noahs Kasten), / gleichwie mit Wildkatzen, Löwen verschwägert. / Da nun die tosenden Schlangen aus Gischt / längs zum Ufer sich schmettern, im Donner / jähnen Sichbäumens wird abermals Wandlung, / zaubern sich Fenster aus prismischem Glase, / durch die, bevor sie zu Splittern zerklirren, / Traumschau gewährt ist auf trügrisch verschneite / Inseln, gewißlich Tritonen zum Hort* (Becher, 1979, S. 55-56).

sem folhas, com uma única floração, enquanto besouros escalam árvores gigantes (Becher, 1979, p. 57-58)³⁸⁸.

Há nas descrições generosas da natureza brasileira uma grandiosidade que a aproxima do Éden primitivo. E a ideia de que a natureza brasileira seja um paraíso primitivo também reforça a noção de que a sociedade aqui construída — e em construção — seja primitiva e bárbara. Além disso, o eu-lírico narrador registra a beleza da natureza de modo a sublinhar o traço luxurioso e primitivo — anterior à civilização — que a constitui. É uma visão eurocêntrica, que vê beleza exótica na terra considerada primitiva. As proporções que o eu-lírico confere aos elementos da natureza a tornam potencialmente hostil, é uma paisagem que quase beira o fantástico e cuja grandiosidade pode se revelar ameaçadora ou perigosa.

O Rio de Janeiro está em guerra contra a raiva e pequeno Maltês é capturado pela carrocinha. O eu-lírico não descreve, neste episódio, como isso aconteceu. Ele narra o passeio dos três amigos, o seu retorno à casa e, na sequência, abruptamente, relata a captura (Becher, 1979, p. 59-60)³⁸⁹.

Lobo e Laranja caminham em torno da Lagoa Rodrigo de Freitas quando avistam o carro da carrocinha. Laranja fica imediatamente ansioso por causa da sua experiência prévia, e Lobo se lembra de uma experiência antiga, quando fora atropelado (Becher, 1979, p. 60)³⁹⁰.

A coragem e a força de Lobo são mostradas em contraste com o medo de Laranja, que, ao ver a carrocinha, se contorce parado no lugar, ao se lembrar do destino de seu irmão. Ele clama ao seu dono, metaforizado como senhor do zodíaco.

Medo, ó tirano incorpóreo,

388 *Unterm tiefen Nachmittagsazur / pirscht es zum Paß des Zweibrüderbergs auf, / Apfelsin rechts, Lobo links und inmitten / Kleinmaltesers behütete Ziere. / Blaugründämmer cariokischen Bergwalds, / Feigen-Pinjerer-Pfefferbaumschungel. / Flamboyants: Wie brennende Birke / leuchtet Karmin filigran gefiedert / um einen tänzelnden Stamm aus Alpaka. / Und die Ipeen, gelbe, malvne und weiße / Blumenbäume, kyklopsche Buketts / aufwuchsend, blattlos, ein einziges Blühen, / silbernes, ockeres, malvenes Blühen. / Hin unter zwanzig Meter hohn Blumen, / Käfer geworden, klimmen die Freunde, / ducken sich unterm Lianennetz durch. / Kleinmalteser gaukelt als Vorhut, / Lobo schleppt einen Schlingpflanzenwald / auf seiner mächtigen Brust fort, zuhinterst / zottelt Laranja, dann-wann kehlig kläffend, / wenn ihn ein Riesenfalter azuren, / Tüchlein aus Himmel zur Erde gesegelt, / unverschämter Nähe befächelt (Becher, 1979, S. 58-59).*

389 *Nach Maltesers Gefangennahme / kam Apfelsine zum Hahnsang gehoppelt. / Dort am Hügelfluß harrete der Wolf, / wartete auf die säumigen Lieben (Becher, 1979, S. 59-60).*

390 *Trotten die zwei um die Freitas-Lagune. / Scheppert ein seltner Wagen am Ufer, / gleich kriegt Laranja sein Sabbergeschlotter. / Und eine alte Erfahrung kriecht Lobo / aus seiner Hinterpfote zu Hirn: / Nacht, da ein Marktfahrer ihn überrannte . . . (Becher, 1979, S. 60).*

corruptor de corações, carrasco do prazer,
 medo, o inimigo mais astuto da liberdade,
 — não, ele ainda não fez nada ao Lobo.
 Mas, Laranja, ele escravizou completamente.
 Contorcendo-se como se suas pernas estivessem paralisadas,
 ele conduz o manco para a rede,
 clama para o Senhor do Zodíaco (Becher, 1979, p. 60)³⁹¹.

O eu-lírico personifica os cães, ao relatar sobre seu medo e sua coragem e ao colocar na voz de Laranja a narração sobre como Maltês foi capturado:

De repente parou um carro,
 um zunido – zum! – atravessou o ar.
 O que sobrou do pequeno Maltês?
 Ah, apenas um grito se esvaindo pelo ar.
 E um segundo zunido, ó Senhor,
 se aproximou hostilmente de mim, apavorado;
 me encolhi num bueiro seco.
 Quando eu me arrastei para fora — o carro havia desaparecido (Becher, 1979, p. 61)³⁹².

A personificação aparece também na súplica de Laranja: ele apela para a sua condição de vítima e animal e para a condição de ser humano de seu dono, que pode fazer alguma coisa, sendo ao mesmo tempo da espécie que causou todo o mal que sobreveio a eles (Becher, 1979, p. 61)³⁹³.

Mas o velho, dono da granja, estava distraído. Ele havia comprado no dia anterior, de um vendedor ambulante de aves, “um tucano de rara beleza” e não se “cansava de admirar o estranho nariz do pássaro-anão. E em seu grande orgulho de proprietário, ele bebe, de uma vez três garrafas de vinho do porto” (Becher, 1979, p. 61)³⁹⁴ ficando, assim, surdo às lamentações de Laranja. A imagem do brasileiro preguiçoso, indolente e bêbado é, portanto, reforçada na figura do Senhor Capitão.

391 *Furcht, o wesenlose Tyrannin, / Herzensverdorrerin, Henkrin der Lust, / Furcht, der Freiheit verschlagenste Feindin / – nein, noch hat sie dem Wolfe nichts an. / Doch den Laranja versklavte sie ganz. / Schlängelnd als wärn ihm die Beine gelähmt, / lenkt er den Humpler zur Hängematte hin, / jammert empor zu Tierkreises Herrscher* (Becher, 1979, S. 60).

392 *Mit eins hielt ein Karren, / sauste ein Quirlendes – zisch! – durch die Lüfte. / Was vom Malteser übriggeblieben? / Ach, nur ein Lüfte durchpurzelndes Fisteln. / Und ein zweites Zischen, o Herr, / nahte mir feindlich, schrecktoll verduckt ich / mich in ausgetrocknetem Gully. / Wie ich hervorkroch – verschwunden der Karren* (Becher, 1979, S. 61).

393 *Weil Du, o Herr, ein Mensch bist und Menschen / dieses Unglück verursachten, bitte, / bitte, bitt ich Dich: Hilf Kleinmalteser!* (Becher, 1979, S. 61).

394 *Satt sehn nicht kann der Senhor Kapitän sich / an dem seltsamen Vogelzwerg-Nase. / In seinem großen Besitzerstolze / pichelt er einweg drei Flaschen Port* (Becher, 1979, S. 61).

A preguiça é um tema recorrente nas obras três brasileiras de Becher. Mencionamos anteriormente o caso de Marechal Ney, que perdeu uma perna por negligência e preguiça, e o caso do Senhor Capitão, que prefere ser ferido por uma fruta a tirar sua rede do lugar, e, no episódio seguinte, um pouco antes de os capangas da carrocinha começarem a perseguir Lobo, lemos que

Em dois carrinhos de mão cochilavam dois
subajudantes de um
ajudante-assistente, empregados pelo
morto de preguiça senhor ajudante,
um dos donos de carrinho ainda mais preguiçoso (Becher, 1979, p. 63)³⁹⁵.

A imagem que Becher constrói da sociedade brasileira é negativa: ele retrata uma sociedade de preguiçosos e vagabundos, marcada pela indolência e pela irresponsabilidade. A ironia da imagem se constitui na presença dos ajudantes, que em vez de se dedicarem ao trabalho que lhes foi incumbido, cochilam. As personagens dos ajudantes de ajudantes descritos como “mortos de preguiça” são um retrato hiperbólico da preguiça do brasileiro.

Apesar de serem chamados de preguiçosos, eles conseguem, mesmo que brevemente capturar o cão Lobo (Becher, 1979, p. 63)³⁹⁶. Lobo, porém, é mais rápido e mais esperto do que os caçadores e consegue escapar, passando por debaixo do carrinho de mão onde os ajudantes de ajudantes cochilavam, acordando-os (Becher, 1979, p. 63-64)³⁹⁷. Na fuga, Lobo é ajudado por um rapaz que aparece e o defende. O rapaz, negro, sujo de cal, diz que Lobo pertence ao Marechal Ney e que mora com eles no morro há muito tempo e que tem tanta raiva quanto ele próprio (Becher, 1979, p. 64)³⁹⁸. Este rapaz é o único ser humano na narrativa que defende um animal.

Lobo, com todo seu instinto e força, com os pelos do pescoço eriçados, as patas dianteiras bem abertas, completamente em silêncio observa a movimentação:

395 *Auf zwei Schubkarren dösten zwei / Unterhilfsadjutanten eines / Hilfsadjutanten, bedientet bei dem / sterbensfaulen Herrn Adjutanten / eines noch fauleren Schubkarrnbesitzers* (Becher, 1979, S. 63).

396 *Zischendes Lasso! Von Lobos Seite / weg in Lüfte gerissen, umpackt / von eines Hundhäschers knochigen Händen / und wie ein Sack hinter Gitter gewuchtet! / Abermals Sang eines Lassos! Auch Lobo / schnürt eine Fangschlinge plötzlich die Kehle, / reißt ihn! Wilden Sprungs bockt er zurück* (Becher, 1979, S. 63).

397 *Holla, dem Häscher entgleitet das Lasso. / Unter dem Schubkarren durch schießt der Wolf, / schreckt die Nichtstuer aus ihrem Dösen, / schleift die Schlinge übern Ozório / von den zeternden Häschern verfolgt* (Becher, 1979, S. 63-64).

398 *Einer der Häscher zieht die Pistole. / Aber nun tritt ein Schwarzer hervor, / weiß überkalkt, junger Maurer vom Hahnensang. / „Laßt mir den Hinkenden sein“, droht er feindlich; / „dieser gehört dem Marschall Ney. / Jahre schon lebt er mit uns auf dem Morro / und hat die Tollwut so wenig wie ich.“* (Becher, 1979, S. 64).

a briga dos capangas, como eles se desentendem, como entram no carro, chamado de a “gaiola ambulante” e partem em direção à cidade. A carrocinha é expulsa do morro do Cantagalo (Becher, 1979, p. 65)³⁹⁹. E então, um espetáculo se desenrola aos olhos de todos.

Mas um estranho espetáculo se apresentou
aos caminhantes matinais
da rua Nossa Senhora de Copacabana.
Ouçam! um buzinar irritado. Passa um
caminhão com grades, se esforçando
para escapar com as sirenes tocando,
parando o trânsito com sirenes estridentes.
Atrás dele — e risos e gritos.
“Vejam! Vejam! Vejam!”, voa rua abaixo —
dispara em saltos mancos e engraçados,
como um cavalo de balanço bobo,
arrastando uma corda atrás de si, uma criatura
que a pressa veste como uma fera maravilhosa:
Será um cachorro, um lobo ou um pônei?
Quando o trânsito obriga o carro a parar,
o caçador toma o espaço entre eles,
passa por policiais de trânsito atônitos,
a metros de distância, como um sonho
(Becher, 1979, p. 65)⁴⁰⁰.

Lobo é o herói deste episódio. Ele resiste à prisão pelos homens da carrocinha, escapa por meio de uma ação algo épica, desce à cidade, desafiando-a, assim como desafia também a ação das autoridades. O trânsito da cidade está um caos, mergulhado no excesso de barulho dos carros, das buzinas e dos apitos da polícia. A cacofonia de sons torna o espaço urbano, mais uma vez, um espaço hostil. E o uso da palavra “estridente” reforça o caráter caótico da cena. A falta de conhecimento da população também corrobora para o aumento deste caos e do

399 Seine Nackenmähne gestäubt, / breit gestemmt seine Vorderpfoten, / wogend die zottige Brust, doch ganz stumm / steht der Wolf und belauert das Volk. / Und in dem Streit mit den Häschern nimmt der und / jener mit eins für die Kühnheit Partei, / packt sein Rasiermesser fest in der Tasche. / Häscher! hier drohen die Messer im Sack, / dort steht der ungetümige Frechling / uneingeschüchtert. Ein Halsband aus Lasso, / das er auch raubte, sagt Hohn eurer Gilde – / macht euch mit eurer Beut aus dem Staube. / Fluchend schwingen sie sich in den Sitz. / Stadtwärts scheppert der fahrende Käfig (Becher, 1979, S. 64-65).

400 Aber ein seltsames Schauspiel bot / dar sich den Morgengängern der Straße / Unserer Frau von Copacabana. / Hört! geärgertes Hupen. Vorbei / rattert ein Gitterwagen, bemüht, / eilig davonzukommen, beim Stocken / des Verkehrs mit Sirenen schrillend. / Hinter ihm drein – und Lachen und Rufen: / „Seht! Seht! Seht!“ fliegt die Straße hinab – / schießt in possierlichen Hinkesprüngen / gleich einem närrischen Schaukelpferde, / einen Strick nach sich schleifend, ein Wesen, / welches die Hast als Wundervieh kleidet: / Ist das ein Hund, ein Wolf oder Pony? / Zwingt der Verkehr den Wagen zum Stehen, / holt der Verfolger den Zwischenraum auf, / zuckt an verblüfften Verkehrspolizisten / meternahe vorbei wie ein Traum (Becher, 1979, S. 65).

pânico que se instala. Há um circo na cidade, e acredita-se que um animal “selvagem e perigoso” tenha fugido (Becher, 1979, p. 66)⁴⁰¹.

Depois de ter passado pelo túnel, chegando perto do cemitério São João Batista, ao longo do muro que separa a cidade dos vivos da cidade dos mortos, Lobo parou de correr. Ele parou sobre as três patas trêmulas olhando para a luz dos carros que de longe brilhavam, chacoalhavam e levavam Laranja para a morte. Agora Lobo se arrasta pelas trilhas furtivas do Morro dos Cabritos, descansando de vez em quando, sendo acompanhado por uma dúzia de abutres famintos (Becher, 1979, p. 66)⁴⁰².

Os negros do Cantagalo jogam uma alegre partida de futebol quando Lobo se junta a eles. Marechal Ney ocupa a função de árbitro apesar de lhe faltar uma perna e executa a sua função com ímpeto, corre pela areia com sua muleta, sempre no encalço dos jogadores, sempre com seu gorro vermelho, agitando a sua bandeira de autoridade. Um dos jogadores avista Lobo e aponta para Marechal Ney, que, tomado pela emoção do jogo, não enxerga nada, nem quando lhe perguntam se a coleira que Lobo carrega não lhe parece suspeita. Mas Marechal Ney não se importa com nada além de seu jogo (Becher, 1979, p. 67)⁴⁰³.

O que me importa o meu cachorro?
 Eu tenho que pular como uma pulga de uma perna só,
 afinal, eu sou o árbitro, o árbitro sou eu!
 — Você não vê sua coleira suspeita,
 a corda mordida perto do nó?
 Você não entende seu olhar, Marechal Ney?
 — Não entendo nada, não vejo nada,

401 *Und die Polizeitrillerpfeifen / schrillen, es schrillen die Wagensirenen, / und es schrillt das Lachen der Gaffer. / Aufgetan hat ein Wanderzirkus / dort vor dem Alten Tunnel sein Zelt. / Ja, nun ist es den Gaffern Gewißheit: / Dies ein entlaufenes Zirkustier, / vielleicht ein wildes, gemeingefährlich! / Und ins Gejubil schrillt Angstgezer. / Schon verschlang das Dunkel des Alten / Tunnels die nie geschaute Erscheinung* (Becher, 1979, S. 66).

402 *Da er den Schlauch des Tunnels durchrast, / dort, wo die lange einsame Mauer, / welche die Friedhofsstadt Johann Baptist / von der Stadt der Lebenden scheidet, / wo sie beginnt, zerbrach Lobos Eile. / Still stand er nun auf drei zitternden Beinen, / blinzte ins schmerzende Licht, das, schon ferne, / blitzt' auf dem Gitter entschoppernden Wagens, / Gitter, dahinter Laranja zum Tod fuhr. / Pfade schleppt er sich, strauchelt bisweilen, / ruht auf der Seite starr wie ein Aas / bis auf die konvulsierenden Flanken, / bis auf die schwarze wildzuckende Zunge. / Dutzende hutziger Aasgeier kreisen / hoch im Azur über seiner Erschöpfung . . .* (Becher, 1979, S. 66).

403 *Johlend spielen die Schwarzen vom Hahnsang / Fußball am Strand des Harpunenwerfers. / Seht Marschall Ney, seines Schiedsrichteramts / waltet er ungeacht fehlenden Beines. / Ungestüm holt seine Krücke aus, federt, / biegt sich gleich einem gespannten Bogen, / da er im Sprung sein Gewicht auf sie wuchtet. / Also schnellert er im wirbelnden Sand hin / stets auf den Fersen der eiligen Spieler; / seine weinrote Zipfelmütze / weht als Wimpel der Autorität, / und seine Trillerpfeif, kehliges Brüllen / lenken das Spiel nach sakralem Gesetz. / Marschall Ney, dort hinkt ja dein Hund her. / Kennst du ihn nicht?* (Becher, 1979, S. 67).

além do centroavante alucinado (Becher, 1979, p. 67)⁴⁰⁴.

Marechal Ney é negligente com Lobo, assim como foi com a sua própria saúde, mas não tem preguiça para o futebol — comportamento que se configura como mais uma imagem negativa do brasileiro: foge de suas obrigações, mas corre para a diversão. Imagem que também aparece no episódio do carioca que passa o dia tomando café para adiar o momento de se dedicar ao trabalho.

Lobo é atingido pela bola, por um jogador que cai em cima dele enquanto ele passava pelos jogadores tentando chegar até Marechal Ney, e é atingido também pela muleta de seu dono, mas não solta um gemido sequer. Em silêncio, ele sai do campo, já esquecido pelos jogadores e rapidamente se torna um pontinho minúsculo e solitário (Becher, 1979, p. 67-68)⁴⁰⁵. Marechal Ney é violento com Lobo, não se solidariza com o próprio animal de estimação e o agride porque atrapalhou a partida de futebol que ele arbitrava. Essa ação revela a brutalidade dos homens da terra — que negligenciam e maltratam o cão — ao passo que o eu-lírico se refere a Lobo com uma certa reverência e respeito, e por vezes o heroiciza.

Depois disso, Lobo ficou desaparecido por seis dias seguidos e corria o boato de que ele havia sido pego pela carrocinha. Outros tinham certeza de que era a raiva. Mas Marechal Ney ria e dizia que Lobo é muito esperto para ser capturado pelos capangas ou contaminado pela raiva (Becher, 1979, p. 68)⁴⁰⁶.

Mas Marechal Ney, o negro “fazedor de café”,
rindo: “Hum, eu conheço o meu Lobo.
Ele não se deixa apanhar por um caçador de cães,
hihi, e a raiva canina ele não pega,

404 *Ei, was schert mich mein Köter! / Muß ich doch hüpfen wie'n einbeinger Floh, / bin ich doch Schiedsrichter, Schiedsrichter bin ich! / – Siehst du denn nicht sein verdächtiges Halsband, / nahe dem Knoten durchbissene Schlinge? / Liest du denn nicht seinen Blick, Marschall Ney? / – Gar nichts lese ich, gar nichts seh ich / außer dem rasenden Mittelstürmer* (Becher, 1979, S. 67).

405 *Hinkt auf die Kampfstatt, taub für das Kreischen, / blind für das Rennen und Eifern der Spieler. / Und der Fußball saust her und versetzt / ihm einen Hieb an die Schnauze, der Stürmer / einer stürzt über ihn, fistelt Verwünschung. / Aber kein Wehmucks entringt sich dem Wolfe. / Stumm hinkte Lobo vom Spielfeld, vergessen / schon dem erneuten Getümmel der Spieler, / hinkte er fort über bleichenden Sand / in Gebärde gewordenem Grame. / Schnell verzehrt' ihn die Ferne zu einem / humpelnden schwarzen nichtigen Punkte, / wandernd am Ufer türkisenen Meers, / einsamen Punkte, sehr einsamen Pünktchen, / Pünktchen, das keine Beachtung verdient* (Becher, 1979, S. 67-68).

406 *Sechs Tage blieb der Hinkwolf verschollen. / Und auf dem Hahnensang ging das Gerücht um, / Lobo sei einem Häscher verfallen. / Andere wisperten: Daß wohl die Wut, / ja, die Wut in Lobo gesteckt hab; / daß er wohl wo im Stadtwald verendet* (Becher, 1979, S. 68).

porque ele é muito inteligente”. — “Muito inteligente?” — “Sim, muito inteligente” (Becher, 1979, p. 69)⁴⁰⁷.

O eu-lírico critica a falta de compromisso do tutor do cachorro que o ignora e o deixa por sua própria conta e está mais preocupado com a partida de futebol. A negligência de Marechal Ney se apoia na inteligência do cão, que precisa se cuidar sozinho. O tutor não dá conta de sua responsabilidade com o cachorro, ou não quer assumir essa responsabilidade.

Depois de uma semana, Lobo reaparece, mancando, outra vez nos becos barulhentos de Ipanema, extremamente magro e com os pelos desgrenhados, parecendo um animal sem dono. Lobo era uma força da natureza e tinha seu orgulho, no entanto, as circunstâncias o fizeram mexer no lixo procurando comida. O eu-lírico diz “para aquilo que ele nunca se rebaixa: ele fareja as latas de lixo” (Becher, 1979, p. 69)⁴⁰⁸.

Neste momento, o eu-lírico nos apresenta os compradores de garrafas, uma atividade que, na história narrada, alguns homens exercem informalmente. E descreve de como se apresentam para o trabalho:

Você conhece o bando dos compradores de garrafas?
 Você pode imaginar como eles são incômodos?
 Coletores esfarrapados com semblante de funcionários públicos,
 cestas redondas gigantescas balançando
 sobre as cabeças, porta-moedas pendurados,
 dos quais eles retiram pequenas somas de dinheiro,
 eles se arrastam lentamente pelo beco,
 um após o outro, um após o outro,
 seguindo um ao outro em seus tamancos de madeira,
 lamentando, reclamando e pedindo por garrafas,
 garrafas vazias e papel velho.
 “Compradores de garrafas!” grita o primeiro. “Garrafas!”
 “Garrafas!”, o segundo. “Compradores de garrafas!”
 Para poupar ao máximo suas vozes
 geralmente oleosas e estridentes, eles alongam sílabas:
 “Garraaaaafas!” guincha uma voz de eunuco.
 “Gar-ra-fas! Gar-ra-fas!” resmunga a próxima voz,
 enquanto a primeira, perto, ainda esganiça
 o seu canto castrato de garrafas vazias (Becher, 1979, p. 69)⁴⁰⁹.

407 Doch Marschall Ney, der schwarze Kaffeekoch / kicherte: „Huh, ich kenn meinen Wolf. / Von einem Häscher läßt der sich nicht fangen, / hih, und die Hundewut kann er nicht kriegen, / weil er zu klug ist.“ — „Zu klug?“ — „Ja, zu klug.“ (Becher, 1979, S. 68-69).

408 Richtig! Nach einer Woche hinkt Lobo / durch Ipanemas frühlärmige Gassen, / abgemagert, Lianen im Pelze, / anzusehn wie ein herrnloses Vieh. / Seht mal, wozu er sich niemals erniedrigt: / er beschnüffelt die Müllkästen, seht mal, / ganz wie ein Bettelhund, Vira-lata! (Becher, 1979, S. 69).

Os compradores de garrafas são mais um elemento de degradação na cidade. Com sua aparência suja, com objetos pendurados em seus corpos, e o hábito de revirar lixo procurando por suas mercadorias, eles enfeiam ainda mais um espaço urbano já feio e sujo e seus gritos aumentam a poluição sonora da cidade.

Por vezes, o eu-lírico narrador se dirige — por meio de perguntas e comentários — ao leitor. Isso se vê na pergunta: “Você conhece o bando dos compradores de garrafas?”. A narração no *Romanceiro Brasileiro* é dialogal. Um traço de oralidade próprio do contar histórias se manifesta no texto.

O eu-lírico narrador registra costumes e práticas sociais que, compondo um mosaico, controem uma imagem da cidade do Rio de Janeiro, capital do país, que o *Romanceiro Brasileiro* sugere que seja uma metonímia do Brasil. O subdesenvolvimento, em diversas manifestações, é o traço que se destaca na paisagem urbana brasileira.

Entre parênteses, o eu-lírico faz uma observação sobre os compradores de garrafas:

(Nunca um homem negro se dedica a tal
trabalho extra. Não, ele assa pães,
constrói casas, transporta cargas no porto.
Os corretores e os compradores de garrafas são brancos) (Becher, 1979, p.
70-71)⁴¹⁰.

Neste trecho, o eu-lírico narrador parece tirar do negro a pecha de ignorante e preguiçoso, que lhe foi imposta, e lhe confere uma dignidade: a dignidade de se dedicar à sua casa, a fazer coisas para si depois do expediente de trabalho; e reforça, na narrativa, a construção, via contraste, de uma imagem do Brasil, visto que historicamente, os piores trabalhos — ou trabalho algum — está a disposição de

409 Kennt man die Gilde der Flaschenaufkäufer? / Kann man ermessen, wie lästig sie fällt? / Lumpensammler beamteter Miene, / Riesenrundkörbe auf dem Scheitel / herwippend, Geldkatzen umgehängt, / draus sie urwinzige Zahlgelder wühlen, / klappern sie tranigen Schritts durch die Gasse, / einer dem andern, einer dem andern / auf dem beholzschuhten Fuße folgend, / jammern und quängeln und zetern nach Flaschen, / leeren Flaschen und altem Papier. / „Flaschenaufkäufer!“ Ein erster schreit’s. „Flaschen!“ / „Flaschen!“ der zweite. „Flaschenaufkäufer!“ / Ihre meist ölig fistelnden Stimmen / tunlichst zu schonen, verschlucken sie Silben: / „Flaschkäuf!“ schrillt eine Eunuchenstimme. / „Fla-schen! Schen! Schen!“ nörgelt die nächste, / während die erste in Nähen noch winselt / ihr Kastratenlied von leeren Flaschen (Becher, 1979, S. 69).

410 (Nimmermehr findt sich ein Schwarzer zu solchem / Afterberuf. Huhuh, er bäckt Brote, / zimmert Häuser, schleppt Lasten im Hafen. / Makler und Flaschenaufkäufer sind weiß.) (Becher, 1979, S. 70-71).

peessoas negras. Aqui, Becher inverte essa lógica, conferindo dignidade aos trabalhadores negros.

Na sequência, o eu-lírico nos apresenta Rubens Gomes, um comprador de garrafa com um caráter muito dúbio. Andando pela rua, cantando sua canção estridente, ele avista Lobo, o cão de Marechal Ney, farejando numa lata de lixo onde ele pode ver o gargalo de duas garrafas de vinho. Para chegar às garrafas, Rubens afugenta Lobo com um pontapé (Becher, 1979, p. 70)⁴¹¹. E Lobo reage, ao que parece, pela primeira vez:

Lentamente, Lobo levanta sua enorme cabeça.
Então, lhe escapa da garganta ameaçadora:
um rosnado abafado, profundo e oco.
Vixe! Esta besta nunca emitiu um som (Becher, 1979, p. 70)⁴¹².

Lobo, novamente, é heroicizado pelo eu-lírico narrador. Neste episódio de conflito com o comprador de garrafas Rubens Gomes, o cachorro reitera a sua coragem e altivez. Agredido, reage e põe Rubens, o covarde, para correr; e ele corre para proteger sua vida. A cena produz um efeito cômico, pois o eu-lírico descreve o homem correndo, equilibrando o cesto de garrafas na cabeça, e o tilintar agudo das garrafas que se quebram. Rubens perde um chinelo ao se jogar dentro de uma barbearia, em que, narra o eu-lírico, o barbeiro se barbeia devotadamente por falta de clientes. Ao redor de Rubens se reúnem todos os desocupados, ele conta como foi seu encontro com Lobo e repete os elementos que, na narrativa, caracterizam a raiva canina (Becher, 1979, p. 70-71)⁴¹³:

Rubens reúne, na loja do barbeiro,

411 *Steht da der Hinkwolf vom Marschall Ney / (jedermann kennt ihn) und schnüffelt begierig, / schnüffelt in eine Mülltonn hinein; / aus der ragen zwei Weinflaschenhälse. / Leere Flaschen, ah! Rubens bleibt stehen, / bückt sich die Hälse zu packen, doch Lobo / sperrt ihm mit seinem Beharren den Zugriff. / „Fort, du Bandit!“ kräht Rubens entrüstet, / und weil das Vieh gar so lotterig aussieht, / schlenkert er ihm mit dem Holzpantoffel / so einen laschen Tritt in die Weiche (Becher, 1979, S. 70).*

412 *Langsam hebt Lobo das massige Haupt. / Da entraunt es dem drohlichen Rachen: / tief unterdrücktes, hohl rasselndes Knurren (Becher, 1979, S. 70).*

413 *Von seinem Scheitel flattert der Korb, / Flaschen zerklirren in hellem Gebimmel. / Einen Pantoffel einbüßend, stürzt er / in die Ladenhöhle eines Barbiers, / welcher in Ermangelung von Kundschaft / sich voller Andacht selber barbiert. / Während der Wolf gelassen ums Eck hinkt, / über den Saumpfad zum Hahnensang klimmt / (nicht kehrt er heim in die Kate des Marschalls, / Marschalls Kate, er kennt sie nicht mehr), / sammelt Rubens in Bartwetzers Laden, / mit dem benagten Gesicht grimassierend, / um sich die Wenigtuer zu Scharen, / predigt ihnen die Lügenmär, / wie sich ihm Marschall Neys Köter genaht: / „Auge starrfunkelnd . . . Flatternde Lefze . . . / Als wär da weder ein Rechts noch ein Links, / einzig ein blindes verfluchtes Gradaus . . .“ (Becher, 1979, S. 70-71).*

fazendo caretas com o rosto carcomido,
 ao redor de si os desocupados,
 contando a eles uma história mentirosa
 de como o vira-lata do Marechal Ney se aproximou dele:
 “Olhos fixos brilhantes ... focinho trêmulo ...
 Como se não existisse nem direita nem esquerda,
 apenas um cego e amaldiçoado sempre em frente . . . (Becher, 1979, p. 71)⁴¹⁴

Enquanto Rubens foge e entra na barbearia, Lobo caminha pela trilha que vai para o Morro do Cantagalo, mas o eu-lírico afirma que ele não vai para casa, pois ele não conhece mais o barraco de Marechal Ney. Lobo se revela, aí, superior e digno. Agredido por Marechal Ney de modo injusto, ele rompe o vínculo com o dono. (Becher, 1979, p. 70-71)⁴¹⁵. Rubens diz que Lobo agiu com ele como todos os cães contaminados com a raiva, mas Rubens é um mentiroso, seu relato não é confiável.

Ao ser perguntado se foi mordido, Rubens estica o dedão amarrado com um curativo, porque ele havia se cortado num caco de vidro, e responde, que havia sido mordido no dedão e que havia feito um curativo improvisado (Becher, 1979, p. 71)⁴¹⁶.

“Pobre Rubens, então você está com a raiva”,
 clamaram: “se você não correr para receber tratamento
 no Instituto Oswaldo Cruz!”
 Ah, e ele deixou que todos sentissem pena dele,
 porque o barbeiro o barbeou de graça,
 vejam, e as lágrimas escorreram pelo seu rosto,
 quando todos o abraçaram cheios de preocupação,
 sim, ele agora acreditava sinceramente
 que era vítima de um tirano mordaz,
 ei, era uma sensação inebriante,
 ser o protagonista de uma tragédia (Becher, 1979, p. 71)⁴¹⁷.

É o mau caratismo de Rubens que se manifesta neste momento. Ele tira proveito de um problema de saúde pública em benefício próprio, sem se importar com as consequências de seus atos, que poderiam desencadear maior repressão contra os cães e gatos de rua devido ao aumento, falso, de casos de humanos atacados e

414 *Auge starrfunkelnd . . . Flatternde Lefze . . . / Als wär da weder ein Rechts noch ein Links, / einzig ein blindes verfluchtes Gradaus . . .* (Becher, 1979, S. 71).

415 *Während der Wolf gelassen ums Eck hinkt, / über den Saumpfad zum Hahnensang klimmt / (nicht kehrt er heim in die Kate des Marschalls, / Marschalls Kate, er kennt sie nicht mehr)* (Becher, 1979, S. 70-71).

416 *Ob er gebissen ward, auf die Frage / reckt der Lumpensammler den Daumen / pflasterbeklebt (eine Flaschenscherbe / hatte ihn gestern geritzt): „In den Daumen! / Hab’s notdürftig mit Pflaster umwickelt.“* (Becher, 1979, S. 71).

417 *Ach, und er ließ sich von allen bedauern, / da der Barbier ihn kostenlos schabte, / seht, und die Tränen rieselten ihm, / als sie ihn alle voll Sorge umarmten, / ja, und er glaubte jetzt ehrlichen Herzens / sich eines beißenden Wüterichs Opfer, / ei, und es war ein berauschend Gefühlichchen, / Hauptfigur einer Tragödie zu sein* (Becher, 1979, S. 71).

contaminados. Ele tirou dos colegas não apenas a barba, que fez de graça, mas foi, por alguns poucos minutos, o centro das atenções, mesmo que negativas. E isso o satisfaz. Além de covarde e mentiroso, Rubens é um espertalhão e se aproveita da boa fé dos outros. Este episódio registra um comportamento que evidencia uma articulação entre esperteza e oportunismo. Rubens tira vantagem do fato de terem acreditado que ele fora mordido por um cão raivoso, acumulando características negativas: covarde, mentiroso, espertalhão e mau-caráter.

Mas depois de ter se afastado um pouco,
ficou parado no beco deserto,
pousou o cesto no chão e ponderou:
Rubens, se você pensar bem,
se pensar nisso direitinho,
você não foi mordido de verdade . . .
Logo em seguida começou a gritar em direção ao Leblon,
a voz de castrato de Rubens Gomes:
“Comprador de garrafas! Garraaaaafas! Garraaaaafas! Garraaaaafas!” (Becher, 1979, p. 72)⁴¹⁸.

Mesmo Rubens não tendo sido mordido de verdade, o delegado do 24º distrito, ao tomar conhecimento do caso, e com a descrição do suposto perpetrador, mandou que o prendessem e chamou “os dois mais temidos caçadores de cães do Rio: Pompílio Pinto Coelho, em alemão *Pompilius Kükenhas*, e Ildefonso Leitão, em alemão *Hildefons Ferke*”. Pinto Coelho e Leitão foram encarregados de capturar a “besta do Cantagalo”, viva ou morta (Becher, 1979, p. 72)⁴¹⁹. A mentira de Rubens vira boato que se espalha e chega às autoridades. Estas, reagem e tomam decisões: o delegado manda caçar Lobo. A ironia no nome dos caçadores de cães também adiciona um tom cômico à cena: Pinto Coelho e Leitão são nomes de presas, não de caçadores; Lobo é nome de caçador, não de presa. Os dois caçaram Lobo durante dias, sem sucesso. Procuraram no Cantagalo, no Morro dos Cabritos, no Morro da Saudade, na passagem do Morro Dois Irmãos para São Conrado e para a Vista

418 *Doch nachdem er ein Stückweit geklappert, / stand er still in verlassener Gasse, / setzte den Korb ab und überlegte: / Rubens, wenn du es recht überdenkst, / wenn du es hin, her und hin überlegst, / bist du doch gar nicht gebissen worden . . . / Als bald fistelte gegen Leblon zu / Rubens Gomes’ Kastratenstimme: / „Flaschenkäuf! Flaschen! Fla-schen-schen-schen!“* (Becher, 1979, S. 72).

419 *Des vierundzwanzger Reviers Delegado / aber, nachdem er vom schrecklichen Vorfall / Kunde erlangt samt Beschreibung des Täters, / wies er die Liga zum Einschreiten an. / Rios zwei wackerste Hundehäscher, / einer Pompílio Pinto Coelho, / was da Pompilius Kükenhas heißt, / Ildefonso Leitão, zu deutsch / Hildefons Ferkel, der andre mit Namen, / Kükenhase und Ferkel also / wurden beauftragt, das Untier von Hahnsang / einzubringen, sei’s lebend sei’s tot* (Becher, 1979, S. 72).

Chinesa, caçaram incansavelmente, num carro, de bicicleta, a pé, caçaram, mas não o encontraram. Algumas vezes, eles ouviam que Lobo voltava à noite para casa, para o Cantagalo e iam interrogar Marechal Ney, que não sabia de nada além de que depois de ter sido ferido na partida de futebol na praia, Lobo nunca mais fora visto. O que confirma que Lobo rompe o vínculo com Marechal Ney. E quando os caçadores se retiravam ele ria e dizia para si mesmo: “Lobo, ele não tem raiva, é muito inteligente. Eles jamais o pegarão, eles são burros demais” (Becher, 1979, p. 72-73)⁴²⁰.

Sobre os nomes dos dois caçadores, Ribeiro-de-Sousa afirma que Becher ao traduzir nomes próprios para o alemão, como Pompílio Pinto Coelho para *Pompilius Kükenhas* e Ildefonso Leitão para *Hildefons Ferkel* confere aos seus portadores uma conotação cômica e os animaliza, reduzindo-os simbolicamente a seres inferiores (Ribeiro-de-Sousa, 1996, p. 187). Voltemos ao texto de Becher.

Nos versos seguintes, o eu-lírico narrador faz uma pausa no relato da perseguição a Lobo e registra o prenúncio de uma tragédia para os negros do morro. Ele diz que um vento que anunciava as chuvas da primavera e enchia a cidade com uma nuvem de poeira dourada, úmida e abafada soprou da costa africana. E que o vapor da água que vinha da África soprou tudo num colorido frenético, usando de hipérbole para mostrar que as cores vivas dos flamboiãs e dos bicos-de-papagaio ardiam como chamas. E que os barcos de pesca pareciam flutuar no mar sem horizonte como moscas presas numa teia de aranha dourada. A ironia da cena é justamente a água vinda da África derrubar os barracos dos negros no morro. O eu-lírico faz uma descrição da chegada da chuva de um modo que cria belas imagens, mas anuncia uma tragédia. Usando novamente do contraste, ele aponta o negativo num espaço degradado e o belo para anunciar uma tragédia (Becher, 1979, p. 73)⁴²¹.

420 *Tagelang jagten sie Lobo den Hinkwolf / über den Hahnsang, den Ziegen-Morro, / Morro der Sehnsucht, Zweibrüderbergs Paß / nach São Conrado hinab und hinauf / zum „Chinesenblick“, jagten ihn, jagten / im grauen Wagen, zu Fahrrad, zu Fuß, / jagten den Teufel und kriegten ihn nicht. / Immer wieder, erzählten die Spitzel, / kehre er nachts auf den Hahnsang heim. / Zu wiederholten Malen verhörten / grimmig die Häscher den Marschall Ney. / Selbiger wußte nichts andres zu sagen, / als daß er Lobo, nachdem er ihm eins / mit der Krücke beim Fußball versetzt, / nie, nein, nie wieder gesehen habe. / Ihn, wenn er heimkäm, zu töten, versprach er. / Waren die Häscher fort, kichert’ er aber: / „Lobo, der hat keine Wut, viel zu klug. / Niemals fangen die ihn, viel zu dumm.“ (Becher, 1979, S. 72-73).*

421 *Von der afrikanischen Küste / atmete über das Meer ein Schirokko / (Herold gewaltigen Frühlingsregens), / zaubert’ die Stadt in eine gigantsche / Wolke aus feuchtschwül goldenem Dust. / Afrikas wassergesättigter Brodem, / alles blies er zu hektischer Buntheit: / Flamboyants, Papageienbäume / lohten wie in wildzüngelnden Flammen. / Viele schwärzliche Fischerbarkassen / hingen im horizontlosen Meere, / Fliegen in goldenem Spinnennetz gleich. / Und es veränderten in dem von faulgem / Salzhauch durchschwärten Gefängnis aus Gold / gar sich die Formen: die Luftspiegelung / zerrte dies, jenes in trügrische Größe . . . (Becher, 1979, S. 73).*

Pinto Coelho e Leitão continuavam a caça ao Lobo, e como haviam ouvido que o cachorro tinha sido visto, se paramentaram e foram buscá-lo. Sua honra profissional estava em jogo. Eles eram os melhores e até então não haviam conseguido capturar o cachorro. Até que foram notificados por “informantes medrosos” que o cão havia sido avistado em cima de um morro. Lobo estava envolto em um véu de poeira dourada, como uma assombração, um mamute, a imagem monumental da liberdade. Como a força da natureza que ele era (Becher, 1979, p. 74)⁴²².

Lobo escapa às ações de captura promovidas pelo delegado. As comparações, o engrandecem diante da pequenez moral de seus caçadores. Pinto Coelho e Leitão, duas presas tentando caçar o cão Lobo, um cão conhecido como a besta do Cantagalo, fazem um gesto de agarrar suas virilhas para afirmar sua masculinidade e força. Gesto que também é feito por Orestes Goyano, personagem da peça *Macumba* (1968), numa tentativa de afirmar sua masculinidade e impor respeito aos presentes (Becher, 1968, p. 112)⁴²³. Um gesto que indica o machismo como traço constitutivo dessas personagens.

E eles o encararam fascinados.
Mas Pompílio Pinto Coelho,
colocou a mão na virilha e levantou um pouco os testículos,
um sinal de determinação masculina:
— “Ildefonso, hoje a gente pega ele.
Você sobe pela São Romão,
e eu subo pela Xeira de Mello.
Esta será sua morte”. — “Morte ao Lobo raivoso!”
Leitão diz isso, agarrando obstinadamente sua virilha,
balançando seus testículos com um humor belicoso.
Enquanto os magnificamente determinados caçadores
se aproximam pelos dois lados do Cantagalo,
os espectadores esperam com pescoços esticados,
gesticulando para o fantasma.
O tempo passa em suspense, sem que
ele tenha se movido do penhasco.
Vejam, mas, de repente, algo
se dissolve em nada na poeira dourada — uma matrona

422 *Lauerten Kükenhase und Ferkel, / über die Schultern gebündelte Lassos, / auf dem Ozório, denn ängstliche Spitzel / hatten den Hinkwolf vor wenig Minuten / dort mit eigenen Augen erkannt. / Ihre speckigen Schirmkappen aus den / grimmig gerunzelten Stirnen gerückt, / die melancholschen Mulattenaugen / beutegeil glimmend, spähten sie um, / achteten nicht einer streunenden Katze: / Ihre Berufsehre stand auf dem Spiele. / Plötzlich ein Ausruf: „Da oben! Da oben!“ / Seht, auf der obersten Klippe des Hahnsangs, / hart über steilem Bergsturz, der klaffte / gleich einer brandigen Wunde des Hügels, / stand der Wolf in Golddustes Schleiern / aufgebläht zur Riesengestalt. / Märchenspek? Gesandter der Urwelt? / Fata Morgana des Übermammuts? / Regloses Monumentalbild der Freiheit* (Becher, 1979, S. 74).

423 GOYANO *faßt sich in den Schritt – in einem das Spezifikum seiner Männlichkeit lüpfenden, demonstrativ, ja rituell anmutenden Griff aus* (Becher, 1968, S. 112).

negra peituda faz o sinal da cruz gritando (Becher, 1979, p. 74-75)⁴²⁴.

Toda a tensão construída na cena, com a expectativa de se capturar o Lobo, a preparação dos dois caçadores com nome de presa e os planos de cada um cercá-lo por uma rua, é quebrada com seus gestos de afirmação de masculinidade e com o aparecimento da “matrona negra peituda”, acrescentando um tom cômico à cena.

E a busca se mostra mais uma vez improfícua. Já em cima do penhasco, os caçadores precisam parar para descansar. Pinto Coelho está com os joelhos trêmulos e Leitão, que grunhe como um leitão, está totalmente sem fôlego. Os dois caçadores se perguntam se estão perseguindo um fantasma. As armadilhas, com carne envenenada, um dado da crueldade humana, que eles colocaram para Lobo na frente da casa de Marechal Ney, permanecem intocadas. O calor sufoca suas gargantas, e enquanto isso, Lobo, sem ser notado por ninguém, invisível, manca até a Praia do Arpoador (Becher, 1979, p. 75)⁴²⁵.

Derrotados, os caçadores agarram novamente as suas virilhas, desta vez como sinal de sua impotência, e, cansados, murmuram apenas “o diabo, o diabo” (Becher, 1979, p. 75)⁴²⁶. O ato de pegar na virilha reforça o comentário irônico do eu-lírico narrador.

Uma vez mais, na sequência, o eu-lírico faz uma descrição romantizada da natureza, louvando sua beleza, seus encantamentos e sua força e o quão assustadora e ameaçadora ela também pode ser. Becher descreve, agora, uma noite iluminada pela lua “com mil charutos acesos brilhando ao mesmo tempo, agrupados num único brilho, numa noite sem estrela”, era a lua cheia de agosto surgindo do mar. Ele pergunta ao leitor se ele já viu um navio em chamas no mar, como um sonho nebuloso

424 *Und sie gafften gebannt zu ihm auf. / Aber Pompilius Kükenhase / griff in den Schritt sich und lüpfte seine Hoden, / Zeichen der Mannesentschlossenheit: / „Ildefonso, heut schnappen wir ihn. / Du kletterst über die Saint Roman hoch, / ich pirsch hinauf von der Xeira de Mello. / Da ist sein Tod.“ – „Tod dem wütenden Wolfe!“ / Ferkel sagt es, packt grimmig im Schritt sich, / lüpfte seine Hoden voll kriegerischer Stimmung. / Während die herrlich entschlossenen Häsher / von zwei Seiten zum Hahnensang pirschen, / warten die Gaffer verrenkten Halses, / gestikulieren empor zum Phantom. / Spannende Weile rinnt hin, ohne daß es / sich von der Klippe hinweggerührt hätte. / Seht, doch mit einem löst sich's im goldenen / Dust jäh zu Nichts – eine tonnenbusge / Negermatrone bekreuzigt sich kreischend (Becher, 1979, S. 74-75).*

425 *Auf der Klippe über dem Abgrund / stehen die Häsher nach Stunden, verschnaufen. / Kükenhase, dem zittern die Knie. / Ferkel, der grunzt, nun ja, wie ein Ferkel, / ganz außer Atem vom Klimmen und Jagen. / Sind wir denn Jäger eines Phantoms? / Ach, die Fallen, die wir vor des Marschalls / Kate mit Umsicht gestellt, bleiben leer; / kaum berührt das vergiftete Fleisch, / das wir mit findiger Tücke ihm streuten: / zwei tote Ratten die einzige Trophäe! / Güldene Schwüle würgt ihre Kehlen, / da sie jetzt niederspähn zum Ozório. / Unscheinbar, klein, von keinem beachtet / hinkt dort der Wolf zum Harpunwerferstrand (Becher, 1979, S. 75).*

426 *„Der Teufel! Der Teufel!“ (Becher, 1979, S. 75).*

e fantasmagórico, enquanto a lua cheia de agosto emergia do mar. E ele fala também de jardins sem perfume, do canto frenético das cigarras no Morro do Cantagalo, dos galos que cantavam antes da meia-noite, e do som das ondas que quebram na praia. O eu-lírico faz toda essa descrição dos sons da natureza para falar de um outro som, um lamento de origem desconhecida e rouco despertando e assustando aqueles que viviam ao longo da Praia do Arpoador e diz que as pessoas se perguntavam se não era um afogado pedindo por ajuda (Becher, 1979, p. 76)⁴²⁷.

Sob o espírito vermelho da lua, na entrada
da ponte de cobre sobre o mar,
agacha uma sombra de lobo, o focinho erguido.
Seu lamento paralisa o sangue.
Latidos e ganidos, rosnados e uivos,
tão desajeitados quanto o cacarejar dos galos,
graves, ocos e agudos estridentes,
unidos em cacofonia como o grito de dor
do mundo primitivo, uivando até
a silhueta rubra da lua cheia (Becher, 1979, p. 77)⁴²⁸.

E na noite seguinte ouviu-se novamente o lamento noturno horripilante. O substituto do delegado, sobrecarregado com as reclamações devido à crônica perturbação da paz “por causa de uma besta que uivava para a lua” chamou Pinto Coelho e Leitão e os repreendeu (Becher, 1979, p. 77)⁴²⁹. E, agora despertados, os dois “chacoalham em sua cadeia móvel” todas as noites pela Praia do Arpoador. O uivo

427 *Saht ihr eine Zigarre erglimmen / je in sternenlos dunstigem Abend? / Tausend Zigarren, vieltausend Zigarren / zu einem einzigen Glimmen gebündelt, / schlich der Augustvollmond sich aus dem Meere. / Saht ihr in nächtlich vernebelter See / meilenferne ein brennendes Schiff? / Brennendes Schiff, das in nebligem Träume / geisterhaft-urtrüg auffährt zum Himmel, / schlich der Augustvollmond sich aus dem Meere. / In den duftlosen Strandgärten übten / die Zikaden ihr hektisches Klingeln, / und auf dem Morro zum Hahnengesang / krähten die Hähne vor Mitternacht, / krähten, nein: röchelten Krähens unkundig, / gurgelten ihren unzeitigen Weckschrei. / An den Zügeln des Wüstenhauchs / stahlen die Wellen lahm sich zum Ufer, / brachen in sachtem Fauchen und Seufzen. / Da . . . vom verlassenen Strand scholl ein andres, / aufundabschwellend, schauerlich, / unbekannte graus-heisere Klage. / Welche längs dem Harpunwerfer wohnten, / aus dem ersten Schlummer geschreckt, / lauschten sie wirr dieser gräßlichen Äußerung. / Horcht! War das nicht ein Schrein aus dem Meere? / Heulten Ertrinkende da nicht um Hilfe? (Becher, 1979, S. 76).*

428 *Unter dem roten Mondgeist, am Eingang / kupferner Brücke über das Meer / kauert ein Wolfsschatten, steilhoch die Schnauze. / Blut erstarren macht seine Klage. / Bellen und Winseln, Blaffen und Jaulen, / ungekonnt wie das Krähen der Hähne, / hohler Baß und greller Diskant / kakophonisch vereint gleich verschollnem / Leidruf der Urwelt heult das hinan / zu des Vollmonds brandrotem Schemen (Becher, 1979, S. 77).*

429 *Des Delegado Nachtstellvertreter / ward überbürdet mit Fernspruchbeschwerden / wegen der chronischen Ruhestörung / durch ein mond-anbellendes Untier. / Kükenhas-Ferkel wurden gerüffelt (Becher, 1979, S. 77).*

cessou em Ipanema, mas logo começou no Leblon (Becher, 1979, p. 77)⁴³⁰. A sugestão é de que o animal que uiva para a lua seja Lobo.

E uma noite, depois de mais uma caçada em vão, estavam os dois, Pinto Coelho e Leitão, sentados em suas cadeirinhas quando, num bar na rua Barão da Torre, bebendo cachaça, debaixo de uma luz trêmula de poste, parou um carro de abatedouro (Becher, 1979, p. 78)⁴³¹. Ensanguentados, os carregadores do abatedouro, “sussurrando como se fizessem algo proibido, carregavam bezerros e bois esquartejados para o sombrio interior do açougue” (Becher, 1979, p. 78)⁴³². Neste momento, “Lobo vem mancando pela esquina, terrivelmente magro, um esqueleto desgrenhado”, farejando a carne sangrenta (Becher, 1979, p. 78)⁴³³. Os dois caçadores reagem à presença de sua tão esperada presa:

Pinto Coelho, piando como um pintinho,
solta seu laço e pula feito um coelho
(sem necessidade de levantar os testículos).
Os tiros acordam a vizinhança!
Um dos carregadores se debate no laço,
mas o outro geme de dor:
coberto de sangue, desta vez seu próprio,
de um ferimento de raspão no bíceps.
Com um lombo de boi na boca,
o diabo se despediu à inglesa (Becher, 1979, p. 78)⁴³⁴.

Com ironia, o eu-lírico descreve a atitude dos caçadores e o modo atrapalhado como eles agem. Dois caçadores com nome de presa que agem como presa — Pinto Coelho piando como um pintinho —, e presos no próprio laço. O cão Lobo, que deveria ser pego por eles, escapou da ação atrapalhada dos dois, pegou um pedaço de carne — “com um lombo de boi na boca” — e foi embora — “se despediu à inglesa” —, mantendo-se um mistério ainda intocado para todos eles,

430 *Wohl verstummte nunmehr das Geheule / plötzlich zu Ipanema, alsbald / aber erstand es am Strand von Leblon* (Becher, 1979, S. 77).

431 *Eines Nachts, nach vergeblicher Jagd, / hockten Pompilius und Hildefons / und zwei Schutzleut auf engen Stühlchen / einer luftgen Kaffeeschenke in der / Baron-vom-Turm-Straße, tranken Caschaß. / Unter blakender Straßenlaterne / hielt ein grünes Auto vom Schlachthof* (Becher, 1979, S. 77-78).

432 *Flüsternd, als gält es Verbotnes zu tun, / schleppten zwei blutbesudelte Träger / halbe Kälber, gevierteilte Ochsen / in eine lichtlose Metzgerhöhle* (Becher, 1979, S. 78).

433 *Lautlos hinkte der Wolf um die Ecke . . . / Furchtbar gemagert, umzottet Geripp, / steht er im Kegel des Straßenlichtes, / wittert hinüber zum blutigen Fleisch* (Becher, 1979, S. 78).

434 *Kükenhas piepst auf wie ein Küken, / löst seine Schlinge und springt wie ein Hase / (findet nicht Muße zum Hodenlupf). / Schüsse wecken die Nachbarschaft! / Einer der Fleischträger strampelt im Lasso, / aber der andere winselt im Schmerz auf: / Blut übersudelt ihn, dasmal sein eignes / aus einer Streifschußwunde am Bizeps. / Eine Ochsenlende im Maule / hat sich der Satan auf Englisch empfohlen* (Becher, 1979, S. 78).

apesar da perseguição implacável de todos os lados. Agora ele não é mais chamado de a besta do Cantagalo, mas, sim, de diabo.

A cidade continuou sofrendo com o lamento da besta enlouquecida até que veio a chuva forte e derrubou vários barracos e até Marechal Ney, o negro “fazedor de café”, tutor de Lobo, foi registrado como vítima fatal.

Mas então veio a chuva forte.
Barracos despencaram do Cantagalo.
O “fazedor de café” Marechal Ney foi
registrado como uma vítima fatal.
“Morto ele está, morto está o Marechal Ney”,
miavam os negros do Cantagalo,
como que se se divertissem com a pequena palavra “morte” (Becher, 1979, p. 78-79)⁴³⁵.

O eu-lírico relata que a chuva “foi embora tão abruptamente quanto veio” e a “areia lavada brilhou nas estradas da costa como neve” (Becher, 1979, p. 79)⁴³⁶. E então, “no dançante mar azul-turquesa, os destroços balançavam irreconhecíveis”; e a lua minguando brilhava em azul sobre as margens pálidas. A Praia do Arpoador “brilha como uma geleira sob uma luz mágica”, e reina “um silêncio glacial”, restando apenas “a canção de ninar das marés, mas nem alta, nem baixa. Apenas o rugido das ondas, das ondas” (Becher, 1979, p. 79)⁴³⁷.

Depois de toda destruição causada pelas chuvas, sobram os destroços, o silêncio e a beleza da natureza. O efeito é semelhante a uma pedra lançada na superfície da água: o impacto rompe momentaneamente o equilíbrio e a calma, produzindo uma perturbação pontual da qual se originam ondas concêntricas que se espalham pela superfície. À medida que se afastam do ponto inicial, essas ondas perdem energia, dissipam-se gradualmente e permitem que a água volte ao seu estado de aparente imobilidade, restabelecendo o equilíbrio anterior. E assim se encerra o “Romanceiro dos cães raivosos do Rio”, com uma imagem serena, que, novamente, faz um contraste com o tom predominantemente tenso e dramático de toda a narrativa.

435 *Aber dann kam der gewaltige Regen. / Hütten fuhren vom Hahnensang nieder. / Marschall Ney der Kaffeekoch wurde / als ein Todesopfer verbucht. / „Tod ist er, tot ist der Marschall Ney“, / maunzten die Schwarzen vom Hahnengesang, / gleichsam erheitert am Wörtelein „Tod“* (Becher, 1979, S. 78-79).

436 *Und da der Regen, Septemberfrühlings / mutwilliger Bote, so überraschend / ging wie er kam, blitzt' geschwemmter Sand / auf den Uferstraßen wie Schnee* (Becher, 1979, S. 79).

437 *Nur das Schlaflied Nicht-Ebbe-nicht-Flut. / Nur das Tosen der Wellen, der Wellen* (Becher, 1979, S. 79).

5 CONCLUSÕES

Becher constrói um retrato crítico, hiperbólico e, por vezes, perturbador, do Rio de Janeiro, tomando-o como metonímia do Brasil. Em seu *Romanceiro Brasileiro*, a miséria, a violência e o abandono social ocupam um lugar central. Em seus versos, Becher constrói uma narrativa que, longe de exaltar o Brasil, como paraíso tropical, expõe suas contradições, explorando a relação entre civilização e barbárie, religião e autoridade civil, fé e miséria, pobreza e riqueza, o espaço natural e o espaço urbano, a lei e a transgressão, a beleza e grandiosidade do espaço natural e a degradação e a feiura do espaço urbano e, por fim, a forma do romanceiro e o seu conteúdo.

A coexistência da riqueza natural com a miséria humana não é vista como um problema a ser resolvido pelas autoridades, mas como um elemento a ser explorado. A barbárie reside no fato de que a injustiça foi naturalizada, tornando-se tão parte da paisagem quanto as montanhas ou os rios.

Becher constrói uma imagem do Brasil marcada por um paradoxo estrutural entre a exuberância natural e a barbárie social, em que a grandiosidade do espaço não redime, mas intensifica a percepção da miséria, da violência, da desigualdade social e seus efeitos.

A análise demonstrou que as imagens do Brasil em Becher não visam representar o país de modo direto, mas antes dar forma, por meio de procedimentos expressionistas, ao impacto do exílio, do deslocamento e do excesso percebidos pelo autor. É importante pontuar também que, embora a obra de Becher esteja inserida no contexto do exílio, não foi objetivo deste trabalho enfrentar suas implicações para o autor, pois isso extrapolaria os limites propostos.

Becher viu o Brasil, mas não mostrou o que viu, de modo objetivo no sentido estrito, mostrou como aquilo que via o fazia se sentir. Ao elaborar sua narrativa com uma forte carga dramática, ele externaliza o impacto que as experiências no Brasil tiveram sobre ele, seu sentimento de desconforto, de exotismo, de deslocamento diante de sua situação: um homem exilado — mesmo que temporariamente — num país tropical, um andarilho, já sensibilizado pela necessidade de deixar seu país, a quem tudo parecia excessivo, quando comparado à vida contida e regrada da

sociedade e da cultura europeia. Portanto, tudo parecia lhe criar atrito e incômodo: a exuberância da natureza, as cores, o sol, as distâncias, os costumes, a macumba, uma vida mais integrada à natureza, a transgressão às leis e aos parâmetros morais. Becher distorceu as suas imagens para demonstrar como sua estadia no Brasil o impactou. E, ao fazer isso, se aproximou, de modo ambivalente, da face de um país que não queremos ver: o país dos excluídos e explorados, dos marginalizados e abandonados, dos pobres e miseráveis largados à própria sorte, da degradação de um espaço urbano e uma sociedade que não consolida a modernização sugerida pelos signos de progresso: trens, prédios, asfalto, sanitização, instituições de combate a doenças e a ação republicana do Estado.

O Brasil de Ulrich Becher é essencialmente bárbaro, primitivo, violento, feio, sujo, degradado e abandonado pelo poder público e pelos seus próprios moradores. A violência é cotidiana e banalizada, assim como a miséria, a fome e a morte infantil. Os mais fracos e vulneráveis são vítimas dos que estão no poder, sendo usados como bodes expiatórios. São perseguidos e maltratados, a exemplo dos cães, dos gatos e das prostitutas. Becher apresenta um país em que as fronteiras entre a honestidade e a desonestidade se mostram difusas, e no qual a prática de obter vantagens às custas dos outros se apresenta como comportamento amplamente disseminado.

O autor traça um retrato extremamente feio, desconfortável e sempre excessivo do país. O excesso também se manifesta quando ele descreve a beleza e a exuberância da natureza. O Brasil de Becher é marcado também pelo vício em jogo e em álcool, pela tirania, descaso e abuso daqueles no poder representado por Orestes Goyano, na peça *Macumba* (1968), e pelos delegados do Rio de Janeiro, que deveriam combater um surto de raiva, pelo conformismo da população comum tragada na luta pela sobrevivência com jornadas duplas de trabalho, ou com artimanhas e espertezas, como as de Rubens Gomes, o vendedor de garrafas, em *Romanceiro Brasileiro* (1979).

Becher retrata, ao longo de suas três obras, a presença de estrangeiros no Brasil por meio de diversas personagens: o japonês cultivador de pêssegos; o sírio comerciante de tecidos, Raskalla Haddad; os portugueses nas peças *Samba* (1957) e *Macumba* (1968), e no *Romanceiro Brasileiro* (1979); e os exilados alemães, austríacos e franceses, personagens da peça *Samba* (1957). A obra de Becher sobre

o Brasil é hiperbólica, faz uso de estereótipos e de caricatura e tem certo traço expressionista na construção de imagens do país que causa desconforto no leitor brasileiro.

O trabalho evidenciou que, na obra de Becher, a barbárie não se limita à marginalidade, mas se manifesta também de forma institucional, marcada pela má aplicação sistemática das leis pelas autoridades policiais e pela naturalização da violência como forma de gestão social.

A recorrente inversão moral, na qual agentes da ordem religiosa, política ou policial se mostram cúmplices da exploração e da violência, reforça a imagem de uma sociedade em que civilização e barbárie coexistem.

A exuberância da natureza tropical, frequentemente associada ao sublime, funciona na narrativa do *Romanceiro Brasileiro* como um amplificador do grotesco social: quanto mais grandiosa a paisagem, mais evidente se torna a precariedade da vida humana que nela se inscreve.

Becher trabalha com contrastes e opostos e, em muitos momentos, sua narrativa acentua o traço expressionista. Ele distorce e deforma os contornos, usa de hipérbole, do grotesco, do feio para gerar incômodo no leitor e mostrar o que ele, identificado com seu eu-lírico narrador, enxerga no país e o que o país o fazia sentir. Ele evidencia o feio, o deformado, o grotesco, o degradado não apenas para mostrar, mas para fazer sentir, para provocar, para chamar atenção. Ele dá ao feio um lugar de destaque na narrativa. E isso se evidencia ainda mais quando ele descreve a beleza, exuberância e generosidade da natureza. Trabalhando sempre com contrastes, o excesso de beleza, em sua obra, realça o feio.

Becher compõe um mosaico crítico do país por meio dos episódios narrados e organizados como fragmentos. A narrativa do *Romanceiro* é composta por episódios que se justapõem, o que dificulta na leitura e na tradução a identificação de uma passagem a outra e de um episódio a outro, uma vez que o eu-lírico não anuncia a mudança e nem mesmo indica formalmente a transição. Além disso, ele introduz abruptamente as personagens na narrativa criando, num primeiro momento, certa dificuldade de compreensão. Becher imprime à sua obra uma certa fragmentariedade afeita ao cubismo, estética que opera com fragmentos justapostos. A fragmentariedade da narrativa e a justaposição de episódios, embora centrais para a

estética do *Romanceiro Brasileiro*, impõem limites interpretativos e exigem do leitor um esforço constante de reconstrução de sentido.

Esperamos que este trabalho contribua tanto por meio da tradução quanto da análise e da interpretação, para ampliar a discussão sobre as auto e heteroimagens literárias do Brasil e para aprofundar o modo como o brasileiro se vê e se mostra ao mundo. Além disso, esperamos que a tradução de *Romanceiro Brasileiro* torne Becher e sua obra mais acessíveis e mais conhecidos.

Por fim, este trabalho buscou contribuir para os estudos sobre literatura de exílio e, principalmente, sobre as representações do Brasil na produção de intelectuais estrangeiros, ao aproximar obras ainda pouco estudadas em conjunto. Espera-se que as reflexões aqui desenvolvidas possam abrir caminho para novas pesquisas sobre Ulrich Becher e para leituras críticas renovadas do *Romanceiro Brasileiro*, de *Samba* e de *Macumba*, inserindo-as de forma mais complexa no debate sobre identidade, exílio e auto e heteroimagens literárias do Brasil e dos brasileiros.

Ao romper com leituras ufanistas e com o mito do “país do futuro”, a obra de Becher, e a presente análise, contribuem, cremos, para tensionar discursos consolidados sobre a identidade brasileira, oferecendo uma perspectiva crítica a partir da literatura de exílio.

Octavio Paz diz que “o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos” (Paz, 1982, p. 131). Pensamos que esta seja uma boa maneira de enxergar as imagens literárias do Brasil na obra aqui analisada: o poeta distorceu e deformou as imagens para que pudéssemos enxergar o que, e como, realmente, em certos aspectos, somos. Nesse sentido, a deformação não constitui um desvio da realidade, mas um procedimento revelador, que, ao identificar traços e tensionar contrastes, torna visíveis aspectos que, muitas vezes, permanecem ocultos sob representações mais conciliadoras ou idealizadas do país.

REFERÊNCIAS

- ACN. Mourad: "A Igreja na Síria está morrendo. Não há liberdade, religiosa ou de qualquer tipo". Disponível em: <https://www.acn.org.br/mourad-a-igreja-na-siria-esta-morrendo-nao-ha-liberdade-religiosa-ou-de-qualquer-tipo/>. Acesso em: 28 fev. 2026.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 2007.
- AS Leis de Nuremberg. In: **United States Holocaust Memorial Museum** (Enciclopédia do Holocausto). Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/nuremberg-laws>. Acesso em: 28 fev. 2026.
- AZEVEDO, Aluísio de. **O Cortiço**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. São Paulo: Global, 2014.
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.
- BASLER LITERARISCHES ARCHIV. **Ulrich Becher**. Disponível em https://bla.ub.unibas.ch/de/suche/?tx_solr%5Bq%5D=Ulrich+Becher. Acesso em: 27 fev. 2026.
- BECHER, Ulrich. *Brasilianischer Romanzero*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1979.
- BECHER, Ulrich. *Kuenste im Exil*. **Exil in Brasilien**. Disponível em: <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Web/DE/Navigation/Sonderausstellungen/UlrichBecher/04-exil-brasilien/exil-brasilien.html>. Acesso em 27 jun. 2025.
- BECHER, Ulrich. *Makumba*. In: BECHER, Ulrich. **Spiele der Zeit 2**. Berlin, Aufbau-Verlag, 1968.
- BECHER, Ulrich. *Samba*. In: BECHER, Ulrich. **Spiele der Zeit**. Samba, Feuerwasser, Die Kleinen und die Großen. Berlin: Aufbau-Verlag, 1957.
- BECHER, Ulrich. Ulrich Becher. Disponível em: <https://www.ulrich-becher.ch/>. Acesso em: 27 fev. 2026.
- BELOCH, Israel (Org.). **Dicionário dos refugiados do nazifascismo no Brasil**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa Stefan Zweig, 2021.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BEZERRA, Danilo Alves. **Os carnavais do Rio de Janeiro e os limites da oficialização e da nacionalização (1934-1945)**. 2014. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014. Disponível em:

<https://repositorio.unesp.br/bitstream/11449/93324/1/000689779.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2025.

BÍBLIA. Êxodo. Capítulo 12. Tradução Almeida Corrigida Fiel. In: **Bíblia on-line**. Disponível em: <https://bibliaonline.com.br/acf/ex/12>. Acesso em 28 fev. 2026.

BIBLIOTECA de Artes Unirio. CINE Olinda. **Instagram**, 5 out. 2024. Disponível em: <http://www.instagram.com/bibliotecadeartesunirio/p/DAvoLT5PcJB/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

BOHUNOVSKY, Ruth. O Brasil de Ulrich Becher no *Romanceiro Brasileiro*: a harmonia em questão. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, Brasil, n. 12, p. 80–99, 2008. DOI: 10.11606/1982-8837.pg.2008.62264. Disponível em: <https://revistas.usp.br/pg/article/view/62264>. Acesso em: 17 dez. 2025.

BRISO, Caio Barretto. Vidas ainda aprisionadas em um antigo leprosário. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 abr. 2015. Disponível em: www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/510382/noticia.html?sequence=1. Acesso em: 28 fev. 2026.

BRIZOTTO, Barbara. Santo Antônio. **Diocese de Santo André**, 13 jun. 2024. Disponível em: <http://diocesesa.org.br/2024/06/santo-antonio/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

CAMPANHA contra a peste. **Biblioteca Virtual Oswaldo Cruz**. Disponível em: <https://oswaldocruz.fiocruz.br/index.php/biografia/trajetoria-cientifica/na-diretoria-geral-de-saude-publica/campanha-contra-a-pestes>. Acesso em: 28 fev. 2026.

CAMUS, Albert. **Diário de viagem**. Tradução: Valerie Rumjanek. 1ed. – Rio de Janeiro: Record, 2019.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, s/v., n. 30, 2019. Disponível em: <https://literaturaesociedadeblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/09/de-cortico-a-cortico-antonio-candido.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2026.

CANTO das três raças. Intérprete: Elis Regina. Compositores: Mauro Duarte de Oliveira; Paulo Cesar Francisco Pinheiro. In: **CANTO das Três Raças**. Rio de Janeiro: Odeon, 1976. 1 disco de vinil (4 min), lado A, faixa 1.

CARUSO, Octavio. Os Irmãos Marx, um tesouro inestimável na história do cinema. **Devo Tudo ao Cinema**, 19 ago. 2013. Disponível em: <http://www.devotudoaocinema.com.br/2013/08/os-irmaos-marx>. Acesso em: 28 fev. 2026.

CASA do Mangue. In: **Enciclopedia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível

em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/104744-casa-do-mangue>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2026. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

CASAL do Mangue com Persiana I. In: **Enciclopedia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/107843-casal-do-mangue-com-persiana-i>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2026. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

CASTRO, Ruy. Segundo Irmãos Marx não era pra valer. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 jan. 1995. Ilustrada, p. 10. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/18/ilustrada/10.html>. Acesso em: 28 fev. 2026.

CHRISTIANITY in Syria. In: **Wikipedia: the free encyclopedia**. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Christianity_in_Syria. Acesso em: 28 fev. 2026.

CRIANÇA trocada. In: **Wikipédia: a enciclopédia livre**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Crian%C3%A7a_trocada. Acesso em: 28 fev. 2026.

DATABASE of Jewish Businesses in Berlin 1930-1945. In: **HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN**. Disponível em: <https://www2.hu-berlin.de/djgb/public/en/find?page=641>. Acesso em: 28 fev. 2026.

DE VRIES, Paul. Yoshiwara, the glamorous culture of Edo's party zone. **Japan Forward**, 18 abr. 2024. Disponível em: <https://japan-forward.com/yoshiwara-pleasure-quarter-tokyo-art-exhibition-paul-de-vries>. Acesso em: 28 fev. 2026.

DUBE, Wolf-Dieter. **O expressionismo**. São Paulo: Verbo, 1976.

DUCATTI, Ivan; SOUZA, Teresinha M. dos Santos. *A formação profilática da hanseníase no Brasil de Vargas: isolamento e legitimação de ações em saúde pública*. **Cordis – Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 1-20, 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/download/39717/26889/111376>. Acesso em: 28 fev. 2026).

ECKL, Marlen. O exílio no Brasil ou “a Europa no meio do mato”: desencontros entre Stefan Zweig e Ulrich Becher. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)** n 53, São Paulo, 21 nov. 2011. p. 127-148. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/download/34688/37426/40640>. Acesso em: 27 jun. 2025.

EROS VOLÚSIA — A dança mestiça. In: **YouTube**, 2004. Direção: Dimas de Oliveira Júnior; Luís Felipe Harazim. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm_kHE. Acesso em: 28 fev. 2026.

EROS Volúsia. **Wikipédia: a enciclopédia livre**. Eros Volúsia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Eros_Vol%C3%BAsia. Acesso em: 28 fev. 2026.

ESTRADA de Ferro Leopoldina. In: **Wikipédia: a enciclopédia livre**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Estrada_de_Ferro_Leopoldina. Acesso em: 28 fev. 2026.

EVOLUÇÃO da mortalidade infantil no Brasil. In: **OBSERVATÓRIO DE POLÍTICAS PÚBLICAS; UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)**. Disponível em: http://www.observapoliticas.adm.ufba.br/sites/observapoliticas.adm.ufba.br/files/observa-mort-inf-evolucao_mortalidade.pdf. Acesso em: 28 fev. 2026.

FERREIRA, Luciana C. B. Três miradas sobre o Mangue: representações da prostituição carioca na primeira metade do século XX. In: **Opiniões**, São Paulo, n. 22, p. 99-126, 2023. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.206734. Disponível em: <http://revistas.usp.br/opiniaes/article/view/206734>. Acesso em: 17 dez. 2025.

FILHO, Feliciano. Quem se lembra da Carrocinha? **Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, São Paulo**, 19 abr. 2018. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=391203>. Acesso em: 28 fev. 2026.

GUEDES, Gabriela Fazolato. **Policiou, saneou, moralizou: as práticas de controle da prostituição nas primeiras décadas republicanas (1896-1920)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Minas Gerais. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/ppghistoria/wp-content/uploads/sites/157/2021/02/%E2%80%9CPoliciou-saneou-moralizou%E2%80%9D-as-pr%C3%A1ticas-de-controle-da-prostitui%C3%A7%C3%A3o-nas-primeiras-d%C3%A9cadas-republicanas-1896-1920.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2026.

HAGI, Claudio. Visita de Sho Nemoto ao Brasil. In: **Imigração Japonesa ao Brasil**. Disponível em: <https://imigrantesjapao.blogspot.com/2016/06/visita-de-sho-nemoto-ao-brasil.html>. Acesso em: 28 fev. 2026.

HIBIYA, Taketoshi. The Yoshiwara pleasure quarters: a cradle for Japan's Edo culture. In: **Nippon.com**. Disponível em: <https://www.nippon.com/en/japan-topics/g00885/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

INSIDE Tokyo's red-ligt district of Yoshiwara. In: **Omakase Tour Blog**, 24 maio 2024. Disponível em: <http://omakase-tour.com/blog/tokyo/inside-tokyos-red-light-district-of-yoshiwara.html>. Acesso em: 28 fev. 2026.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. **Exílio e Literatura. Escritores de fala alemã durante a época do nazismo**. Tradução: Karola Zimmer. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. – (Ensaio de Cultura; 22).

LESSER, Jeffrey. **A Negociação da Identidade Nacional: Imigrantes, Minorias e a Luta pela Etnicidade no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

MACUMBA. In: **Wikipédia: a enciclopédia livre**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Macumba>. Acesso em: 28 fev. 2026.

MARQUES, E. C.. Da higiene à construção da cidade: o Estado e o saneamento no Rio de Janeiro. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 2, n. 2, p. 51-67, jul. 1995. Acesso em: 28 fev. 2026.

MICHEL Ney. In: **Wikipedia: a enciclopédia livre**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Michel_Ney. Acesso em: 28 fev. 2026.

MONTEIRO, Maria Elizabeth Brêa; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (Org.). **O controle dos corpos e das mentes: estratégias de dominação dos regimes fascistas e autoritários**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2018.

MORRO da Babilônia. In: **WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Morro_da_Babil%C3%B4nia. Acesso em: 28 fev. 2026.

MUSEU da Escola de Arquitetura. Sobre o museu. In: **Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)**. Disponível em: <https://sites.arq.ufmg.br/marq/582c1-blogger-gb-about/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

NUNES, L. J. Estado e nação na obra 'Facundo: civilização e barbárie', de Domingo F. Sarmiento. In: **VI Simpósio Nacional Estado e Poder: Cultura**, 2010, Aracaju - SE. VI Simpósio Nacional Estado e Poder: Cultura, 2010.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PINTO, Tânia Regina. Deixa Falar, a primeira escola. In: **Blog Primeiros Negros**. Disponível em: <https://primeirosnegros.com/deixa-falar-a-primeira-escola/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: IBRASA, 1981.

QUADRO clínico da raiva em animais. In: **INSTITUTO PASTEUR (São Paulo)**. Secretaria da Saúde do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.saude.sp.gov.br/instituto-pasteur/paginas-internas/o-que-e-raiva/quadro-clinico-da-raiva-em-animais>. Acesso em: 28 fev. 2026.

RAMOS, Jefferson E. M.. Quem foi George Grosz. In: **Sua pesquisa**. Disponível em: https://www.suapesquisa.com/quemfoi/george_grosz.htm. Acesso em: 27 fev. 2026.

REFORMA Pereira Passos. **Biblioteca Virtual Oswaldo Cruz**. Disponível em: <https://oswaldocruz.fiocruz.br/index.php/biografia/trajetoria-cientifica/na-diretoria-geral-de-saude-publica/reforma-pereira-passos>. Acesso em: 28 fev. 2026.

RESENDE, Ana Cláudia Freitas de. Expressionismo Alemão no cinema atual: contexto histórico, artístico e influências. In: **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 17–26, 2014. DOI: 10.35699/2238-2046.15650. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15650>. Acesso em: 17 dez. 2025.

RIBEIRO, Miguel Ângelo. Prostituição de Rua e Turismo: A Procura do Prazer na Cidade do Rio de Janeiro. In: **Geo UERJ**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 53, 2020. DOI: 10.12957/geouerj.1998.48989. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/geouerj/article/view/48989>. Acesso em: 30 nov. 2025.

RIBEIRO, Milton Martins. **A deformação no expressionismo**. 1974. 30 f. Tese (Livre-docência) — Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1974.

RIBEIRO, Tayguara. Por que baterias de escola de samba não têm instrumentos de sopro? **Folha de S. Paulo**, 19 fev. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/02/por-que-baterias-de-escola-de-samba-nao-tem-instrumentos-de-sopro.shtml>. Acesso em: 28 fev. 2026.

ROMANCEIRO. In: **Dicionário Caldas Aulete**. Disponível em: https://www.aulete.com.br/romanceiro#google_vignette. Acesso em: 28 fev. 2026.

ROMANCEIRO. In: **Priberam — Dicionário Online de Português**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/romanceiro>. Acesso em: 28 fev. 2026.

ROMANZE. In: **Duden — Die deutsche Rechtschreibung**. Disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Romanze>. Acesso em: 28 fev. 2026.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

SAMPAIO-SILVA, O.. O antropólogo Herbert Baldus. In: **Revista de Antropologia**, v. 43, n. 2, p. 23-79, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/pZ7MYbjSKwWZScFk9ZHpWxK/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 27 fev. 2026.

SANTOS, Ricardo Augusto dos. Hanseníase em Jacarepaguá. In: **Brasiliiana Fotográfica**, 13 jan. 2023. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=31068>. Acesso em: 28 fev. 2026.

SCHETTINI, Cristiana, and Bryan Pitts. Between Rio's Red-Light District and the League of Nations: Immigrants and Sex Work in 1920s Rio de Janeiro. In:

International Review of Social History, v. 62, p. 105–132, 2017. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26394965>. Acesso em: 15 dez. 2025.

SCHNEIDER, M. C. et al.. Controle de raiva no Brasil de 1980 a 1990. In: **Revista de Saúde Pública**, v. 30, n. 2, p. 196-203, abr. 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsp/a/J77pSwXPjqghfDyNKvXqR7f>. Acesso em: 28 fev. 2026.

SHAKESPEARE Gomes. Instagram, 3 set. 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DOJ-s49CSFq/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

SILVA, Paulo Ricardo Moura da. Naturalismo Brasileiro: AS tensões e contradições em relação ao projeto da objetividade. In: **Travessias Interativas**, São Cristóvão-SE, v. 8, n. 15, p. pp. 276–293, 2018. DOI: 10.51951/ti.v8i15. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/8897>. Acesso em: 10 mar. 2026.

SIMAS, Luis Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. **Do cá e do lá: introdução à imagologia**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. **Retratos do Brasil: hetero-imagens literárias alemãs**. São Paulo: Arte & Cultura, 1996.

STRAUSS, Agi. In: **Enciclopédia Itau Cultural**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8768/agi-straus>. Acesso em: 27 jun. 2025.

TAMBOR de Mina. In: **Wikipédia: a enciclopédia livre**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tambor_de_mina. Acesso em: 28 fev. 2026.

TAUIL, P. et al.. A malária no Brasil. In: **Cadernos de Saúde Pública**, v. 1, n. 1, p. 71-111, jan. 1985. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csp/a/YWWVk9gsmQsmhgWLptq7b4r/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

TAXA de mortalidade infantil. Séries estatísticas e históricas. In: **INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE)**. Disponível em: <https://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=CD100&t=taxa-mortalidade-infantil>. Acesso em: 28 fev. 2026.

TEIXEIRA, Luiz Antônio; SANDOVAL, Maria Regina Cardoso; TAKAOKA, Neide Yumie. Instituto Pasteur de São Paulo: cem anos de combate à raiva. In: **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 11, n. 3, p. 751–766, set. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/4RzZzBjLDjY5sLYKHpyVn7p/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28 fev. 2026.

TERECÔ do Maranhão. In: **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/religiao/tereco-maranhao.htm>. Acesso em: 28 fev. 2026.

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Marie Luise Kaschnitz. **Encyclopaedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Marie-Luise-Kaschnitz>. Acesso em: 28 fev. 2026.

TUIÁ Café Cultural. In: **Instagram**. Disponível em: <https://www.instagram.com/tuiacafecultural>. Acesso em: 28 fev. 2026.

ULRICH Becher (1910-1990): vida e obra. In: **Instituto Martius Staden**. Disponível em <https://www.martiusstaden.org.br/IMSConteudoRelibra.aspx?codigo=41>. Acesso em: 27 fev. 2026.

ULRICH Becher. In: **Wikipedia: die freie Enzyklopädie**. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Ulrich_Becher. Acesso em: 28 fev. 2026.

VIRGULINO, Marcela. Verdade: a temida carrocinha de cachorros existiu no Brasil. In: **R7**, 1 st. 2022. Disponível em: <https://noticias.r7.com/monitor7/verdade-a-temida-carrocinha-de-cachorros-existiu-no-brasil-01092022/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

YUKAKU (red-light district). In: **Japanese Wiki Corpus**. Disponível em: <https://www.japanesewiki.com/culture/Yukaku%20%28red-light%20district%29>. Acesso em: 28 fev. 2026.

ZWEIG, Stefan. **Autobiografia: o mundo de ontem**. Tradução: Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ZWEIG, Stefan. **Brasil, um país do futuro**. Tradução: Kristina Michahelles. Porto Alegre, RS: L&M, 2013.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1933: Grande queima de livros pelos nazistas. In: **Deutsche Welle**. Disponível em: <http://www.dw.com/pt/1933-grande-queima-de-livros-pelos-nazistas/a-834005>. Acesso em: 27 jun. 2025.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARBATO, Luis. Os trópicos brasileiros no século XIX: a construção de um paradigma tropical. In: **Mnemosine**. Campina Grande, 2015.

BUENO, Alexandre Marcelo. O Estado Novo e sua relação com os imigrantes: a língua como defesa dos valores nacionais. In: **Estudos Semióticos**. [on-line]. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/download/49199/53283/0>. Editor Peter Dietrich, Número 4, São Paulo, 2008. Acesso em 27 jun. 2025.

BURKE, Peter. A violência das mínimas diferenças. In: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 maio 2000, Caderno Mais, p. 17.

CAMPOS, André Luis Vieira. A educação sanitária do Serviço Nacional da Lepra na década de 1940. In: **Revista História da Educação**, v. 23, n. 58, p. 1-18, 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8653885.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2025.

CAMPOS, Cyntia Machado. **A Política da Língua na Era Vargas**. Proibição do Falar Alemão e Resistências no Sul do Brasil. Campinas, Editora da Unicamp, 2006.

CAMPOS, Luiz Augusto; BASTOS, Amílcar Tanuri. Breve história da hanseníase: sua expansão do mundo para as Américas. In: **Saúde e Sociedade**, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 5-15, jan./mar. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sausoc/a/nXWpzPJ5pfHMDmKZBqkSZMx/>. Acesso em: 27 jun. 2025.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Além do Estado e da ideologia: imigração judaica, Estado-Novo e Segunda Guerra Mundial. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 43, p. 185-204, 2002. DOI: 10.1590/S0102-01882002000200007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/J6m9LrTrTqqTWdYtq4ZYwPP/>. Acesso em: 27 jun. 2025.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O anti-semitismo na Era Vargas**: Fantasmas de uma geração, (1930 - 1945). São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. STRAUSS, Dieter. **Brasil, um refúgio nos trópicos. A trajetória dos refugiados do nazi-fascismo. Brasilien, Fluchtpunkt in den Tropen**. Lebenswege der Flüchtlinge des Nazi-Faschismus. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CARVALHO, José Murilo de. A memória nacional em luta contra a história de José Murilo de Carvalho. In: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 nov. 2000. Caderno Mais, p. 18-19.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origem e unidade**. São Paulo: Edusp, 1999, v. I.

CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura**. Trad. Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1992, 2v.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

COELHO, Fred. O Brasil como frustração. In: **Revista Serrote**. <https://www.revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/>. Acesso em 27 jun. 2025.

DIAS, Fernando Rosa. Introdução ao Expressionismo. In: **Actas das Conferências “Ciências das Artes”**, nº 1: As Artes Visuais e Outras Artes — As Primeiras Vanguardas, organização de Fernando Rosa Dias e Cristina Azevedo Tavares, p. 11-28. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2007.

ECKL, Marlen. „Großes zärtliches Brasilien“ – Das Brasilienbild in den Werken von Heinrich Eduard Jacob. In: **Pandaemonium Germanicum** 14/2009.2, p. 54-83 https://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/04_Eckl_Marlen.pdf. Acesso em: 27 jun. 2025.

EDSCHMID, Kasimir. **Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung**. Berlin, Erich Reiß Verlag, 1919. (Tribüne der Kunst und Zeit, Bd. I).

FAUSTO, Boris. **Getúlio Vargas: o poder e o sorriso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Laurentino. **Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares, volume 1**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

HASSAN, Waïl S.; LIMA, Rogério. **Literatura e (i)migração no Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Makunaima, 2020.

HERBERTZ, Adelaide Maristela. **Xeque-mate no país do futuro: Stefan Zweig e o exílio no Brasil**. 2001. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

HOCHMAN, Gilberto. Cem anos de endemias e epidemias. In: **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 5, n. 2, p. 333-345, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-81232000000200008>. Acesso em: 27 jun. 2025.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

KASCHNITZ, Marie Luise. **Bentevi. Ein Wort weiter**. Hamburg: Claasen, 1967.

KASCHNITZ, Marie Luise. Rede zur Verleihung des Georg Büchners Preises. In: **Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung**. Heidelberg: Lambert Schneider, 1955.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. A literatura em língua Alemã e o período do exílio (1933-1945): a produção literária, a experiência do exílio e a presença de exilados de fala alemã no Brasil. In: **Itinerários**, Araraquara, 23, 115-135, 2005.

LESSER, Jeffrey. **A invenção da brasilidade: identidade nacional, etnicidades e políticas de imigração**. Tradução: Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

LEVINE, Robert M. **Pai dos pobres: o Brasil e a Era Vargas**. Tradução de Anna Olga de Barros Barreto. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LIMA, Luis Costa. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981.

LISBOA, Karen Macknow. Entre o passado europeu e o futuro americano: dois ensaios sobre o Brasil da década de 1930. In: **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/LjcB3YZF5fvMZgzSWWhSssHm/?lang=pt#>. Acesso em 27 jun. 2025.

MARIE Luise Kaschnitz. In: **Wikipedia: a enciclopédia livre**. https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Luise_Kaschnitz. Acesso em 27 jun. 2025.

MIANO, Gaetano. In: **Escritório de artes**. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/gaetano-miani/>. Acesso em: 27 jun. 2025.

MORITZ, Taiwammy; REBOLLAR, Paola Beatriz May. Expressionismo. In: **Cadernos de Iniciação Científica**, [S. l.], v. 2, n. 2, 2018. Disponível em: <https://cesuscvirtual.com.br/CIC-CESUSC/article/view/128>. Acesso em: 27 jun. 2025.

MOURA, Magali. O expressionismo alemão. A procura arrebatada por um novo homem, por um novo mundo. In: **Encontros com a literatura mundial**. (s.l.): (s.e.), (s.d.). Disponível em: https://www.academia.edu/3854164/Magali_Moura. Acesso em: 19 dez. 2025.

NETO, Lira. **Getúlio (1930 a 1945): do governo provisório à ditadura do Estado Novo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NEUMANN, Gerson Roberto. Estar entre mundos e ao mesmo tempo não pertencer a nenhum. O caso da literatura em língua alemã produzida no Brasil no século XIX. In: **Caderno de Letras (Pelotas)**, nº 29, Jul-Dez, 2017, p. 151-169. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/173477>. Acesso em: 28 jun. 2025

NUNES, Benedito. A invenção machadiana. In: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 jul. 1999. Jornal de Resenhas, p. 8.

OLIVEIRA, Lucia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. **O Brasil dos Imigrantes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

PAIM, Jairnilson Silva; ALMEIDA FILHO, Naomar de. Evolução da mortalidade geral, infantil e proporcional no Brasil. In: **Revista de Saúde Pública**, v. 8, n. 5, p. 405-423, 1974. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-89101974000500002>. Acesso em: 27 jun. 2025.

PERICÁS, Luiz Roberto; SECCO, Lincoln (Orgs.). **Intérpretes do Brasil: clássicos, rebeldes e renegados**. São Paulo: Boitempo, 2014.

PRADO Jr., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

REIS CRUZ, Natália dos. O governo Vargas e o fascismo: aproximação e repressão. In: **Boletim Do Tempo Presente**, (04). Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tempopresente/article/view/4219>. Acesso em: 27 jun. 2025.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/mmtct/pdf/rodrigues-9788579820106.pdf>. Acesso em 27 jun. 2025.

ROSENFELD, Anatol. **Negro, macumba e futebol**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROUANET, Sergio Paulo. Contribuição para a dialética da volubilidade. In: **Revista USP**, mar.-maio de 1991.

SAID, Edward Wadie. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Brondani Rafael dos. Santo Soldado: Militarização de Santo Antônio no Rio de Janeiro Setentista. In: **XXIII Simpósio Nacional de História – ANPUH**, Londrina, 2005. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206574_6680767d5881f0cc025eeadfbe668f53.pdf. Acesso em: 27 jun. 2025.

SEIDLER, Karl. **Dez anos no Brasil**. Tradução: Bertoldo Klinger. Brasília, Distrito Federal, Conselho Editorial, 2003.

SEYFERTH, Giralda. **A assimilação dos imigrantes como questão nacional**. Mana. Estudos de Antropologia Social, 1997.

SEYFERTH, Giralda. Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo. In: **Repensando o Estado Novo**. Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999.

SKIDMORE, Thomas Elliot. **O Brasil visto de fora**. Tradução: Susan Semler. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História militar do Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 1965.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de *et al.* **Imagens do Brasil: quantos espelhos?** São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, 2025.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. Os dois Brasis de Marie Luise Kaschnitz. In: **Pandemonium Germanicum**, São Paulo, Brasil, n. 2, p. 47-62, 1998. Disponível em: <https://revistas.usp.br/pg/article/view/63157>. Acesso em: 28 jun. 2025.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. Textos silenciados e textos traduzidos: os exílios de Hilda Siri da literatura brasileira de expressão alemã. In: **Cadernos de Tradução**, v. 41, n. 3, p. 298-318, set. 2021. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2021.e83241>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/VQPPksn67CZxwxnGgsRg3kF/?lang=pt>. Acesso em: 28 jun. 2025.

TEODOR, Erwin. A literatura austríaca depois de 1945. In: **O Estado de S. Paulo. Suplemento Literário**. 13 nov. 1965.

APÊNDICE

BECHER, Ulrich. *Brasilianischer Romanzero*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1979

Brasilianischer Romanzero

Seite 7

Romanze von den tollen Hunden zu Rio

Erster Sang

In den Vereinigten Staaten Brasiliens
ziehen die wilden Hunde den Flüssen,
streunen den lehmgelben kotbraunen Flüssen
wildernd entlang in verschworenen Rudeln.

Nördlich dem Steinbock, im glühenden Norden,
allwo der große Räuber Lampion
Mord, Brand und Schrecken gestiftet, die Köpfe
der Fazendeiros auf Latten gespießt,
daß sie todbleichen Laternen glichen,
dreist in die Stube des Delegado
trat, der Zivilpolizei seine Messer
Gelbezähne bleckend in Unterleib jagte,
Flußbarkenkapitäne zerknallte,
um seine Bande spazierenzugondeln
auf dem Rio de Todos os Santos;
nordwärts vom Steinbock, allwo Kapuziner
mit verfilzten Bärten die Indios,
wilde Indios zu Beichtkindern zähmen
und nach der Melodie „Das ist die Liebe
der Matrosen“ mit Pauken, Posaunen
formen zur Kupfergesichtprozession;
in der Umgebung der kleinen Städte

Seite 8

Sergip's, Bahias, allwo die Priester
die Bordelle mit Weihräuchen segnen,
Würdenernst bringend dem Hause der Lustseuch,
drinnen die Huren zu Boden knicken
und die Opferstockambulanzen
glücklich beschenken; alldraußen im Urwald,
wo die Pfefferfresser-Tukane
umhüpfen, schillernde Vogelzwerg-Nasen,
dunkelbuntfiedrige Leiblein an Schnäbeln,

ungeheuren orangenen Nasen,
 wo der Arara in Märchenprinzfracke
 altweiberschrill „Arara!“ verkündet,
 aus des Pica-pau Urwaldnachtschmiede
 spechternvulkanischer Amboßschlag dröhnt,
 Kobras in eigener Fünfmeterperson
 lautlos ein schlummernd Kaninchen umzingeln,
 Krokodile Zitronenbäuche,
 rücklings im Flußwasser schwimmend, aufblähen
 oder im dampfenden Röhricht brüten,
 fleißig von Regenpfeifern gelaust —

Überall hausen die erdfarbenen Hunde,
 rostrot die Erde und rostrot die Hunde,
 flußlängs suchen die flußfarbenen Hunde,
 lehmgelb die Flüsse und lehmgelb die Hunde,
 urwaldein pirschen die waldfarbenen Hunde,
 blaugrüner Urwald und blaugrüne Hunde,
 dürrtuge magre verhutzelte Meute,
 hetzen ein Wild, sei es Stunde, Tag, Woche,
 wagen verrudelt sich gar an ein schwarzes,
 ob seines Jähzorns gefürchtetes Waldschwein,

Seite 9

schanzen sich hinter Agaven zum Schlafe,
 sechs oder zwölf, stellen Nachtwachen aus,
 welche die einsam, schwank, steil unter der
 im Zenit hängenden Wiege des Halbmonds
 vorbeireitenden pingabezechten
 Tabakbauern unflätig bekläffen.

Aber zu Rio, der schimmernden Hauptstadt,
 führten die Hunde ein kleineres Leben.
 Hausmeister warn sie, Kokotten und Bettler.

Zweiter Sang

Aber zu Rio, der schimmernden Hauptstadt,
 Carioca, Carioca, Carioca,
 Stadt der Mulatten und Mamelucken,
 wo weißgewandete Menschentrauben
 sich aus zehnmalfollen Trambahnen blähen,
 manche mit schreiendem Blutfleck getigert:
 Karmesinrock des Marinfüsiliers,

aber zu Rio, der nachtstillen Hauptstadt,
 Carioca, Carioca, Carioca,

wo das Bähnlein nach Santa Tereza
 auf dem betagten Aquädukte
 hinschaukelt, wehrlos abspäht ins Geschlucht
 der Mem de Sá, blickt es abends um elf Uhr
 drunten das Völkchen der Hundebettler.
 (Vira-latas nennt sie der Cariok.)

Seite 10

Klappern behaglich die Mülleimer ab,
 die vor den schweigsamen Haustoren warten
 in den schwülen grabstickigen Nächten,
 da der Mond Guanabara entschleicht
 als Stück verfaulter Orangenschale.
 Achten der brünstigen Kater nicht, die selbst
 keiner Beachtung die Schäbigen würdgen.
 Das Bumslokal Nôvo México,
 monomaniakisches Sambagedudel
 meiden's in selbstverständlichem Bogen,
 dieweil dort nichts als ein Fußtritt zu erben.
 Streichen um einen Mulattensergeanten,
 der einer Ebenholzschwarzen im Bleichlicht
 einer Laterne ein Angebot zubleckt.
 Doch den Mitternachtsreisenden auf
 dem Aquädukt deucht der Spielzeugsergeant,
 algengrünröckig, die Negerpuppe,
 huschende Katerminiaturen,
 wie die unscheinbaren Hundsmarionetten
 drunten im Abgrund der Straße agierend,
 von dem verwesenden Monde beglommen,
 an den nachtgrauen Häusern ergraut,
 düstres Gespensterpuppenspiel,
 einem Traume der Sturzanst entlehnt —
 bis ihn das Bähnlein ans Ufer geborgen
 in der schwülen grabstickigen Nacht,
 faule Orangenschale ihr Zeichen.

Indes die Hunde der Mem de Sá,
 unbekümmert ob sie etwelchem
 Luftkutscher etwelches Puppenspiel gaben,

Seite 11

unbekümmert von Hause aus,
 trotten, nachdem sie ihr Knöchlein gefunden,
 Ecken genugsam beschnüffelt, betröpfelt,
 Ringelschwanz schief, wie's dem Bastard geziemt,
 nach ihren Ruhwinkeln in dem Getrümmer

abgetragener Massenquartiere
 Riachuelos nah der Synagoge,
 deren Kuppeln, symmetrisch zerfressne
 Riesenphallen, starre aufbeten
 zu der verkommnen Orangenschalnuna,
 als wär kein Einer Unsichtbarer Jahve.

Dritter Sang

Da es begann, fand's verschwiegene Zeugen.

An der Leopoldina Railway
 (einem englischen Unternehmen),
 in der Vorstadt, allwo die Häuser
 billigen Mausoleen gleichen
 und die Kaffeeschenken fensterlos, türlos,
 schildlos klaffend verwaisten Garagen,
 unter dem steil aufwuchenden Felsen,
 drauf Unsre Dame von Penha postiert ward
 aus ockern Kinderbaukastensteinen,
 spielt da mit fallenden Blättern (denn Blätter
 fallen um jedwede Jahrzeit) das Kind
 Agamemnon Santamaria
 de Hernandez, das zierste Mulattchen.

Seite 12

Unvermerkt naht ihm ein dürrhüftger Köter
 in Bettlerunscheinbarkeit getarnt.
 Durch seinen löchrigen Lumpenhabit
 schimmert das grindverkrustete Fleisch.
 Schlafwandlrisch naht er dem Wicht Agamemnon.
 Auge starrfunkenld. Flatternde Lefze.
 Als wär da weder ein Rechts noch ein Links,
 einzig ein blindes verfluchtes Gradaus.

Heulnd galoppiert Agamemnon nach Hause,
 und seine Tränen mischen sich den
 Tröpflein Bluts, die dem Bäckchen enttriefen,
 und sein „Mamäi“-Schreien wird überpoltert
 von einem Schnellzuge, der nach Magé reist.
 Schluchzend trabt Agamemnon zur Hütte,
 Hütte aus Erde und Lumpen geworfen,
 einem Maulwurfshügel verschwägert,
 von verstreuter Wäsche umlagert,
 windzerkämmt Bananenblattüchern
 rings umfächert, bewimpelt. Die Mutter,

Conceição, die Siena-Gebräunte
 (Mühsal hat ihre Morenenschönheit
 frühe entweiht, und die übliche Krankheit
 stahl ihr der Zähne blitzenden Prunk),
 hebt ihn, beschwichtigt sein Klagegestammel
 mit miauenden Sprüchen des Trostes,
 feuchtet einen Topfwisch und säubert
 hurtig das Wundmal; als vollends Gewitzte
 tupft sie es achtsam mit Chrom-Merkur.
 — Da sich des Vaters Olivengesicht
 Zuckerrohrschnapswolken blasend hereinbückt,

Seite 13

kauert die Sipp gleich ums kärgliche Nachtmahl
 aus schwarzen Bohnen und riechendem Dörrfleisch

Agamemnon, die Wang rotverschmiert
 wie ein Clown, das Nasrötzelein hochziehnd,
 ab und zu, selten, schnüffelnd und schluckend
 in fernen Nachwehn beschwichtigten Weinens.

„Memnozinho, mein Herr, was hast du?“
 — „Ach, der Herr hat sich wehgetan.“
 — „Hat ihn ein Stacheldrählein geritzt?
 Oder hat ihn ein Kätzchen gekrallt?
 Oder hat ihn ein Hündchen nicht gar —
 huhuhih“, unterbricht sich begeistert
 der olivene Vater Protasio,
 „habe zwei Mil auf Hündchen gesetzt,
 gestern, huhuh — und? U-n-d? Gewonnen!
 Habe es meiner sparsamen Hausfrau
 intelligent verschwiegen, hihih.
 Schwankte hinher: Soll ich Truthahn oder
 Wildkatze spielen — sei intelligent,
 denk ich auf einmal, und hau es auf Hund!
 Intelligent bleibt intelligent.
 Bom, alsdann hab ich auf Hündchen gesetzt.
 Bom. Und ausgemacht Hund kam heraus.
 Jetzt: Ist Protasio ein Intelligenter?“

Und der Vater tut sich gar wichtig
 mit dem verbotenen Glücksspiele Bicho,
 welches die Zahlen mit Tierbildern schmückt:

Seite 14

Huh! seht, er macht seine Augäpfel kullern,

hih! bleckt der Zähne schwärzliches Wrack,
 huh! kratzt besessen die wurmstichge Wade,
 hih! lacht sein schrilles weibisches Lachen.

Agamemnon weiß wenige Wörter,
 denn sein Tag ist zwei Jahre klein.
 Seine Augen aus staunendem Onyx
 fragen den ausgelassenen Vater.

Später, verkrochen in namlosem Plunder
 — draußen ertönt der Indianerhahn
 (krähen nicht: krächzgurgelnd, röchelnd), gleichwohl
 noch eine Nacht lang dem Morgen gebricht —,
 in den flohrefichen Pfühl gekuschelt
 zwischen den älteren Brüdern Homer,
 Nilo, Orestes, Tácito, Nelson,
 schweigt die staunende Onyx-Frage.

„Hund“, wimmert’s einesmals aus dem Traume.
 „Hund“, stöhnt’s zum andernmal aus dem Traume.
 „Hund“, lacht es drittenmals aus dem Traum.

Unter dem Papageienbaume,
 in dem von Klettergurkenlianen
 rings umstrickten Nichtsnutzgärtlein kauert
 Agamemnon sehr still; zu still.
 Sein isabellnes Gesichtchen erfahlte,
 und der Schnapper auf seiner Backe,

Seite 15

mit dem chromschillernden Desinfiziens
 über und über betüncht, leuchtet schrecklich
 narrenbunt aus der Fahle herfür.
 Alter schlich in das süße Gesichtchen.
 Memnozinho, wie steinern du kauerst!
 Bist du ein Liliputanerbajazzo,
 der halbgeschminkt in der Zirkusgardrobe
 einem lähmenden Kummer verfiel?
 Guck doch, der stämmige Indiohahn,
 brandfarb aus brandfarbner Roça geboren,
 Veteran manchen Hahnenduells,
 des sein verstümmelter Kamm stolz sich rühmt,
 guck diese gerne gekränkte Würde,
 dies leicht beleidigte Heldengespreiz,
 horch das Gegacker, sich selbst zur Entrüstung
 fordernd in längst gewohnter Erwartung,
 von deinem Unband belästigt zu werden!

Und der Papageinbaum, dein Hüter?
 Sein zinnobres Gefieder: Hände
 in den prunkvollsten Handschuhen segnen
 deine filigranen Löckchen.
 Ohne daß der schüchternste Zephir
 seinen Odem im Spiel hätte, tanzt dir,
 aller Blattsittsamkeit spottend, das eine
 stets selbe Blättchen verwegenen Tanz.
 (In kapriziösen Kapriolen
 ledigt es sich des Gesetzes, frei
 wie ein Gott unter Sterblich-Gebundenen,
 bannend und wirrend mit der Gebärde
 anmutwilliger Anarchie.)

Seite 16

Stunden hin konnte der Wicht den Tanz des
 mesmerisierenden Blättchens bestaunen.

Heute tanzt ein Gott einem Blinden.

Durch die Allee Wilder Mandelbäume,
 denen saffianene Blätter entsegeln
 und die Straße besäen mit den
 glutigen Bildern verewigten Herbstes,
 durch die Allee Wilder Mandelbäume
 trägt Conceição ihr schweigsames Kind.

Durch den kurzlebigen Spätnachmittag,
 da sich der Westhimmel in eine Muschel,
 rosengepolsterte Muschel verkriecht,
 trägt Conceição ihr schweigsames Kind,
 rechts die Lagune, links den Abend.

Und der nixgrüne Streif zur Rechten
 trägt, die Wasser thronten, ein niedres
 glasmachtes Podest, überm Ufer.
 Aus basaltenem Dunst drohn die Pfeifen
 Bucht umzingelnden Orgelgebirgs.
 Über einöde, mit verworfnem
 Schutt gepflasterte Vorstadthalden,
 in die Fluminensische Ebne
 trägt Conceição ihr schweigsames Kind,
 links den glutigen blutigen Abend.

Und im gefährlichen Feste der Flammen
 tagt eine schwärzliche Massenversammlung,

Seite 17

konspirative Kongregation.
 Hundert hutzlige Aasgeier fanden
 sich auf der Halde zu heimlichem Rat ein.
 Immer neue Verschworene senken
 sich in den Rat, hasten hochbeinig wippend,
 mit den gefransten Fittichen schlagend,
 tölpischen Springschrittes hin-her, her-hin,
 bis sie ihren Ratssitz erstöbert.
 Wie das Feuer der Asche nichts anhat,
 unberührt von dem lodernden Abschied,
 aschfals hockt es zu Hundert im Kreise.
 An dem Urubutreffen vorüber
 trägt Conceição ihr schweigsames Kind.

Dort an der Pforte der großen Sümpfe,
 dort an dem Fließchen Itaporanga,
 hinter turmhohem Bambugestäng,
 das knochen nackt im Tagschwunde schillert,
 nistet die Kate der Negerhexe
 Izabel Capitulina Bahiana.
 Ach, der Holzpantoffel der Mutter
 klatscht und klebt am versumpfenden Pfad.
 Ach, und der Bambus blinkt knochenbleich
 durch die azurne, azurene Dämmerung.
 Ach, und die Ochsenfrösche, sie quängeln,
 klappern, trillern und brüllen im Röhricht.
 Zu der berühmten Makumbazaubrin
 bringt Conceição ihren Sohn Agamemnon.

Unter dem Vordache regt sich sehr Weißes,
 reiht sich geplustert-gekuscht zum Schlafe:

Seite 18

Makellos weiße Hähne, samtsonders
 zeremoniellen Tods Kandidaten,
 litaneienden trommelnden Todes,
 Opfertiere zur Großen Makumba.

Vor der Türschwelle bebe zurück!
 Da, auf der Schwelle vergessen liegt eine
 Karnevalmaske! Karnevalmaske?
 Fratzenhöhnisch grinst das empor . . .
 Dreimal klatscht Conceição in die Hände
 zur Verkündigung ihres Besuches.
 Als bald schlurft Capitulina herfür.

Furcht im Gehab der Besuchrin erspähend,
 schwellengebannte Furcht, berührt sie
 mit ihrem Zeh die höhnende Fratze —
 da hebt sich diese urplötzlich hinweg,
 jäh belebt krauchend, schwerfällig hüpfend.

In der niedern, von blauer Dämmerung
 fließenden Kammer steht Capitulina
 vollends in schlohweiß wallenden Tüchern,
 Haupt wie Hände und Füße verhüllenden,
 nach der verschollenen Tracht der Bibel.
 Eines, ihr stockdunkles Antlitz, lugt vor:
 Dunkel, Dunkel löscht alles Alter.

Ehrfürchtig atmet die Mutter den Grabhauch,
 Moder durchbeizt von erkalteten Räuchen,
 Süßlichmuffen alten Papiers.

Von der Decke züngelt Gewimpel,
 Krimskrams, papierener, durchzugbewegt.

Seite 19

Scheu streift das Aug die verschimmelten Wände,
 jenen vielverbreiteten Öldruck,
 welcher António den Heiligen zeigt
 mit den Insignien eines Majors
 im 3. Infanterieregiment;
 um ihn ein festgehefteter Reigen
 mättlich schillernder Zerrgesichter,
 Larven des Aussatzes, Grauens und Höhnens:
 karnevalsfratzige Ochsenfroschbälge . . .
 Aber es fließt des Dämmers genug hin,
 ehe sie sich an ihr Anliegen wagt.

Schauer! ein Träg-zuckendes in den Händen
 schlurft die Makumbahexe zum Herde,
 stochert die Glut zu erzürnter Flamme,
 welche den ringsum lauernden Fetisch
 ach zu noch schreckenderm Leben erregt.
 Conceição wartet verpreßten Atems
 in einem Starrkrampf des Bangens und Hoffens.
 Schaudre und traue! Capitulina
 braut das allheilende Krötensüppchen,
 würzt es mit schrillheisern Zaubersprüchen,
 alsbald genebelt in faulichte Dämpfe.
 Übelkeit schwellt der Mutter zum Halse,
 da der Giftstank des Bräus auf sie eindringt;

doch selbst ihr Brechreiz dünkt sie Begnadung.
 Schnell ward ihr Agamemnon genommen.
 Capitulina, feurüberzuckt,
 von ihrem formlos-gewaltig die Kammer
 füllenden Schatten im Handwerk geöff't,
 kauert sich, gräbt das Kind in den Schoß;

Seite 20

weil es das Mündchen nicht auftun will, reißt sie's
 wohlwisserisch an den Beinen empor,
 läßt es gleich einem erlegten Kaninchen
 kopfnieder baumeln, bis es erwimmt —
 blitzschnelle fährt ihm der Löffel in Rachen.
 Kundig preßt sich darauf ihre Hand
 auf des Leisewimmernden Lippen,
 daß es die heilende Supp nicht erbreche . . .

Aus der Kate der Negerhexe
 Izabel Capitulina Bahiana
 trägt Conceição ihr wimmerndes Kind,
 links die mausgraue Nacht der Lagune,
 der Gouverneursinsel Lichtlein zwinkernd
 durch die entbreiteten Tücher des Nebels,
 rechts eines Einzelsterns funkelndes Grün,
 das sich erhebt aus den ambrisch erfahlten
 Manen eines entwichenen Tags.

In das Vorstadtkino Olinda
 hat Maria Purificação
 Conceição, ihre Base, geladen,
 denn es ist Samstagabend, zudem
 läuft ein Film mit den Brüdern Marx
 in dem Negerkino Olinda,
 drin sich's die Flöhe wohl sein lassen.

Indes Protasio im Billardsalon
 seine Bichogewinste verkugelt,
 schleppt Conceição ihr zuckendes Kind

Seite 21

hin zu Olinden, der lockenden Dirne,
 die in papierne Versprechen gewandet,
 mit hundert Glühbirnchen buntbetränzt
 prunkt in trügrischer Hochzeitlichkeit.
 Purificação aber schleppt
 ihren Jüngsten mit, den Messias.

Fünf Monde zählt er, dieser Messias.

Hooo! wie jubeln die Schwarzen von Ramos,
 Füüü! wie pfeifen die Schwarzen von Ramos
 durch ihre Zahnlücken gelle Begeistrung,
 schwitzen vor Kehllachen, peitschender Moschus
 mischt sich dem brandbeizgen Ruch roter Erde,
 die den vom Morro Gekommen am Schuh klebt,
 und widrig-süßem Dreigroschenparfum.
 In dem gar klapprigen Klappgestühl
 rekeln sie (stattlichen Teils in Pyjamas),
 kratzen mechanisch die Flöh sich vom Beine,
 rühmen die der Konserve entsprungne
 blechtosige Narretei der drei Marxen,
 daß der baufällige Filmstall erzittert.
 Und es winseln und quäken und jaulen
 die mitgeschleppten Säuglinge alle,
 von ihren prustenden Müttern gewippt;
 ihrer am stetigsten fistelt Messias.

Agamemnon indessen entringt sich
 so ein stoßhaftes Wimmern, er zuckt,
 bäumt sich hin-her in der Mutter Armen
 wie Papageienbaums tanzendes Blättchen,
 das er so liebte. Das er so liebte.

Seite 22

In dem von stickender Dünstung verhangnen
 Halbdunkel klaffen die Äuglein weit offen,
 und das Mündchen höhlt sich, drauf schnappt's
 und verpreßt sich in winzigem Luftbiß.
 Conceição sieht's. Siedheißer Schweiß trieft aus
 den Filigranlöckchen in ihre Hände.
 Conceição ist es mächtig zufrieden.
 Doppelbeglückung vergönnt ihr zu jubeln:
 Capitulinas Süpplein, nun wirkt es!
 Jetzt fährt der Teufel aus Memnozinho!

Und so ganz schenkt sie sich, siegenden Lachens
 ein übers andere Mal mit der Schulter
 ihrer Base zusammenbrandend,
 eija, so vollends verschenkt sie sich nun
 ihrer Gewißheit, ihrer Erlösung,
 daß ihr geheimbleibt, wie still Agamemnon,
 steif er mit eines am Busen ihr lastet,
 nimmer vergleichlich dem göttlichen Blättchen,
 das er so liebte. Das er so liebte.

Aber der Sakristan Unsrer Frau von
 Penha, ein fieberverzehrter Mamluck,
 der von des Waldfiebers unverscheuchbarn
 Quälegeistern gepeitscht oft zur Nacht noch
 ächzend die Felsenkirche umirrte,
 aber der Küster Hermenegildo
 ward jener Nacht des Besondern gewahr.
 Und weil die Väter, gejagte Jäger,
 ihm ein Vermächtnis ins Blut gegeben:

Seite 23

lautlos in jedwedem Mimikry schlüpfend,
 ferne sich Regendes zu belauern,
 biegt er zum Abgrund sich, späht in die Tiefe,
 plötzlich erlöst der quälrischen Boten
 seines Siechtums, am Schauen genesen.

Penhas Straßenklüfte erstorben.
 In der Rua Piquete allein,
 hart am Felsfuß, ein Kommen und Gehen.
 Aus der Kabane des Maurers Protasio
 (eines bekannten Cachaçasüffels)
 flackert zur Unzeit ein rötliches Licht.
 Reglos fast lauert der Küster zur Tiefe
 durch das feuchtschwüle Dunkel, ein Faulwind
 streift sein Antlitz mit näßlichen Lappen.
 Über den Höhlen der Wangen wölben
 fleischlose Knochenbreiten sich vor,
 regen sich in beharrlichem Mahlen,
 hauchleise übergeistert vom Abglanz
 des nachwachenden Lichtes im Tal.
 Und ein Schreien, in Tiefe und Wind
 ganz verzittertes dumpfes auch schrilles
 rhythmisch aufniederswellendes Schreien
 schickt sich empor zum felsernen Horcher,
 findet Empfang auf hohlen Wangen,
 die sich regen beharrlichen Mahlens.
 Dies Hinundwiderspiel währt eine Stunde.
 Jetzt schwankt ein Spätkömmeling zur Kabane,
 eine Last auf dem Kopf balancierend:
 einen Kindersarg nußschalenklein
 und, da er sich in den Lichtkegel schiebt,

Seite 24

knallig lila, mit Gold verziert.

So ward dem Trunkenbolde Protasio
wieder ein Kleines genommen — der Küster
sinnt und rechnet: zum fünften Mal schon
fuhr der Kindstod dadrunter in die Hütte.
Einem, gemahnt er sich, Delphininho,
kroch ein Wurm aus dem Mund, eh's verschied.
Und das Töchterchen raffte der Typhus.
Wie es Hermenegildo bedenkt,
peitschen ihn wieder die eigenen Schmerzen.

Nächstentags nach der Heiligen Messe
tut er von ungefähr einen Blick
nieder zum Schauplatz des nächtlichen Spuks.
Conceição scheucht den Hahn von der Bleiche.
Durch die Pikettstraße lenkt Protasio
vorsichtig seinen Vormittagsrausch.
Agamemnons Brüder indes
lassen nahbei einen Drach segeln,
knallig lila, mit Gold verziert.

Vierter Sang

Auf dem Morro der Babylonier
hausen die Armen in Bienenwaben.
Wahr, als verlassener Bienenkorb,
drein sich unflüggewes Gewimmel genistet,
seht, als Würmerasyl präsentiert
sich der Babylonische Hügel

Seite 25

dem sinniernden Betrachter in Tiefen
des Militärkollegiums. Doch klimmt
jener empor, muß er, ach, seine Nase
viele Mal um Entschuldigung bitten
und sich gestehn: Hier wohnen ja Menschen.

Linder Vorwintertag Junianfangs.
In einer seßhaften Wolke Kotstanks
hocken vier Knaben und spielen Gude.
Ihrem Glaskugelspiel kiebitzt Zézé,
steinalter Negergeck; seine zerlumpete
Eleganz hat ihre Geschichte.
Zézé, der Jüngling, war Sklav noch gewesen.
Schuldig zu sein glaubte er's seiner Freiheit,
zu kaschieren das Brandmal, womit
einst sein Käufer die Brust ihm gezeichnet,
weshalb er stets einen Schließkragen trug

nebst einem Speckschwartending von Krawatte.
 Dazu gesellte von selbst sich ein Paar
 Zwirngamaschen, zerflederte Beute,
 zu den Gamaschen gesellt' sich ein Stöckchen
 mit einer schildpattnen Hundekopfkrücke
 und zu dem Stock eine Filzmelone,
 die einst geblüht in himmlischem Blau.
 Eben grad fuchtelt der Hundekopf schlichtend
 in der Spieler lärmenden Streit —
 da, plötzlich weist er auf seinesgleichen.

Schlafwandlrisch nahte ein wildfremder Köter,
 rätselvolle Promnadenmischung:
 Doggenrumpf schleppende Dackelbeine.

Seite 26

Unbemerkt naht er den Spielbeseßnen.
 Auge starrfunkelnd. Flatternde Lefze.
 Als wär da weder ein Rechts noch ein Links,
 einzig ein blindes verfluchtes Gradaus.

Aber der schildpattne Hundskopf saust zittrig
 auf seinen fährlichen Bruder hernieder.
 Aber die ihre Fersen behocken,
 hüpfen mit Steinen sich waffnend empor.
 hohngelächter-begleiteten Hagel
 erntet der O-beinge Amokläufer.
 Ohne den kleinsten Wehlaut zu geben,
 wendet er seine lichtlose Bahn,
 rast den Babylonischen Hügel
 nieder, ein beinlos fortschießender Rumpf:
 Eile fraß ihm die Beinstummel ab.

Ins rotquirrende Staubgewölke,
 drinnen die schnelle Erscheinung verging,
 nickt Zézé — kein beachtliches Nicken,
 ach, was da nickt, ist sein biblisches Alter.
 Mit oftmals nachgeöffter Gebärde
 streift sein Ärmel die räudge Melone
 in längst vergebnem Bemühn, ihr die alte
 Himmelsbläue wiederzuwecken.
 „Dieser Hund“, mummelt er, „hatte die Wut weg.“
 — „Alter Esel“, sprach einer der Knaben,
 nämlich der ebenholzschwarze Antenor,
 „Eselskopf, alter, seit wann gibt's im Juni,
 sage mal, Esel, im Juni die Hundswut?“
 — „Der da, dieser da hatte die Wut weg.“

Seite 27

Zézés Gemummel verhallt im aufs neue
schrillenden Streite der Gudespieler.

Auf dem Platze der Republik
weiden von Tramkarawanen umscheppert
Bisamratten auf Parkanlagen.
Als der Tuchhändler Raskalla Haddad
ausspuckend aus der Anfândega trat,
merkt' er ein staubgepudertes Spitzchen,
das, seinem Müllkastenschnüffelberufe
untreu, die Bisamratten schassierte.
Hätte der safranhäutige Syrier
Aufmerken solchem Bemerken geliehn,
wär's ihm bedenklich geworden, wie mühlos
die Gejagten den Wilderer foppten.
Die orangepelzigen Nager,
wie der Torero den Kampfstier lockt,
warten sie ruhig des zornigen Gegners,
biegen kaum hüpfend dem Draufstürmer aus —
schon ist's um seinen Angriff geschehn.

Siehe, Raskalla Haddad, siehe,
schlafwandlrisch naht das den Bisamratten.
Auge starrfunkele. Flatternde Lefze.
Als wär da weder ein Rechts noch ein Links,
einzig ein blindes verfluchtes Gradaus.

Aber Raskalla Haddad sah nicht.

Seite 28

In die Budike Farid Nehmés
schauelt der Tuchhändler, seine Patschhand
vor sich hertragend wie ein Fremdes,
triumphierend gleichsam, als habe
er sie fürwahr auf der Gasse gefunden,
diese fettbleiche blauhaarige Hand
mit einem feisten Rubine geschmückt.
An den Libanesen vorüber,
die da gebratenen Hammel von Spießen
lutschen und lappige Brotfladen fetzen,
schiebt des kurzbeingen Leibes Fülle
stracks sich zur Theke. Von Rachenlauten
schwirrt seine Rede, die Farid begrüßt.

„Ch, hat mich doch solch ein hundsgemeiner
 Vira-lata, solch flöhiger Schlingel,
 der diesen Vierchern da auf dem Platz
 der Republik nachjagte, ch, hat mich
 doch solch ein Strolch in die Hand geschnappt.
 Hüpf mich von hinten an. Schnapp! in die Hand.“
 Farid verweist ihn zum Pharmazeuten.
 „Wie, was, zum Pharmazeuten soll ich
 wegen solch einer kindischen Schramme?
 Sieh mal, sie blutet ja nicht einmal, sieh mal.
 Hah, wegen solch einem Hurensohn
 von einem Spitz? Ein Spatz und kein Spitz!
 Schenk mir ein Gläschen Cachaça ein, basta.“

Mit dem Schnapskelch trollt Raskalla Haddad,
 ganz betulicher Eigensinn,
 in der Budike dämmrigen Grund

Seite 29

(denn dem Verdachte der Angstmeierei
 sich zu entblößen, verbietet die Würde).
 Piepsiges Krähen grüßt ihn vom Abtritt
 nebst einem Gackern so schmal wie ein Zirpen:
 Farids berühmtes Zwerghühnerehpaar,
 das in gar seltsamen Hühnerstall nistet.
 Und ohne sich die Mühe zu schaffen,
 über den fliegenbesäten Haufen
 namlos verpestenden Kehrichts zu klimmen,
 welcher die Türe der Klausen belagert,
 gießt sich der Kaufmann den Zuckerrohrfusel
 „Hurensohn, spitziger!“ — über die Hand.
 Und der Junimond schied; mit dem Juli
 kehrte eins ein, das sie Winter benamen.
 Aus der Alfândega lichtarmem Schlauch,
 allgepflastert mit schleimigen Fladen
 Hunderter, Hunderter, die sie bespien,
 aus der Alfândega stahl sich die dumpfe
 Herbstschwüle, einzog ein kühleres Dumpf.
 Hört, das Johannisfest war verknattert
 mit den peitschenden Knallerbsensalven,
 welche dem Heiligen Ehre tun sollen.
 Doch nach wie vor streunten Rangen in Rudeln
 durch die Alfândega, späte Petarden
 machten die Fenster und Nerven erklirren.

War's, daß das Fürchterliche begann,
 als Senhor Haddad den Lehrling Nagib

ausschickte mit dem erzürnten Befehle,
der Knallerei vor dem Laden zu wehren?
Selber ein großer Johannisknaller

Seite 30

in jungen Jahren, keifte er plötzlich:
„Einsperren sollt man die Hurensöhne —“
Hört, und ein Seltsames fügt er hinzu,
niemandem reimt sich's: „— die spitzigen!“ knurrt er.

Tags drauf verweigert er jedweden Trank.
Seiner Gepflogenheit, vierzehnmal täglich
ein Kaffeechen bei Farid zu schlürfen,
untreu, stellt er Kalife Elias,
seinen Ladennachbarn, zur Rede,
wie sich jener erdreiste, ihm, Haddad,
auf die Robe zu spucken, heh?
Nun steht Kalife Elias für Stunden
in seinem Ladentor, kratzt sich die Backe,
die mit flammendem Ausschlag wie alten
Narben gesprenkelte, spuckt sehr geschickt
an den Vorüberbummlern vorbei,
haarbreit, seiner Schützenkunst sicher,
sei's gleich im Wimmeln des späten Nachmittags.
Im Begriff, auf die falsche Bezeichnung
grob zu entgegnen, gewahrt er, wie wutbleich
Raskalla aussieht: Der schwitzt ja vor Wut!
Dazu die schwarzumschatteten Augen —
wird's wohl, hm, an der Leber haben,
manch einer hat's hierzuland an der Leber.
Vielleicht auch ist der Herr Haddad so wütend,
weil er ihm letzthin den Schirtingposten
weggeschnappt. Drum schweigt Kalife Elias.
„Ich bin ein Syrier, ein christlicher Syrier!“
Graubleich bebend schlägt Haddad die Brust sich.
„Syrier, Syrier, ein Syrier, das bin ich!“

Seite 31

Wendet und wankt zurück ins Gewölbe.
„Hurensohn, spitziger!“ japst er wie toll.

Aus des Tuchhändlers Ladenhöhle
springt der Stift Nagib schreckblöden Gesichts.
Rückwärtsgerenkten Kopfs hetzt er hin
zum alpakabehelmtten Schutzmann:
„Raskalla Haddad wollte mich . . .“ Aber

Nagib versagt der Atem, er keucht nur.
 — „Wollte er dir mit dem Messer zu Leibe?“
 fragt ihn der Schutzmann, ein Afrika-Hüne
 (Schlitzen, das ist an der Tagesordnung).
 — „Nein“, keucht Nagib, „er wollte mich — beißen . . .“
 Keuchend und stammelnd berichtet der Schwengel,
 wie sich das Unerhörte begab.
 Ahnungslos Maulaffen feilhaltend fläzte
 er hinterm Ladentisch, da, auf ihn zu
 glitt sein friedlicher Prinzipal.
 Schlafwandlisch nahte er, nahte dem Jüngling.
 Auge starrfunkelnd. Flatternde Lippe.
 Als wär da weder ein Rechts noch ein Links,
 einzig ein blindes verfluchtes Gradaus . . .

Aus dem verdämmerten Mikrokosmos:
 wallender Hänge Blumenflor blühend
 zwischen Tropikalleinenflüssen
 (gleichgemacht falsche gemeine Blumen,
 welche der Haß auf die Schönheit erheckte),
 aus der staubatmenden kleinen Welt
 seines Tuchladenhimmelbetts
 zerren sie ihrer fünf Khakiröcke

Seite 32

Raskalla Haddad. Einer erhebt
 seinen Knüppel, die Tobsucht zu geißeln.
 Aber der Hüne wehrt's ihm: ihn deuche
 solches ein Anfall von Epilepsie.
 Her durch den Gaffertroß schwillt Gebimmel:
 Elfenbeinauto der Unfallstation.

Und während Abend auf der Lagunstadt,
 muschelfarbenes Scheiden sich breitet;
 derweilen Nagib in schneeiger Hose
 auf einer Bank unterm Gloriakirchlein
 eine Morena umbuhlt, sie verhext
 mit einer kolossalen Geschichte
 von seinem Chef, der verrückt geworden;
 während Kalife Elias weitspuckend
 durch die bespuckte Alfândega heimstelt;
 derweil in Farid Nehmés Budike
 Syrier, in Schwaden verbrannten Fleisches
 eingenebelt, an Bratspießen lutschen,
 leidet der Tuchhändler Raskalla Haddad,
 von seiner zehnköpfigen Sippen umringt,
 an einen Operationsstuhl gefesselt,

Schaum vorm Munde, schlingend und schnappend,
leidet das Ende der wutkranken Hunde.

Zu den Barken: Mole der Sehnsucht.
Leise tänzelnder Saphirspiegel,
drauf die Boote der Feuerwehr schlafen,
ganz aus chinesischem Briefzinnober.
Und die rußigen Fährbarken pendelnd

Seite 33

nach den Guanabara-Inseln
und dem verdunsteten Port Nictheroy.
Sei's ein in Großen Süden Verschlagner,
dessen Ernstblick ein spanisches Schiff
aus dem Hafen begleitet, sei's
ein portugiesischer Fischer, soeben
heimgekehrt von atlantischem Fischzug
— auf der Mole der Sehnsucht, immer
wird ihn Schauen befangen, draus stille
Trauer keimt um verlorene Fernen.
Mag er sein herzwankenmachend Verlangen
nach dem Lande, das Abend heißt,
längst bestattet haben, vermauert,
ach, sein Fernweh wird sich genügen
an der Fluminensischen Kuppen
Unnahbarkeit, dem punktgroßen Kirchturm
São Franciscos; ja selbst das Grauen,
dem jenes Türmchen ein mahnendes Mal setzt
— wißt, in seinen entlegnen Gefilden
zäunt sich die Aussätzigenkolonie —,
ja selbst am Grauen will nicht verstummen
dieser sein süßweher Wunsch zum Alldortsein,
denn er steht auf der Mole der Sehnsucht.

Heimgekehrt von atlantischem Fischzug
ankert Nossa Senhora da Guia,
modergeschwärzte verhutzelte Dame
aus der Familie der Fischerbarkassen.
Mit seinen sieben Kumpanen erklimmt
Meerschrat Manoel Braga die Mole.
Indes die andern zum Schnaps trotten, reitet

Seite 34

Manoel barfuß, die Hosen gekrempelt,
auf der Quaimauer, billger vergnügt
(anspruchslos nennt sich sein nagender Geiz),

läßt seine dünnen Schratbeine baumeln,
 wacht mit gierstarrem Blick über dem
 glitzernden Segen dämmeriger Fische,
 muschelfarbener Ozeaniden.
 Und die geschwollenen Zehen regen,
 kralln sich vor Gier, die gesprungenen Lippen,
 lautlos litaneien sie Ziffern;
 all seine schratige Wesenheit rechnet,
 welchen Erlös dieser Fischzug beschere.

Bis ihn die Mole der Sehnsucht entrückt.
 Ach, er blickt den niedlichen Hafen
 von Cascaes, das Backsteinhäuschen,
 drin er geboren, und es enthebt
 sich ein Gleißer pur goldnen Getürms
 aus den Kameliengartenhügeln —
 Manoels Zehengekrall, da löst sich's.

Ja, einen Sohn der Vorsicht deucht
 Manoel Braga sich und sehr weise.
 Im Portugiesenspital erscheint er
 feierlich lahmend auf linkem Fuße,
 gibt zur Kenntnis, er sei verletzt.
 Solch ein Wurm von 'em räudigen Fuchs
 habe ihn in die Ferse geknufft,
 sei hierauf gegen die Hallen entwichen.
 Weil er von jenem Syrier gelesen
 und dessen argem Tode, bestehe

Seite 35

er auf einer urgenten Behandlung
 nach dem berühmten Doktor Pasteur
 (einem Franzosen, jaja, er wisse);
 gerne bezahl er im voraus die Kur.
 Da er gelobt ward und dazu versichert,
 diese Behandlung sei kostenlos,
 führte der Mann einen Hinketanz auf.
 Ja, einen Sohn der Vorsicht weiß
 Manoel Braga sich und sehr weise.

Als die Wirtin des Seemannshotels
 Sul do Brasil, Adalgisa Fiuza
 Lopes Wanderley, Hautfarbe weiß,
 (wie es die Unfallchronik vermerkte)
 aus der Markthalle trat, einen Schwung
 lebend-gebündelter Hühner schlenkernd,
 fiel sie ein unechter Bullnbeißer an,

den etwas Kette als einen entlaufenen
 Hausmeister ausgab. Schnapp! und weg war er.
 Gellend schreit Dona Adalgisa,
 stürzt mit fülliger Vehemenz
 in eine Wanne bleicher Orangen,
 welche zerprasseln wie ein Schrapnell.
 Angstverrückt gackernd, viel Federn lassend,
 zuckt das Hühnerbündel im Staube.
 Ha, der Grünkrämerin Papagei,
 von seiner napolitanischen Herrin
 in schrillum Marktweiberlachen geschult,
 unbändigen Lachkrächzens krönt er das Chaos.
 Her durch die Rua Klapp schwillt Gebimmel:
 Elfenbeinauto der Unfallstation.

Seite 36

Fünfter Sang

Und es langt der Senhor Kommissar
 Newton vom Heiligen Geist (dies sein Name),
 einen Zahnstocher zwischen den Zähnen
 wippend, nach dem Fernsprecher, bimmelt
 Lichtengel (Serafim) Muller an, seinen
 Amtsbruder, Subdelegado von Ramos.
 „Serafim“, quäkt's in des Deutschstämmings Ohr:
 „Zwei neue Fälle von Wut. Und bei euch?“
 Ja, auch in Ramos ward jemand gebissen,
 doch der Täter entrann, und wer weiß,
 ob es die Wut war: nach Zeugenbericht
 wurde der Hund von drei Knaben gepiesackt.
 Indessen seiner Ahnen gedenk, schnarrt
 Lichtengel Müller: „Jawohl! Zu Befehl!
 Gebe unverzüglich Befehl . . .“
 Fleißig die schadhaften Zähne bestochernd,
 fernplauscht Newton mit den Delegados
 von Villa Izabel, Méyer, Catete:
 dieser wie jener in Sessel gestreckt,
 der wie der andre stocherbewehrt,
 dieser wie der lächelnd, nickend, dabei
 auf die laubfroschgrün tändelnde Fahne
 vor aller Fenster hinaussinnierend.
 Mit seinem Zahnstocher Künste ühend,
 die die Gefahr des Verschluckens bergen,
 fernplaudert Newton endlich mit einem
 Führer der Antitollwutbewegung
 im Instituto Osvaldo Cruz.

Seite 37

Also schickte Herodes seine
Häscher ins Bethlehem der Hunde.

Kaum ward gewahr der Cariok dieses Kriegs.
In der von Tausendfensterpalästen
hochumschlossenen Rio Branco
führt er den pikfeinen Anzug spazieren,
welcher ihm teurer denn Speise und Trank,
prunkt mit pastellenen Schmetterlingsfarben,
himmelblau, fleischrosa, kohlweißlingsweiß,
kichert Morenen „Beleza!“ zu, wirft sich
einem Busenfreund (Busenfreund aber
gilt ihm der flüchtigste seiner Bekannten)
selig an Busen, umarmt ihn und tätschelt
ihm in gerührter Begrüßung den Rücken,
nippt ein Kaffeechen aus, heute das zwölfte,
wehrt sich der Losverkäufer, erliegt
ihnen wohl auch, schwadroniert über Frauen,
Kleider, Roulettspiel und Halbedelsteine,
ach, und erinnert sich plötzlich umwölkt,
daß er wo angestellt, daß seiner duldsam
ein Kontorstuhl, ein Ladentisch harrt . . .
Halber Blick streift die fahrbaren Kerker,
klappernden Kutschen der Hundefänger.
Halbes Ohr hört der Hundebettler
Aufjauln, gewürgtes Hilfeschrei.

Rings durch die hügelbettlägrige Stadt,
durch der Lagunen und Hügel verwegnen
Kontertanz schlüpfen die Käfige der Häscher.
Von der Empore lianenverhängter,

Seite 38

Moderdampf blasender Vista Chines
hin bis zum Strand des Harpunenwerfers
Längs Tuilerien klischierenden Fluchten
von Kandelabern, zu höfischen Scherzen
verschnittnen Büschen des Platzes Paris.
Dem Monument eines Alps um die Ecke,
jenem giftbunten Schwulstbau der Lapa,
an der Schwelle des Freudenviertels
aus dem bombastischen Profit eines Mittels
gegen die Lustseuch errichtet: Fassade,
schundgotisch-maurischer Wechselbalg
graus überladen mit rekelnden Leibern

mißgestalteter Karyatiden,
 elefantiasiskranker Erinnyen.
 Hinter plump rasenden Buskarawanen
 auflauernd über den Flämischen Strand,
 blind für das kaleidoskopische Dort aus
 saphirnen Buchten und phallischen Felsen.
 Schrei einer Radbremse, Rufen der Jäger,
 zischender Saus eines Lassos, Schrei,
 spitzes Jaulen gewürzten Entsetzens,
 und der Hundhäscherwagen entklappert.

Rings durch die hügelbettlägrige Stadt
 rattern die Hundefänger, verhaften
 die Mülleimerstudenten zuhauf.
 Zingeln den Morro zur Witwe, halten
 längs der bleichen Stuckwüstenei,
 drin die Entschlafnen in Schubladen wohnen,
 längs der Friedhofstadt São João Batista
 Lese unter den Kranzmacherkötern,

Seite 39

welche den Schmuck des Todes beinhebend
 mit frechen Grüßen des Lebens erfrischen.
 Ziehn auf den Ziegen-Morro zu Felde,
 da über stahlblau jachstürzenden Tafeln
 schwarzzottge Böcke in dräuender Zierde
 tollkühn geschwungner Tritonshörner weiden.
 Pirschen den Urwald der Armen hinan,
 Schlangen gewärtig, urplötzlich umnachtet
 von einer Surrwolke Tanajuras:
 Ameisenkatakomben entwälzt sich
 fleischiges Fiedergewürm, faucht empor
 zu hysterischem Vorhang verschworen,
 bis es, der lockeren Flügel verlustig,
 in sich zerfällt, entzaubert verplumpst,
 heimverstoßen in Krabbel und Krauch.
 Lauern hinterm Bananenblattwispern,
 Messer gewärtig, bauchschlitzender Messer,
 lassen die Fangschlingenschlangen schnellen,
 rauben den hablosen Nachbarn des Himmels
 ihre einzigen Diener, kläffselgen
 Hausmeister stinkenden Bettlerolymps,
 weh! auch die Katzenschaft, alles was da nicht
 niet- und nagelfest bellt und miaut.

Rings durch die hügelbettlägrige Stadt
 scheppern und hupen die Kerker, die Kerker.

Lausen die künstliche Welt, drin die Reichen
residieren und Europäer,
da am Bord eines Meers, das kaum weiß von
Ebbe und Flut, da aus beinerer Sandbank,
unbelebt wie Acherons Ufer,

Seite 40

bleiche Hochhäuserflucht wacht gleich gereihten
Riesengerippen mit Pappe verkleidet,
wechselnd mit andern, die, halb erst geworden,
ihre Holzwirbelsäulen entblößen;
das smaragdne Papierschlängenmeer
rahmt ein Arrangement pappner Klippen,
draus nun und nun ein Dampfschiff, ohn Zweifel
eine Pappmarionette, entgleitet
unter einer Rauchfahne aus kundig
mitlängsbewegtem Papiermaché.
Lasso schwingende Häscher, nicht schonen
sie die Hundemätressen der Reichen,
Pompadours beiderlei Geschlechtes,
die, überdrüssig des samtenen Pfühls,
äußerst kokett am Strand promenieren,
ihre frisierten Schwänze schaukeln,
schaukeln wie einen Cul de Paris.

Rings in der hügelbettlägrigen Stadt
war das Schreien, das Schweigen des Abschieds,
hört's! das Schweigen, das schmerzlichere
derer, denen versagt ist zu weinen.

Aber da waren auch solche, die ahnten
aus ihrem Blute, was ihrer harrte.
Diese schlichen sich wohl auf die Barken,
nach Nictheroy zu entkommen trachtend,
vollends als wären sie Wissende.
Andere suchten Schutz in den Kirchen.
So geschah es, daß ihrer drei,
zwei Viralaten nebst einer Angora,

Seite 41

sich zu São Bento, der Buchthüterin,
einschlichen, froh der verdämmerten Stille
goldmassen-strotzenden Urwaldbarocks.
Wenngleich sie sittsam sich hielten und sacht,
ohne die Messe zu stören und ohne
je einen Frommen stolpern zu machen,

packten die Hüter des goldenen Prunks
 (welcher nach ihrem Credo zu Ehren
 Des, der den Goldraffern fluchte, errafft ward),
 packten und lieferten sie an die Häscher.

Mehr Glück ward einem gelbhäutgen Pinscher
 mit einem weißen Plastron beschieden.
 Noch das Zieschen des Lassos im Ohr,
 zitternd verkauert er sich im Gebänke
 Santa Luzias, des Seefahrerkirchleins.
 (Zartmalv gekleidet, wie fröhlich bescheiden
 steht das inmitten blickloser Kyklopen,
 eisenbeton-protzender Parvenüs,
 tausendfenstriger Ministerien,
 drinnen Heere von tausend Beamten
 zehntausend Fingernägel polieren;
 steht's mit häuslichen Fenstern und Türen
 wie eine reinliche Fischerherberge.)
 Matsukuo, ein gelber Matrose,
 dem Schintoismus der Eltern entfremdet
 (fleißiger Zwergpfirsichzüchter zu Pinda)
 und ein großer Verehrer Luzias,
 spürte bei einsamer Andacht ein Weiches
 an seinem Knie, griff schnell zu und hob's am
 warmen Kragen — ein Pack mit verklemmtem

Seite 42

Schwanze. Zwei Gelbe bestaunten einander,
 dieser verstört, jener lachenden Augs.
 Gelber gesellt sich zu Gelbem! Matsukuo
 schiebt den Furchtlahmen unter den Brustlatz.
 Seltsam üppigen Busens bekreuzt er
 sich und entwandert dem Wirtshaus Luziens.
 Nachts stach die Ubatuba in See.
 Seht, auf dem Hintersteven dort grüßt
 unverklemmt ein wedelndes Schwänzlein
 achtlos zurück zur mörderischen Stadt.

Aber die Katzen fängt man in Netzen.
 Wohlgemäst, zusehends unverschämter
 huschten die Ratten im Rinnstein, die Ratten,
 winkten mit ihren haarlosen Schwänzen
 Beifall den fahrenden Kerkern und Dank.

Tagelang fuhren die gritzgrauen Kerker,
 zwei rote Kreuze über dem Feldruf
 Gegen die Wut, ihr kriegerisches Wappen.

Der Gefangnen buntscheckige Fracht
 wies sich verschiedenen Temperamentes.
 Diese schreckjappend mit triefenden Zungen,
 Tod in den runden Bernsteinaugen.
 Die in reglose Verzweiflung gebannt,
 Trauerfransen überm Gesichte.
 Dritte entrüstetem Kläffen vertrauend.
 Vierte verblüfft durch das Gitter sinnierend,
 es mit verzagter Pfote bekratzend,
 endlich aufwinselnd: Gottomeingott!,
 nachgeäfft und verspottet vom schrillen

Seite 43

Schadenfrohlachen der Müßiggänger,
 welche die fahrenden Kerker bei jedem
 flüchtigen Halt in Scharen umdrängten.
 Andre hinwieder, als sei nichts geschehn,
 einer vergnüglichen Reise gewärtig,
 ganz unbekümmert ob solcher Beengung,
 flugs miteinander tollend und schäkernd,
 sei's unterm Bauch der Verzweiflung hinweg,
 losbuhlend sei's auf versteinerten Gram los.

Wer indes herrenlos war und nicht binnen
 Tagesfrist losgekauft durch seine Gönner,
 fand eine Nadel in seinem Fleisch,
 die ihn des Unbekannten belehrte.

Sechster Sang

Aber die Mangué, die Mangué, die Mangué,
 an das schwächliche Judenviertel,
 der Santa Anna grenzend, die Mangué,
 wo die Huren in Käfigen hausen,
 einem Graus zoologischen Gartens,
 sich für fünf Milréis verkaufen pro Stück
 und Viertelstunde, auf Diwanen rekeln
 in kaum dreidimensionalen Salönchen
 oder, die narbenverhüllende Schminklarv
 gegen das Gitter geschmiegt, eines Freiers
 harren (streng untersagt ist's, den Käfig
 während der Dienststundenzeit zu verlassen),

Seite 44

aber die Mangué, dahin vom mit hohen
 Königspalmen umwachten Kanal

grasgrün berockte Mulattensoldaten
 abschwanken, längs der Käfigfront stiefeln,
 auf und nieder, die Ware zu prüfen,
 unschlüssig noch Zigarette, Banane
 durch das Gitter gereckten Pfötchen
 reichen, wie man den Affen im Zoo
 ein Scherzpräsent macht — der Trödlmarkt der Wollust
 wurde hineingezerrt in den Krieg,
 als wären Huren und Hunde im Bunde.

Wunder, der Herr Polizeichef erließ
 an seine Delegados Befehl,
 die Dreigroschenbordelle der Mangue,
 die „Mädchenpensionate“ der Lapa,
 wo zwanzig Milréis kostende Schöne
 durch Grottengärten, um Springbrunnen wandeln
 in ausgeschnittenen Abendkleidern,
 sittsamlich nachtmahlen, kellnerbedient,
 unter dem Scharfblick von Gouvernanten
 polnischer oder französischer Herkunft,
 ja selbst die Edelpuffs der Catete,
 Cândido Mendes, die ausschließlich „Damen
 der Gesellschaft“ vermieten: aus Alben,
 deren Einsicht zwei Hunderter kostet,
 kann sich der Kunde anhand holder Fotos
 über die Partnerschaft kurzfristigsten
 „Abenteurs“ informieren (zur Kundschaft
 zählt Generalstab und Ministerium,
 Hochfinanz, Diplomatisches Korps;

Seite 45

Gutachten sind nicht erhältlich in Form von
 Anerkennungsschreiben, nur mündlich)
 — Wunder, der Herr Polizeichef befahl,
 bis Monatsletzten sämtliche Tempel
 einer venerisch maladen Venus
 rings im Bundesdistrikte zu schließen.

Also begann jene Hurenaustreibung,
 unerhört in den Annalen der Stadt.
 Groß das Raten: Weshalb dieser Feldzug?
 Weil, so wußten die einen Bescheid,
 grade ein Weltkrieg tobte, Matrosen
 der Verbündten in hellen Haufen
 Rio beschwemmten; sie tunlichst zu schützen
 vor Infizierung, der Obrigkeit Pflicht!
 Weil, so schmunzelten andre, die Lenden

des Polizeichefs verdorrt seien, drum!
 Weil — doch ein solches bedachten nicht viele —
 Krieg und Vertreibung die Stunde regiere,
 Krieg über Länder, Meere und Lüfte,
 Tollwut und Tollwutbegegner — ein Kämpfen
 allüberall, und Plünderung, Vertreibung,
 Unschuldslid im Gefolge der Wut;
 Krieg den Hunden von Rio, den Katzen,
 einweg den Huren auch: Mars will sein Opfer!

Hernandad und Prostitution,
 unzertrennliche Schwestern: Wo wohnt nicht
 Polizeikasern, Freudenviertel
 nebeneinander? — sie fochten nur kurz.
 Die Polizei, für diesmal gepanzert

Seite 46

mit eherner Unbestechlichkeit,
 stürmte den Fleischmarkt der Lust ohne Gnade.
 In den Pensionen der Lapa, ach, dort wo
 kaum letzter Freier Gestöhne verhallt war,
 tat die Malariabekämpfungsgesellschaft
 auf sich mit Schreibmaschinengeklapper.
 In einem Rendezvous-Haus der Catete
 traf einen Kavalleriegeneral
 mitts im Vollzug außerehlicher Pflicht
 Kriegsgefangenschaft. Zornabend schwor er,
 den Polizeichef, den Mucker, gleich morgen
 zum Duell zu fordern. (Er tat's nicht.)
 Ach, den schäbigen Tempeln der Mangue
 hundert Altäre des Beischlafs entzerrt:
 hundert Sofas, die vielhunderttausend
 Liebeskämpfen geknarrt, rädger Plüsch,
 draus die Holzwolle quillt, aus dem Schatten
 zwergichter Kammer in Sonne verschleppt,
 Flucht ramponiertester Lotterbetten,
 welche die Gasse verstopft, himmelan
 mit den Gespenstern von Leibern bebürdet!
 Und die verstoßenen Priesterinnen
 zwängen sich durch die entweihten Altäre,
 ihre winzige Habe im Bündel,
 stoßen verstörte Katzen, Gespielen
 ihrer Wartezeit, fort mit dem Füßchen.
 Fünfzehnjährige stöckeln, die Schminklarv
 gleichmütig lächelnd, davon, doch manch älteres
 Dirnengesicht erfahlt unter Schminke
 in einer fassungslosen Verstörung . . .

Viel emigrierten nach Nictheroy.

Seite 47

Und auf den Fährbarken drängten mit pfißgen
Mienen sich die brünstigen Freier.
„Nach Nictheroy!“ erhielt neue Bedeutung.

Doch Otacília de Sá emigrierte
nicht auf der Barke, nicht auf der Barke.

Otacília, seit Hurengedenken
kauerte sie hinterm Gitter der Mangue,
freundlich A Boba, Die Dumme, benamt.
Andere Metzen des Jahrganges hatten
dem Praktizieren entsagt, waren längst
„Gouvernanten“ geworden, im Glücksfall
Vorsteherinnen eignen Betriebs.
Otacília jedoch war zu dumm!
Ihrer Sterbenseinfalt zufrieden,
lehnte jahraus jahrein sie am Gitter,
Katzengenerationen liebkosend.
Alte Freier, seit zwei Dezennien
treue Kunden der Mangue, erzählten,
welch berückend schwarzlockiges Kind
Otacília de Sá einst gewesen.
Und die fünfzehnjährigen Huren
kicherten: „Unsere Boba berückend?
Hihihihi!“ Alle liebten sie aber,
denn sie war als Kollegin sehr hilfreich.
Als ihre Locken ergrauten, kurzum
hatt sie sie brandrot gefärbt; Alabaster
war ihre Stirn einst gewesen, nun Kalk;
und ihr zierliches Näschen, berühmt einst
als die entzückendste Nase der Mangue,

Seite 48

wies einen kleinen Defekt, hm, die linke
Nüster hatte die Lustseuch benagt.
Drum stets im rechten Profil nur sich zeigend,
daß holde Ahnung an Einfaltsschönheit
unentwegt sprach — die gewohnte Haltung
lieh ihr den Trug tiefer Nachdenklichkeit —,
wartete sie, ihre rechte Wange
ruhend am Gitter, schnurrende Katze
auf ihrem Schoße wiegend, bis seltne
pingaschnaps-stinkende Freier sie nahmen.

Tags, da der Feldzug gegen die Tempel
 der kranken Venus siegreich beendet,
 schnürte Die Dumme ihr Bündel, darinnen
 sie mit Bedacht eine Flasche versorgte
 mit einem Totenkopfetikett
 (Desinfiziens, den Freiern zu reichen,
 welche mit ihrer Gesundheit prahlten),
 rafft ihre Lieblingsskatze, dern Urahn
 sie schon geliebt, trippelt sicheren Schrittchens
 ins Café Tuiuti nah dem Bahnhof
 Pedro II., sagt ruhig: „Garçon,
 ein Kaffeechen, fürs Kätzchen ein Milchlein.“
 Niemand beachtet's, da sie die Milch
 wie den Kaffee aus der Flasche verwässert.
 Den roten Schopf in Tiefnachdenklichkeit
 seitwärts geneigt, läßt Die Dumme das Kätzchen,
 glückliche Kätzchen sein Milchlein schlecken,
 nippt ein Kaffeechen, ein zweites, ein drittes,
 ohn daß der Kellner ihr nachgeschenkt hätte . . .

Seite 49

Seht, Otacília de Sá emigrierte
 nicht auf der Barke, nicht auf der Barke.

Letzter Sang

Tollte am Strand des Harpunenwerfers
 fernab dem Wirrsal der Tramkarawanen,
 denen sich Menschentrauben entblähen,
 manche mit schreiendem Blutfleck getigert:
 Karmesinrock des Marinfüsiliers,
 tollt' an der Praia do Arpoador
 eine Dreihundekumpanei, froh
 ihres aus gegenseitiger Achtung,
 inniger Neigung gefügten Vereins.
 Ihrer der zierste ein winziger Engel,
 ein, ach, mit Möpsen versippter Malteser.
 Wies sich die rosig-geschwollene Stubsnas
 gleich als ein Makel, artig verhüllte
 tulasilbernes Simpelgefrans ihn.
 Wie ein Knäuelchen seidigen Wergs,
 Kläffens unkundig, wonnsamen Zwitscherns
 gaukelte, flatterte, wehte er hin,
 rosig-und-silberne Amorette.
 Aus einer Wachtelhündin, die einem
 rothaargen Setter sich fügsam gezeigt,

war der zweite geworden, ein feister
häbig fideler Halbspanielrüde.
Aus seinen ewig verklebten Augen
blinzte ein epikuräischer Schalk.

Seite 50

Seine Hängohren fegten die Praia.
Strampelfreudige Füße staken
fraglos in viel zu großen Pantoffeln.
Ob des orangen-scheckigen Mantels
hieß er Laranja, die Apfelsine.
Akkurat auf dem speckigen Hintern
fand sich das Narrenkleid gänzlich zerwetzt,
leuchtete eine kreisrunde Glatze.
Aber ein Wolfshund, groß wie ein Kalb,
Lenker und Schirmer des zärtlichen Bunds.
Kohlschwarze Augen, kohlschwarze Nase,
fandete kein Haar an ihm, welches nicht schwarz;
schwarz angelaufen gar seine Zunge.
Halslos fast stülpt' der gedrungene Kopf sich
über das massige Genick, auch sein Blick glomm
drohlich – 's wär männiglich glaubhaft gewesen,
hätten ihn Bisonhörner geziert.
Wildverwegen erschien er als Krüppel
auf einer Hinterpfote ungestüm lahmend
(seit ihn ein Marktfahrer nachts überrannt).
Ob seine Vorfahrn, kolossige Wölfe,
einst von den Anden herniedergeschlichen?
Ob ihrer einer in Nordlands Prärien
mit Bisonherden in Eintracht gelebt,
jenen sich angeglichen? Hier schweigt
achselzuckend die Morphologie.

Apfelsin und Malteser logierten
zu Leblon in verwunschener Granja.
Keine Hand war, des Orangenhains
goldene Früchte zu pflücken; gezähmte

Seite 51

Pinseläffchen mit Goethefrisuren
(wenig geheimrätlich sonst ihr Gebaren)
keiften ihr winzig asthmatisches „Gäh!“,
lösten die reifen mit tolldreisten Sprüngen;
doch die gelösten verfaulten im Grunde
in den zikaden-durchklingelten Nächten
phosphoreszierend: gar heimliche Lämpchen

brannten im Grund des Orangenhains . . .
 Und ein Zaun, dem zwölf Regenzeiten
 jegliche Farbe heruntergeweint.
 Steinbänk, bemooste, für niemand geschmückt
 mit unleserlich wordnen Fayencen
 aus dem Kachlbrennerland Portugal.
 Hinter Hibiskushecken verbannt
 — mächtigen Blutstropfen gleich ihre Blüten —,
 übten zwei kobaltbefrackte Araras
 querulierende Taubstummenschreie.
 In eines Riesenbrotfruchtbaums Schatten,
 säntflicher Hängmattenrotation
 kreist des Zodiakus schlagflüßge Sonne.
 Von einem Goldbergwerk munkelt's, das der da
 einstmals im Minenstaate betrieben,
 auch von der Schiffskasse eines gesunkenen
 Dampfers, des Kapitän er gewesen.
 Einmal des Jahres, zu Allerseelen
 pilgert der Alte zum Engländerfriedhof
 dort unterm Morro der Providenz
 (greisestem Morro der Stadt, schmutzgelb wüst
 gleich hergefrachteter Klippe Saharas,
 halbblind niederstarrnd, armes Haupt
 eines verhungerten starkranken alten,

Seite 52

halb schon kreperten Zirkuslöwen).
 Sonsthin döst der Senhor Kapitän
 in einem zebrastreifgen Pyjama,
 von einer alten Mamluckin gewartet,
 döst er betrunken im Hängmattenwiegen,
 träumt ins schwarzlackne Blattwerk empor.
 Sei's, daß gelegentlich ihn eine Beule
 zeichne, ein Pflaster oder Verband:
 wißt, eine fallende Brotfrucht lädiert' ihn.
 Sei's drum, die Hängmatte bleibt, wo sie bleibt!

Lobo, der Wolf, aber hauste bei einem
 schwarzen Kaffeekoch zur Aftermiete
 hoch auf dem Morro zum Hahnengesang.

Auf, Klein-Malteser! es ruft der Morgen.
 Längst schon flötet der Benteví
 „Bem-te-vi, Ich-seh-dich, Ich-seh-dich!“
 Ohr steif: der Kobaltfräcke hebt einer
 heiser am Schlaf noch den Nachbarn zu schmähn an,
 und im Orangenhain ist das erste

Rascheln und dumpfe Goldkugelplumpsen.
 Heb dich aus deiner Unwesentlichkeit,
 gähne winzig auffistelnd, recke und streck dich,
 wasche der ersten Frühpflcht gedenk,
 lecke dein schwächtiges Rosenbäuchlein,
 ledge der zweiten Pflicht dich am Hibiskus,
 kehre herwieder, entschlossen, den faulen
 Schnarcher aus Träumen vom Fressen zu scheuchen,
 stippe die Honoratiorenglatze,

Seite 53

welche den üppigen Hintern ihm ziert,
 laß dich nicht schrecken von schläfrigem Knurren,
 birg deinen Schnabel im warm-zottigen Friese
 seines Ohrs, winsel Morgengrüße,
 leck ihm die Lider, die kleistrig verklebten,
 bis dein Gefährte entnervten Geseufzes
 sich aus dem Knäuel packt, drein er sich schuf.
 Ungnädig deinem Gutmorgengewedel
 straft aus verquollenen Augen ein scheeler
 Blinz dich beleidigter Schläferwürde.
 Doch in wichtigen Frühgeschäften
 schlarft er alsbald davon, und ein Wink
 mit dem Stummelschwanz schenkt dir Verzeihung.

Seht, den Morro zum Hahnengesang
 hüllt eine flügge Wand rosigen Rauches.
 Da sie in heimlichem Zielstreben hinfährt,
 segelt zu des im Glitzer des Morgens
 Wolke gewordenen Zweibrüderbergs Kuppen
 — auf tut der schäbige Thron sich, welcher
 zu Ipanema, der Landenge, herrscht.
 Nachfahren afrikanischer Könige
 halten dort Hof, ach, ihre Paläste
 Maulwurfskaten, die fürstlicheren
 rostigen Wellblechs gedeckt, ihre Banner
 saglos zerwaschene Wäschefetzen.
 Unbekriegt thronen die Fürsten der Armut
 unter der gnädigen Sonnlust des Winters,
 doch im Sturze sintflutigen Regens
 gluckst der Schrecken, Ergeben-Erbangtes
 graus! vollzieht sich in rauschender Nacht.

Seite 54

Lehmkaten fahren zum Abgrund, Urenkel
 afrikanischer Könige zerschellen.

Aber die Schwarzen vom Hahnengesang
 weichen nicht: Wen solch Unglück betraf,
 säumte wohl, seine Schwelle zu pinseln
 mit eines weißen Hahns frischem Blute . . .
 Dreimal entwischte der hinkende Wolf
 pitschnassen Pelzes, den Ahnung gesträubt,
 auf drei Beinen, schneller als das Schicksal
 diesem Verderben. Sein neuer Hauswirt
 wohnt abermalen am fährlichen Abgrund.
 Lobo, auch er läßt den Hahnensang nicht,
 fühlt sich ein Schwarzer den Schwarzen verbunden.

Hinter Maréchal Ney, dem Kaffeekoch
 Maréchal Ney dos Santos Novaes
 tapst der Bisonhafte hernieder.
 Humpelt der Marschall an federnder Krücke
 (so recht, als stelz er aus Russenland heim),
 seit ihm ein Sandfloh die Zehe benistet:
 Wundbrand, der Lässigkeit im Gefolg,
 raubt' ihm das rechte Bein bis zum Rumpfe.
 Nie wurden leichtfüßgre Krüppel geschaut,
 als diese zwei auf verwegnem Saumpfad
 hinschwankenden. Zu Tale gelangt,
 rückt sich der Marschall den weinroten Strumpf,
 welcher als Kappe ihn ziert, aus dem Stirnchen,
 stelzt auf federnder Krücke von dannen,
 während der Wolf schlagseitigen Hinktrabs
 eilt, die Söhne der Granja zu grüßen.

Seite 55

Welch ein Geschwänzel, Getänzel, Scharwenzel!
 Mächtig peitscht Lobos Rute die Lüfte,
 da Kleinmalteser närrisch vor Freude
 auf- und aufhüpft am Bisonhaften,
 silberwolliges molliges Bällchen.
 Der Wachtelhündin unehlicher Sproß
 führt einen schlampigen Schlarfentanz vor,
 läßt ein sehr volltönend Baßbellen hören
 (wer hätt's dem Pykniker zugetraut!)
 Ein Monument der Huld, harrt der Wolf.
 Niemals entfuhr der Lust oder Unlust
 leistungste Äußerung dem drohlichen Rachen.

Wirklicher als am Strande der Reichen
 brandet das Meer am Harpunenwerfer.
 Urweltwirklich. Lichttürkisen
 schaukelt das, wiegt sich vom Horizonte,

den amethystene Wölkchen belagern
 (ruhsam selige Zwischengeister,
 aus der Liebschaft der Wasser und Lüfte
 fernhold geboren), und wandelt die Ankunft
 zu titanischen Schlangen aus Gischt,
 welche eilige Möwengeschwader
 abpatrouillieren, einstmals die ockern
 Bäuche zeigend, hinwieder der Fittche
 karmeliterbraun pelzige Rücken,
 vorsintflutlich animalische Möwen
 (niemals bemannte die Art Noahs Kasten),
 gleichwie mit Wildkatzen, Löwen verschwägert.
 Da nun die tosenden Schlangen aus Gischt
 längs zum Ufer sich schmettern, im Donner

Seite 56

jähnen Sichbäumens wird abermals Wandlung,
 zaubern sich Fenster aus prismischem Glase,
 durch die, bevor sie zu Splittern zerklirren,
 Traumschau gewährt ist auf trügrisch verschneite
 Inseln, gewißlich Tritonen zum Hort.

Tollmutig hinkt der Wolf in die Brandung.
 Kraftgeduckt schnellte er durchs Zaubergefenster,
 schwimmt hintreibendem schwärzlichem Strandgut
 schon verwechselbar auf des türkisnen
 Götterpfühls atmender Gebärde.
 Immer begibt gleichzeitig sich am Ufer
 ein possierliches Drama: Malteser
 weiß weder aus noch ein vor Besorgnis
 um den verwegenen Meister der Wogen.
 Liebe macht ihn Gefahr vergessen.
 Nach stürzt er Lobo, ach, fast versinkt er
 im Morast aus quellendem Sand,
 weh! fast ertrinkt seine Zierlichkeit
 in dem brodelnden schaumigen Spülicht,
 das die vernichtete Woge an Strand speit.
 Atemringend entschleppt er der Flut sich;
 winzigen Hustens, erstickten Gewimmers,
 zitternd irrt er am Ufer auf-nieder,
 fleht zum Meer um Erbarmen für Lobo.
 Apfelsine betrachtet's gelassen:
 Weißt du denn nicht, daß kein Schwimmer dem Wolfe
 gleich ist am Strand des Harpunenwerfers?
 Schlarft vondannen, erkürt sich ein Watt,
 senkt seine Hinterglatze und nimmt
 übervorsichtig ein frischendes Sitzbad.

Seite 57

Seht, durch das ewig zerklirrende Fenster
 schießt der Wolf her, ein zottger Triton,
 trottet an Land und schüttelt sich mächtig,
 stippt die verstörte Amorette
 mit einem pitschnassen Kuß der Beschwichtigung.
 Hierauf hockt es sich dreieins zum Ohrkratz:
 Hinterpfoten renken sich auf,
 trommeln Kratzwirbel gegen die Ohren,
 während bedenkliche Kopfhaltung waltet.
 Hierauf wird eine Riesenagave
 feirlich bepinkelt: drei Balletteusen
 stehn dem Degas der Hunde Modell.
 Hierauf jagt es die Dünen auf-nieder.
 Plötzlich ihn hinterrücks klammernd behindert
 Apfelsine den Wolf in der Hatz,
 läßt sich ein Stückweit schleifen; da Lobo
 anhält, umarmt der andre des Riesen
 Hinkebein, päderastischer Tölpel.
 Etwas gelangweilt gestattet der Wolf
 solch nichtsnutzige Unzuchtübung,
 während Malteser die anstößige Szene
 als ein zwitschernder Amor umgaukelt.
 Zu einem Bilde des Anstands gewandelt,
 trotten die drei vom Strand. Über Mittag
 ruht der Wolf, bei den Freunden zu Gast,
 in einem Himmelbett aus Hortensien.

Unterm tiefen Nachmittagsazur
 pirscht es zum Paß des Zweibrüderbergs auf,
 Apfelsin rechts, Lobo links und inmitten
 Kleinmaltesers behütete Ziere.

Seite 58

Blaugründämmer cariokischen Bergwalds,
 Feigen-Pinjeren-Pfefferbaumschungel.
 Flamboyants: Wie brennende Birke
 leuchtet Karmin filigran gefiedert
 um einen tänzelnden Stamm aus Alpaka.
 Und die Ipeen, gelbe, malvne und weiße
 Blumenbäume, kyklopsche Buketts
 aufwuchend, blattlos, ein einziges Blühen,
 silbernes, ockeres, malvenes Blühn.
 Hin unter zwanzig Meter hohn Blumen,
 Käfer geworden, klimmen die Freunde,

ducken sich unterm Lianennetz durch.
 Kleinmalteser gaukelt als Vorhut,
 Lobo schleppt einen Schlingpflanzenwald
 auf seiner mächtigen Brust fort, zuhinterst
 zottelt Laranja, dann-wann kehlig kläffend,
 wenn ihn ein Riesenfalter azuren,
 Tüchlein aus Himmel zur Erde gesegelt,
 unverschämter Nähe befächelt.

Da Aphrodite gemüdet der Muschel,
 welche der Meerabend breitet, entsteigt,
 hin unter Palmmähnen, zephirbewegten,
 über die Niemeyer-Felsencorniche
 streifen die Unzertrennlichen heim.
 Wiedergekehrt zum Harpunenwerfer
 halten sie letztes Rasten und pflücken
 sich aus dem Felle Lianen und Zecken.
 Einmal noch blickt es voll Feierlichkeit
 dreieins aufs Meer. Smaragd-übersilbert
 wiegt sich das her in malvgrauem Dunstkleid,

Seite 59

fahlgrün und grüner, von innen erleuchtet
 mit einer Unterwassersonne —
 aber auch diese erlischt, und die schneeigen
 Inseln werden zu schwärzlichen Tieren,
 fremden Tiern, die im Fahlen lauern
 — Augenblick süßer Unheimlichkeit.
 Wie um dem Abschied den Schmerz zu verringern,
 unvermittelt erhebt sich der Wolf,
 hinkt Ipanema zu; unschlüssig zag
 kehren die andern sich gen Leblon.
 Wie er an hundert Schritte gehumpelt,
 steht er und späht nach den freundlichen Schatten
 dort im letzten Fahlhauch der Dämmerung.
 Auch die andern sind stehengeblieben,
 äugen zurück zum reglosen Umriß
 ihres großen Beschützers, der klein nun,
 grausam geschrumpft an der Ferne dort wartet.
 Kleinmalteser piepst auf, will zurück.
 Apfelsin aber denkt an sein Nachtmahl
 und verstellt ihm knurrend den Weg.
 Drüben verhumfelt der Schatten im Dunstzelt.

Dicht aneinander trippeln die Kleinen
 durch die ruhigen Gassen Leblons,
 dann-wann begrüßt von gurgelnden Schreien.

Hört, der Hahn kräht vor Mitternacht.

Nach Maltesers Gefangennahme
kam Apfelsine zum Hahnsang gehoppelt.
Dort am Hügelfluß harnte der Wolf,

Seite 60

wartete auf die säumigen Lieben.
Wie er den Rotpelz entdeckte, dem kein
Silberwergbündel zu seiten trollte,
hinkt' er ihm hastig entgegen. Doch keinen
Schlarfentanz führte der Spaniel vor.
Durch das Gestrüpp seiner Brauen brannte
feuchtgelbe Angst und ein anderer Jammer:
Schuldbekenntnis, sehr schlechtes Gewissen,
hier ohne Bruder erschienen zu sein.
Unentwegt zitternd hockte er sich,
senkte den ohren-umzotteten Dickkopf,
weinte aus sabbernder Zunge, weinte.

Trotten die zwei um die Freitas-Lagune.
Scheppert ein seltner Wagen am Ufer,
gleich kriegt Laranja sein Sabbergeschlotter.
Und eine alte Erfahrung kriecht Lobo
aus seiner Hinterpfote zu Hirn:
Nacht, da ein Marktfahrer ihn überrannte . . .
Furcht, o wesenlose Tyrannin,
Herzensverdorrerin, Henkrin der Lust,
Furcht, der Freiheit verschlagenste Feindin
— nein, noch hat sie dem Wolfe nichts an.
Doch den Laranja versklavte sie ganz.
Schlängelnd als wärn ihm die Beine gelähmt,
lenkt er den Humpler zur Hängematte hin,
jammert empor zu Tierkreises Herrscher.

Also kläffte Laranja: O Herr,
Grauses ist meinem Bruder Malteser
widerfahren. Wir tummelten fröhlich

Seite 61

zu unserm Stelldichein mit dem Wolfe;
wie Du Dich, Herr, entsinnen wirst, läßt sich
gern Amorette von schnellenden Fischen
der Lagune in Stillstand verzaubern;
so auch heute. Mit eins hielt ein Karren,
sauste ein Quirlendes — zisch! — durch die Lüfte.

Was vom Malteser übriggeblieben?
 Ach, nur ein Lüfte durchpurzelndes Fisteln.
 Und ein zweites Zischen, o Herr,
 nahte mir feindlich, schrecktoll verduckt ich
 mich in ausgetrocknetem Gully.
 Wie ich hervorkroch — verschwunden der Karren.
 Weil Du, o Herr, ein Mensch bist und Menschen
 dieses Unglück verursachten, bitte,
 bitte, bitt ich Dich: Hilf Kleinmalteser!

Aber ein fahrnder Geflügelhändler,
 gestern führt er im Hühnerbauer
 einen Tukan mit von seltener Schönheit;
 gleich hat der Alte den Vogel erstanden.
 In der rostbenagten Voliere
 kauert der schwarzseidne Zierleib, apathisch
 gegen das Turnen und Krächzlamento
 der amazonischen Kobaltfräcke,
 kauert er ganz mit dem Kunststück beschäftigt,
 sein gewaltiges glühend-orangnes
 Schnabelunding in der Waage zu halten.
 Satt sehn nicht kann der Senhor Kapitän sich
 an dem seltsamen Vogelzwerg-Nase.
 In seinem großen Besitzerstolze
 pichelt er einweg drei Flaschen Port,

Seite 62

und seine Nase bemüht sich zu glühen
 wie der Gegenstand seiner Verliebtheit.
 Taub für Laranjas Klagebeschwören,
 blind für Maltesers Abwesenheit,
 in besoffener Anbetung stierend
 döste, verdöste der Alte den Tag.

Diese Nacht schlief der Wolf in der Granja.
 Auch die nächste. Aber der Falstaff
 Apfelsin war zum Faster geworden.
 Darob erstaunt frug das Ledergesicht,
 mummelt die Köchin, die greise Mamluckin:
 „Bist du krank, Laranja, mein Kleiner?“
 Dünnes Winseln Laranjas Antwort.
 „Sag, wo hast du Malteser gelassen?“
 Dünnes Winseln Laranjas Antwort.
 „Sag, ist euer Malteser gestorben?“
 Hinkewolfs mächtiges Haupt ruht schwer
 auf seinen Pfoten, als ob er schliefe.
 „Also überfahren und tot,

Kleinmalteser, solch niedliches Hündchen!“
Dünnes Winseln Laranjas Antwort.

„Kleinmalteser ist tot, tot ist er.“
Sehr gewichtig, am Wörtelein „Tot“
gleichsam erheitert, mummelt's die Greisin
nächsten Morgens der Hängematte zu.

Tierkreises Herrscher bewundert Tukan.

Seite 63

Doch am vierten Tage erraffte
Apfelsin sich aus seiner Verstörung,
schleckte die Morgenmilch, matten Gebläffs
schalt er die tollende Zwergaffenhorde.
Und die blinde Gebietrin Gewohnheit
hieß ihn, dem treuen Beschützer zu seiten
durch die morgendlich lärmenden Gassen
Ipanemas zum Bade zu tummeln.
Heisere Schallkastenkakophonie
überschrie sich aus offenen Fenstern,
mischt sich dem Fisteln der Flaschenaufkäufer,
traute lullende Morgengeräusche.
Aber am Platz General Ozório,
wehe!, geschah es. Ach, es geschah.

Auf zwei Schubkarren dösten zwei
Unterhilfsadjutanten eines
Hilfsadjutanten, bedienstet bei dem
sterbensfaulen Herrn Adjutanten
eines noch fauleren Schubkarrnbesitzers.
Neben den Schubkarren harnte ein graues
Auto, geziert mit zwei roten Kreuzen.
Ach, daß du auf deinen langen Pantoffeln
um dein Leben liefest, Laranja . . .
Zischendes Lasso! Von Lobos Seite
weg in Lüfte gerissen, umpackt
von eines Hundhäschers knochigen Händen
und wie ein Sack hinter Gitter gewuchtet!
Abermals Sang eines Lassos! Auch Lobo
schnürt eine Fangschlinge plötzlich die Kehle,
reißt ihn! Wilden Sprungs bockt er zurück.

Seite 64

Holla, dem Häscher entgleitet das Lasso.
Unter dem Schubkarren durch schießt der Wolf,

schreckt die Nichtstuer aus ihrem Dösen,
 schleift die Schlinge übern Ozório
 von den zeternden Häschern verfolgt.

Mittlerweil sammeln sich halbwüchsge Kichrer
 vor dem Gitter voll großer Erheiterung
 über das putzge Gebaren des Häftlings,
 strecken ihm äffend die Zunge heraus.
 In eine Ohnmacht des Schreckens verbannt
 kauert der, blinzelt durch die eisernen Stäbe;
 rosige Zunge hängt lang aus dem Maul ihm.
 Und sie weisen ihm spottend die Zungen,
 und sie röcheln sein Todesangströcheln —
 bis einer aufschreit und alle entstieben.
 Denn dort naht, im Zickzack die Häscher
 foppend, herwieder der tollkühne Wolf,
 sieht, wie ein hinkender Engel der Rache.

Einer der Häscher zieht die Pistole.
 Aber nun tritt ein Schwarzer hervor,
 weiß überkalkt, junger Maurer vom Hahnensang.
 „Laßt mir den Hinkenden sein“, droht er feindlich;
 „dieser gehört dem Marschall Ney.
 Jahre schon lebt er mit uns auf dem Morro
 und hat die Tollwut so wenig wie ich.“

Seine Nackenmähne gesträubt,
 breit gestemmt seine Vorderpfoten,
 wogend die zottige Brust, doch ganz stumm

Seite 65

steht der Wolf und belauert das Volk.
 Und in dem Streit mit den Häschern nimmt der und
 jener mit eins für die Kühnheit Partei,
 packt sein Rasiermesser fest in der Tasche.
 Häscher! hier drohen die Messer im Sack,
 dort steht der ungetümige Frechling
 uneingeschüchtert. Ein Halsband aus Lasso,
 das er auch raubte, sagt Hohn eurer Gilde —
 macht euch mit eurer Beut aus dem Staube.
 Fluchend schwingen sie sich in den Sitz.
 Stadtwärts scheppert der fahrende Käfig.

Aber ein seltsames Schauspiel bot
 dar sich den Morgengängern der Straße
 Unserer Frau von Copacabana.
 Hört! geärgertes Hupen. Vorbei

rattert ein Gitterwagen, bemüht,
eilig davonzukommen, beim Stocken
des Verkehrs mit Sirenen schrillend.
Hinter ihm drein — und Lachen und Rufen:
„Seht! Seht! Seht!“ fliegt die Straße hinab —
schießt in possierlichen Hinkesprüngen
gleich einem närrischen Schaukelpferde,
einen Strick nach sich schleifend, ein Wesen,
welches die Hast als Wundervieh kleidet:
Ist das ein Hund, ein Wolf oder Pony?
Zwingt der Verkehr den Wagen zum Stehen,
holt der Verfolger den Zwischenraum auf,
zuckt an verblüfften Verkehrspolizisten
meternahe vorbei wie ein Traum.

Seite 66

Und die Polizeitrillerpfeifen
schrillen, es schrillen die Wagensirenen,
und es schrillt das Lachen der Gaffer.
Aufgetan hat ein Wanderzirkus
dort vor dem Alten Tunnel sein Zelt.
Ja, nun ist es den Gaffern Gewißheit:
Dies ein entlaufenes Zirkustier,
vielleicht ein wildes, gemeingefährlich!
Und ins Gejubel schrillt Angstgezeter.
Schon verschlang das Dunkel des Alten
Tunnels die nie geschaute Erscheinung.

Da er den Schlauch des Tunnels durchrast,
dort, wo die lange einsame Mauer,
welche die Friedhofsstadt Johann Baptist
von der Stadt der Lebenden scheidet,
wo sie beginnt, zerbrach Lobos Eile.
Still stand er nun auf drei zitternden Beinen,
blinzte ins schmerzende Licht, das, schon ferne,
blitzt' auf dem Gitter entschepfernden Wagens,
Gitter, dahinter Laranja zum Tod fuhr.

Über des Ziegen-Morros verstohlene
Pfade schleppt er sich, strauchelt bisweilen,
ruht auf der Seite starr wie ein Aas
bis auf die konvulsierenden Flanken,
bis auf die schwarze wildzuckende Zunge.
Dutzende hutzliger Aasgeier kreisen
hoch im Azur über seiner Erschöpfung . . .

Seite 67

Johlend spielen die Schwarzen vom Hahnsang
 Fußball am Strand des Harpunenwerfers.
 Seht Marschall Ney, seines Schiedsrichteramts
 waltet er ungeacht fehlenden Beines.
 Ungestüm holt seine Krücke aus, federt,
 biegt sich gleich einem gespannten Bogen,
 da er im Sprung sein Gewicht auf sie wuchtet.
 Also schnellt er im wirbelnden Sand hin
 stets auf den Fersen der eiligen Spieler;
 seine weinrote Zipfelmütze
 weht als Wimpel der Autorität,
 und seine Trillerpfeif, kehliges Brüllen
 lenken das Spiel nach sakralem Gesetz.

Marschall Ney, dort hinkt ja dein Hund her.
 Kennst du ihn nicht? — Ei, was schert mich mein Köter!
 Muß ich doch hüpfen wie'n einbeinger Floh,
 bin ich doch Schiedsrichter, Schiedsrichter bin ich!
 — Siehst du denn nicht sein verdächtiges Halsband,
 nahe dem Knoten durchbissene Schlinge?
 Liest du denn nicht seinen Blick, Marschall Ney?
 — Gar nichts lese ich, gar nichts seh ich
 außer dem rasenden Mittelstürmer.

Was er sich niemals erlaubt, Lobo wagt's:
 Hinkt auf die Kampfstatt, taub für das Kreischen,
 blind für das Rennen und Eifern der Spieler.
 Und der Fußball saust her und versetzt
 ihm einen Hieb an die Schnauze, der Stürmer
 einer stürzt über ihn, fistelt Verwünschung.
 Aber kein Wehmucks entringt sich dem Wolfe.

Seite 68

Seht, er humpelt dem hüpfenden Marschall
 nach wie ein Schatten. Sein Quarzglimmerauge
 brennt, eine einzig inständige Bitte.

Hah, da zerplatzte des Marschalls Geduld,
 und sein Pfeifchen gebot jähen Halt
 diesem Spiele. Voll Jähzorn wippte
 er auf dem Einbein im Gleichgewicht, während
 wuchtig die Krücke auf Lobo herabhieb.

Nein, kein Wehmucks entwich dem Geschlagenen.
 Stumm hinkte Lobo vom Spielfeld, vergessen
 schon dem erneuten Getümmel der Spieler,

hinkte er fort über bleichenden Sand
 in Gebärde gewordenem Grame.
 Schnell verzehrt' ihn die Ferne zu einem
 humpelnden schwarzen nichtigen Punkte,
 wandernd am Ufer türkisenen Meers,
 einsamen Punkte, sehr einsamen Pünktchen,
 Pünktchen, das keine Beachtung verdient.

Sechs Tage blieb der Hinkwolf verschollen.
 Und auf dem Hahnensang ging das Gerücht um,
 Lobo sei einem Häscher verfallen.
 Andere wisperten: Daß wohl die Wut,
 ja, die Wut in Lobo gesteckt hab;
 daß er wohl wo im Stadtwald verendet.
 Doch Marschall Ney, der schwarze Kaffeekoch
 kicherte: „Huh, ich kenn meinen Wolf.
 Von einem Häscher läßt der sich nicht fangen,

Seite 69

hih, und die Hundewut kann er nicht kriegen,
 weil er zu klug ist.“ — „Zu klug?“ — „Ja, zu klug.“

Richtig! Nach einer Woche hinkt Lobo
 durch Ipanemas frühlärmige Gassen,
 abgemagert, Lianen im Pelze,
 anzusehn wie ein herrnloses Vieh.
 Seht mal, wozu er sich niemals erniedrigt:
 er beschnüffelt die Müllkästen, seht mal,
 ganz wie ein Bettelhund, Vira-lata!

Kennt man die Gilde der Flaschenaufkäufer?
 Kann man ermessen, wie lästig sie fällt?
 Lumpensammler beamteter Miene,
 Riesenrundkörbe auf dem Scheitel
 herwippend, Geldkatzen umgehängt,
 draus sie urwinzige Zahlgelder wühlen,
 klappern sie tranigen Schritts durch die Gasse,
 einer dem andern, einer dem andern
 auf dem beholzschuhten Fuße folgend,
 jammern und quängeln und zetern nach Flaschen,
 leeren Flaschen und altem Papier.
 „Flaschenaufkäufer!“ Ein erster schreit's. „Flaschen!“
 „Flaschen!“ der zweite. „Flaschenaufkäufer!“
 Ihre meist ölig fistelnden Stimmen
 tunlichst zu schonen, verschlucken sie Silben:
 „Flaschkäuf!“ schrillt eine Eunuchenstimme.
 „Fla-schen! Schen! Schen!“ nörgelt die nächste,

während die erste in Nähen noch winselt
ihr Kastratenlied von leeren Flaschen.
(Nimmermehr findet sich ein Schwarzer zu solchem

Seite 70

Afterberuf. Huhih, er bäckt Brote,
zimmert Häuser, schleppt Lasten im Hafen.
Makler und Flaschenaufkäufer sind weiß.)

Rubens Gomes, ein Flaschenaufkäufer,
klappert sein Jammerlied quängelnd herzu.
Steht da der Hinkwolf vom Marschall Ney
(jedermann kennt ihn) und schnüffelt begierig,
schnüffelt in eine Mülltonn hinein;
aus der ragen zwei Weinflaschenhälse.
Leere Flaschen, ah! Rubens bleibt stehen,
bückt sich die Hälse zu packen, doch Lobo
sperrt ihm mit seinem Beharren den Zugriff.
„Fort, du Bandit!“ kräht Rubens entrüstet,
und weil das Vieh gar so lotterig aussieht,
schlenkert er ihm mit dem Holzpantoffel
so einen laschen Tritt in die Weiche.

Langsam hebt Lobo das massige Haupt.
Da entraunt es dem drohlichen Rachen:
tief unterdrücktes, hohl rasselndes Knurren.

Jungfrau! Noch nie gab dies Biest einen Laut.
Rubens, der Feigling, rennt um sein Leben.
Von seinem Scheitel flattert der Korb,
Flaschen zerklirren in hellem Gebimmel.
Einen Pantoffel einbüßend, stürzt er
in die Ladenhöhl eines Barbiers,
welcher in Ermanglung von Kundschaft
sich voller Andacht selber barbirt.
Während der Wolf gelassen ums Eck hinkt,

Seite 71

über den Saumpfad zum Hahnensang klimmt
(nicht kehrt er heim in die Kate des Marschalls,
Marschalls Kate, er kennt sie nicht mehr),
sammelt Rubens in Bartwetzers Laden,
mit dem benagten Gesicht grimassierend,
um sich die Wenigtuer zu Scharen,
predigt ihnen die Lügenmär,
wie sich ihm Marschall Neys Köter genaht:

„Auge starrfunkelnd . . . Flatternde Lefze . . .
 Als wär da weder ein Rechts noch ein Links,
 einzig ein blindes verfluchtes Gradaus . . .“

Ob er gebissen ward, auf die Frage
 reckt der Lumpensammler den Daumen
 pflasterbeklebt (eine Flaschenscherbe
 hatte ihn gestern geritzt): „In den Daumen!
 Hab's notdürftig mit Pflaster umwickelt.“
 — „Armer Rubens, dann hast du die Wut weg“,
 zeterten sie, „wenn du nicht zur Behandlung
 flitzt ins Osvaldo-Cruz-Institut!“
 Ach, und er ließ sich von allen bedauern,
 da der Barbier ihn kostenlos schabte,
 seht, und die Tränen rieselten ihm,
 als sie ihn alle voll Sorge umarmten,
 ja, und er glaubte jetzt ehrlichen Herzens
 sich eines beißenden Wüterichs Opfer,
 ei, und es war ein berauschend Gefühlchen,
 Hauptfigur einer Tragödie zu sein.
 Tragischen Schwungs hob den Korb voll zerbrochener
 Pullen er auf das duldrische Haupt,
 tat auf ihr Flehen den feirlichen Schwur,

Seite 72

ohne Verzug zur Behandlung zu fahren,
 schwand um die Ecke, ein wirklicher Held.
 Doch nachdem er ein Stückweit geklappert,
 stand er still in verlassener Gasse,
 setzte den Korb ab und überlegte:
 Rubens, wenn du es recht überdenkst,
 wenn du es hin, her und hin überlegst,
 bist du doch gar nicht gebissen worden . . .
 Alsbald fistelte gegen Leblon zu
 Rubens Gomes' Kastratenstimme:
 „Flaschenkäuf! Fla-schen! Fla-schen-schen-schen!“

Des vierundzwanzger Reviers Delegado
 aber, nachdem er vom schrecklichen Vorfall
 Kunde erlangt samt Beschreibung des Täters,
 wies er die Liga zum Einschreiten an.
 Rios zwei wackerste Hundehäscher,
 einer Pompílio Pinto Coelho,
 was da Pompilius Kükenhas heißt,
 Ildefonso Leitão, zu deutsch
 Hildefons Ferkel, der andre mit Namen,
 Kükenhase und Ferkel also

wurden beauftragt, das Untier von Hahnsang
einzubringen, sei's lebend sei's tot.

Tagelang jagten sie Lobo den Hinkwolf
über den Hahnsang, den Ziegen-Morro,
Morro der Sehnsucht, Zweibrüderbergs Paß
nach São Conrado hinab und hinauf
zum „Chinesenblick“, jagten ihn, jagten

Seite 73

im grauen Wagen, zu Fahrrad, zu Fuß,
jagten den Teufel und kriegten ihn nicht.
Immer wieder, erzählten die Spitzel,
kehre er nachts auf den Hahnensang heim.
Zu wiederholten Malen verhörten
grimmig die Häscher den Marschall Ney.
Selbiger wußte nichts andres zu sagen,
als daß er Lobo, nachdem er ihm eins
mit der Krücke beim Fußball versetzt,
nie, nein, nie wieder gesehen habe.
Ihn, wenn er heimkäm, zu töten, versprach er.
Waren die Häscher fort, kichert' er aber:
„Lobo, der hat keine Wut, viel zu klug.
Niemals fangen die ihn, viel zu dumm.“

Von der afrikanischen Küste
atmete über das Meer ein Schirokko
(Herold gewaltigen Frühlingsregens),
zaubert' die Stadt in eine gigantsche
Wolke aus feuchtschwül goldenem Dust.
Afrikas wassergesättigter Brodem,
alles blies er zu hektischer Buntheit:
Flamboyants, Papageienbäume
lohten wie in wildzüngelnden Flammen.
Viele schwärzliche Fischerbarkassen
hingen im horizontlosen Meere,
Fliegen in goldenem Spinnennetz gleich.
Und es veränderten in dem von faulgem
Salzhauch durchschwärten Gefängnis aus Gold
gar sich die Formen: die Luftspiegelung
zerzte dies, jenes in trügrische Größe . . .

Seite 74

Lauerten Kükenhase und Ferkel,
über die Schultern gebündelte Lassos,
auf dem Ozório, denn ängstliche Spitzel

hatten den Hinkwolf vor wenig Minuten
 dort mit eigenen Augen erkannt.
 Ihre speckigen Schirmkappen aus den
 grimmig gerunzelten Stirnen gerückt,
 die melancholschen Mulattenaugen
 beutegeil glimmend, spähten sie um,
 achteten nicht einer streunenden Katze:
 Ihre Berufsehre stand auf dem Spiele.
 Plötzlich ein Ausruf: „Da oben! Da oben!“
 Seht, auf der obersten Klippe des Hahnsangs,
 hart über steilem Bergsturz, der klaffte
 gleich einer brandigen Wunde des Hügels,
 stand der Wolf in Golddustes Schleiern
 aufgebläht zur Riesengestalt.
 Märchenspuk? Gesandter der Urwelt?
 Fata Morgana des Übermammuts?
 Regloses Monumentalbild der Freiheit.

Und sie gafften gebannt zu ihm auf.
 Aber Pompilius Kükenhase
 griff in den Schritt sich und lüpfte seine Hoden,
 Zeichen der Mannesentschlossenheit:
 „Ildefonso, heut schnappen wir ihn.
 Du kletterst über die Saint Roman hoch,
 ich pirsch hinauf von der Xeira de Mello.
 Da ist sein Tod.“ – „Tod dem wütenden Wolfe!“
 Ferkel sagt es, packt grimmig im Schritt sich,
 lüpfte seine Hoden voll kriegerischer Stimmung.

Seite 75

Während die herrlich entschlossenen Häscher
 von zwei Seiten zum Hahnensang pirschen,
 warten die Gaffer verrenkten Halses,
 gestikulieren empor zum Phantom.
 Spannende Weile rinnt hin, ohne daß es
 sich von der Klippe hinweggerührt hätte.
 Seht, doch mit einem löst sich's im goldenen
 Dust jäh zu Nichts – eine tonnenbusge
 Negermatrone bekreuzigt sich kreischend.

Auf der Klippe über dem Abgrund
 stehen die Häscher nach Stunden, verschnaufen.
 Kükenhase, dem zittern die Knie.
 Ferkel, der grunzt, nun ja, wie ein Ferkel,
 ganz außer Atem vom Klimmen und Jagen.
 Sind wir denn Jäger eines Phantoms?
 Ach, die Fallen, die wir vor des Marschalls

Kate mit Umsicht gestellt, bleiben leer;
 kaum berührt das vergiftete Fleisch,
 das wir mit findiger Tücke ihm streuten:
 zwei tote Ratten die einzige Trophäe!
 Guldene Schwüle würgt ihre Kehlen,
 da sie jetzt niederspähn zum Ozório.
 Unscheinbar, klein, von keinem beachtet
 hinkt dort der Wolf zum Harpunwerferstrand.

Und sie packen sich, diesmal zum Zeichen
 ihrer Ohnmacht, betreten im Schritt,
 und sie lüpfen ermattet die Hoden,
 und sie knirschen: „Der Teufel! Der Teufel!“

Seite 76

Saht ihr eine Zigarre erglimmen
 je in sternelos dunstigem Abend?
 Tausend Zigarren, vieltausend Zigarren
 zu einem einzigen Glimmen gebündelt,
 schlich der Augustvollmond sich aus dem Meere.

Saht ihr in nächtlich vernebelter See
 meilenferne ein brennendes Schiff?
 Brennendes Schiff, das in nebligem Traume
 geisterhaft-urtrüg auffährt zum Himmel,
 schlich der Augustvollmond sich aus dem Meere.

In den duftlosen Strandgärten übten
 die Zikaden ihr hektisches Klingeln,
 und auf dem Morro zum Hahnengesang
 krächten die Hähne vor Mitternacht,
 krächten, nein: röchelten Krähens unkundig,
 gurgelten ihren unzeitigen Weckschrei.
 An den Zügeln des Wüstenhauchs
 stahlen die Wellen lahm sich zum Ufer,
 brachen in sachtem Fauchen und Seufzen.
 Da . . . vom verlassenen Strand scholl ein andres,
 aufundabschwellend, schauerlich,
 unbekannte graus-heisere Klage.

Welche längs dem Harpunwerfer wohnten,
 aus dem ersten Schlummer geschreckt,
 lauschten sie wirr dieser gräßlichen Äußerung.
 Horcht! War das nicht ein Schrein aus dem Meere?
 Heulten Ertrinkende da nicht um Hilfe?

Seite 77

An die Fenster taumelten sie,
spähten über die Dünen, gewahrten's.

Unter dem roten Mondgeist, am Eingang
kupferner Brücke über das Meer
kauert ein Wolfsschatten, steilhoch die Schnauze.
Blut erstarren macht seine Klage.
Bellen und Winseln, Blaffen und Jaulen,
ungekonnt wie das Krähen der Hähne,
hohler Baß und greller Diskant
kakophonisch vereint gleich verschollnem
Leidruf der Urwelt heult das hinan
zu des Vollmonds brandrotem Schemen.

Auch die nächste, die übernächste
Nacht ward das Schauerliche gehört.
Des Delegado Nachtstellvertreter
ward überbürdet mit Fernspruchbeschwerden
wegen der chronischen Ruhestörung
durch ein mond-anbellendes Untier.
Kükenhas-Ferkel wurden gerüffelt.
Und es flog die Häscher der Schlaf,
und ihr Fahrkerker schepperte nächstens
ab den Strand des Harpunenwerfers.
Wohl verstummte nunmehr das Geheule
plötzlich zu Ipanema, alsbald
aber erstand es am Strand von Leblon.

Eines Nachts, nach vergeblicher Jagd,
hockten Pompilius und Hildefons
und zwei Schutzleut auf engen Stühlchen

Seite 78

einer luftgen Kaffeeschenke in der
Baron-vom-Turm-Straße, tranken Caschaß.
Unter blakender Straßenlaterne
hielt ein grünes Auto vom Schlachthof.
Flüsternd, als gält es Verbotnes zu tun,
schleppten zwei blutbesudelte Träger
halbe Kälber, gevierteilte Ochsen
in eine lichtlose Metzgerhöhle.
Lautlos hinkte der Wolf um die Ecke . . .
Furchtbar gemagert, umzottet Geripp,
steht er im Kegel des Straßenlichtes,
wittert hinüber zum blutigen Fleisch.

Kükenhas piepst auf wie ein Küken,
 löst seine Schlinge und springt wie ein Hase
 (findet nicht Muße zum Hodenlupf).
 Schüsse wecken die Nachbarschaft!
 Einer der Fleischträger strampelt im Lasso,
 aber der andere winselt im Schmerz auf:
 Blut übersudelt ihn, dasmal sein eignes
 aus einer Streifschußwunde am Bizeps.
 Eine Ochsenlende im Maule
 hat sich der Satan auf Englisch empfohlen.

Tagelang schmachtete Rio die Stadt
 in dem Gefängnis aus drückendem Golde.
 Nächtelang hört' der Harpunenwerfer
 jenes mondsüchtige Vieh litaneien.
 Aber dann kam der gewaltige Regen.
 Hütten fuhren vom Hahnensang nieder.
 Marschall Ney der Kaffeekoch wurde

Seite 79

als ein Todesopfer verbucht.
 „Tod ist er, tot ist der Marschall Ney“,
 maunzten die Schwarzen vom Hahnengesang,
 gleichsam erheitert am Wörtelein „Tod“.
 Eine Sturzwelle kam und entwurzelte
 manche Agave der Dünenpromnade.
 Und da der Regen, Septemberfrühlings
 mutwilliger Bote, so überraschend
 ging wie er kam, blitzt' geschwemmter Sand
 auf den Uferstraßen wie Schnee.
 Auf dem türkisen tänzelnden Meere
 wiegten sich leblos unkenntliche Trümmer.

Und der schrumpfende Mond, im Zenit
 hing er als unverschleierte Wiege,
 bläute hinab auf die bleichen Gestade.
 Und der Strand des Harpunenwerfers
 gleißt wie ein Gletscher im magischen Licht.
 Über ihm waltet ein Gletscherschweigen,
 unbelebt von leisestem Laute.
 Nur das Schlaflied Nicht-Ebbe-nicht-Flut.
 Nur das Tosen der Wellen, der Wellen.

Seite 80

Romanze vom fremden Wald

Mittelbrasilianisches Orgelgebirg in der Regenzeit

Es sind der Tage viele ungezählt
 mir ohne Sonnenwonne hingegangen,
 da Nebel mich verbannt' in graues Bangen,
 seit mir zuletzt die süßen Stimmchen sangen,
 die sich im Flug dem Himmelsglanz vermählt.

Die Monde wandern, Schemen ohne Nam',
 gelöscht die Sterne, die das Hoffen leiten,
 verrauscht der Wundertanz der Jahreszeiten:
 Gilt es, zum Frühling oder Herbst zu schreiten?
 Ich weiß es nicht, und mich beschleicht's wie Scham.

Da tapp ich ruhlos durch den fremden Wald.
 Statt Schattenwipfeln ein In-Nichts-Zergehen.
 Ein Geisterflammenzüngeln: Orchideen.
 Auf bleichen Lilienfeldern wandeln Feen.
 Ein Schleier winkt mir — wart! ich komme bald.

Und immer sterbend Moos verschweigt den Tritt
 des Wanderers. Verquollnes Unkenklagen
 grüßt mich, ein arges Zaubersprüchesagen.
 Viel moderschwarze Pinienstrünke ragen;
 die ziehen huschend meine Straße mit.

Seite 81

Bar allen Ruchs und Hauchs, so nebelbleich,
 so wesenlos hat mich der Wald umspinnen,
 bis ich den närrischen Verdacht gewonnen,
 längst sei mein junges Blut versiegt, zerronnen.
 Ein toter Wandrer tappt durchs Zwischenreich.

Seite 82

Romanze vom roten Baum

Wir hatten einen Traum:
 Wir kannten einen Baum
 mit purpurnem Gefieder,
 Lianenhang sein Mieder.

Wir kannten einen Strauch,
 sein Blattwerk blauer Rauch,
 die Blüte Goldgepräng,
 Schönmädchenohrgehäng.

Und um die goldne Blüte,
der Zier verschollner Hüte,
die feine Damen einst
getragen (nicht beweinst

Du sie, die längst gestorben,
nie deine Ruh verdorben)
— und um die goldne Blüte,
dem Schmuck verschollner Hüte,

Verwandte Vogelwichte,
schillernd wie Prismenlichte,
von Blüt' zu Blüte wehend,
reglos in Lüften stehend —

Seite 83

Und um die Traumlagune
schreibt sich die Silberrune
noch nie begangner Felsen.
Mit langgereckten Hälsen

Vagabundieren Möwen
im ockern Kleid des Löwen
auf grünen Wellenschlangen.
Ein Seufzen, schlafbefangen

Zweifelnd, daß so viel Schöne
dem Traumblick sich gewöhne!
Aus malvnem Dust geboren,
ans Firmament verloren,

Entschweben Inselreiche
in schneetrughafter Bleiche.
Auf jenen Inseln wohnen,
uns traumgewiß, Tritonen,

Die müßigschwimmerischen,
versippt den Schimmerfischen.
Bis muschelfarbnes Scheiden
als Freude und als Leiden

Die Bucht hauchsam berost,
mit Blut durchrinnt, was tost
und tändelnd zu uns brandet . . .
Hier ward noch nie gelandet.

Seite 84

Denn unter Tändelei
 verbirgt sich Raserei,
 erbarmungsfremder Strudel,
 scharfzähnger Fische Rudel.

Allein ein Unding ragt,
 das stumme Warnung sagt,
 aus blutgefärbter Flut.
 Ein Zeichen alter Wut.

Ein Mahnmal alter Angst
 (wenn du in Seenot bangst).
 Ein moderschwarzer Plank,
 der halb im Meer versank.

Gereckte Mohrenhand!
 Die winkt-winkt-winkt dem Land . . .
 Wer wagt, die Hand zu retten?
 Es schreckt uns aus den Betten,

Wir fahren aus dem Traum
 und — schauen wahr den Baum
 mit purpurnem Gefieder,
 Lianenhang sein Mieder.

Und um die Traumlagune
 schreibt sich die Silberrune
 der nie begangnen Felsen
 -----.

Seite 85

Romanze vom Blumenküssertod

Kennst mich nie ganz hieß das Land; von Stürmen befohlen,
 zimmerte ich an den schimmernden Ufern mein Haus.
 Land Immerfern oder Land der glühenden Bäume
 oder Land der im Urwald verstummenden Tritte
 oder Land der mit Aussatz behafteten Bauern
 oder Land des beim Einnachten krähenden Hahns.
 Gleich wie der Name gewesen, er ward mir gestohlen.
 Wie durch ein Sieb, so rann mir Erinnerung aus.
 Riesennachtfalter berauten mich: „Bleib und versäume!“
 Riesentagfalter, himmelblau, Goldstaub die Mitte,
 zupften mir Schleier vor Dschungels Wuchern und Lauern,
 der mich umrankte mit flammenden Blumen des Wahns.

Vielleicht auch Land, da Helle dir Müh ist, Beschwerde.
 Blinde viel baten mich dort um ein klein wenig Glanz.
 Vielleicht auch Land der wundrot klaffenden Erde,
 ja, oder Land des beim Einnachten krähenden Hahns.

Flammende Blumen des Wahns, wie einst ich sie schaute,
 Schauders voll, der mir Gewohnheit längst war und Kumpan,
 siehe, sie lockten den Kolibri, ziersten Gespielen,
 den je ein Schönheit besingendes Märchen erschuf.
 Regenbogengewänder, ins kleinste gesammelt.

Seite 86

Flügel, zu täuschendem Stillstand in Lüften belebt.
 Da er sich kußfroh der flammenden Blüte vertraute,
 Söhnlein des Lands zum unzeitig krähenden Hahn,
 stieß Das vom Himmel (die flammenden Blumen zerfielen),
 in seinem Sturzflug kaum sichtbar; spitz krächzender Ruf —
 Eh ich besessen hinzusprang, Vergeßnes gestammelt,
 war der in Eile getarnte Räuber entschwebt.

Und aus dem Himmel sank mir wie ein Flehn um Gedenken
 so ein ganz winziges Federchen sacht auf die Hand.
 Wie wenn sich Regenbogenflitter verschenken.
 — Ja, lang vor Mitternacht krähte der Hahn dortzuland.

Seite 87

Romanze der Begegnung mit Johann Damaszener Vanille

Erster Sang

Viel gelbe Flüsse durchwallten das Land ohne Ende.
 Stets wenn der Regen kam, führten sie jauchiges Gelb.
 Drin trieben welke Hortensien und maustote Ratten
 und orangenfarbene Hundekadaver.
 Fluß Aller Heiligen oder Fluß Heilig Franziskus
 statt Fluß der Männer, die sich verblutet hatten
 in wüsten Kämpfen um Edelsteine und Gold.
 Schwarzes Gold hießen Städte, Geburt und Drei Herzen,
 Richter-von-draußen und Mitleid und Icarahy,
 Heiliger Geist hieß ein Staat, Zu den Minen ein andrer —
 war in dem Lande ein Müdeseins müder Wanderer.
 War in dem Lande ein Wanderer, ein Bleibender nie.

Eines Abends betrat ich die schlichte Budike
 eines Dorfes (sie nennen sie dort Botequim);
 hatte nicht Fenster noch Tür, eine künstliche Höhle

gleich einer Weihnachtskrippe, figurenberaubt.
 Blickte in meinem Leben kein kahleres Wirtshaus.
 In eines Öllämpchens rötlich schwärendem Glühn
 wurde ich jemand's gewahr, den ich Schatten geglaubt
 eines der schwindsüchtigen Tisch oder Stühle, so reglos
 kauerte er, wie ein hölzerner Engel, das Antlitz
 halbmeternahe zur fleckigen Kalkwand gekehrt.

Seite 88

Unverkäufliches Stück eines Altmöbelhändlers,
 der, des zu Münze nicht wandelbarn Engelblicks müde,
 es mit verdrießlichem Fluch in die Ecke geschoben?
 „Guten Abend!“ Kaum sprach ich's, als lautlos erhoben
 jener gegenüber mir steht und sein Blick mich verzehrt.
 Hölzern, ja, blickt sein Gesicht, mahagonigemacht,
 und seine Augen — vielleicht blicken Engel dergleichen,
 wenn sie die Frevel des Weißen Mannes beschauen.
 Kohlschwarze Blitze umzuckten mich: eine Verkündung
 haßlosen Warnens. Verschenkte mein Anblick ihm Trauen?
 Stumm strich der Indio mit weichen, fast lautlosen Schritten
 an mir vorbei aus der Höhle in regnichte Nacht.

Tags drauf verließ ich den Weiler. Ein Negerkrüppel
 in einem spielzeughaften Gefährt, das ein Schäflein,
 schmutzstarrndes Schäflein ihm zog, wies mir eifrig den Weg.
 Da ich ihm dankend ein unsaubres Scheinchen geschenkt,
 staunend, daß solch ein ekliger Fetzen beglückt,
 ging ich. Ein Knarren bewegt' mich zur Rückschau: Er lenkt,
 Schäflein zur Eile spornend, sein Wäglein mir nach,
 als hätt er Wesentlichstes zu melden vergessen.
 Wie er mich einholt, schwingt er verblüffend geschickt
 sich aus der Zwergenkutsche und kriecht auf den Händen,
 ein vollends beinloser Rumpf, eifersvoll zu mir hin,
 reicht mir die Hand, die ihm eben zum Fuße noch diente
 — siehe, sie schimmert vom rostroten Sande des Karrnwegs
 und goldnen Roßapfelbröckchen in seltener Buntheit —,
 weist seine Zahnstummel: „Wie vergeßlich ich bin,
 puxa! — ich wünsche dem Herrn noch viel Glück; auch Gesundheit.“

Seite 89

„Dank.“ So trollte ich mich durch die Ödnis der Roça,
 eingehüllt in ein Wölkchen rostroten Staubes,
 treulich-unheimlich begleitet von schäbigen Aasgeirn:
 Urubus sind sie benannt. In porzellanblauen Himmeln
 kreisten sie, doch ihre Kreise verfolgten mein Wandern.
 Weit und breit Öde, kein Haus, kein Baum und kein Sträuchlein,

hüglige Steppe sonnenversengten Grases:
 Zeder Brasil, ausgerodet, -gerottet von Plündern,
 Edelholz- und Edelsteinschiebern, geadelt,
 weil sie den Schatz mehrten einem verfrömmelten König. —
 Plötzlich ein Baumries mit prunkendem Märchengefieder.
 Silbernes, malvenes, ockres Geblätt schwelgt ins Blau,
 unbewölktes, darin eines Halbmondes Schemen
 auf dem Gesicht ruht, als pflegt' er bis abends ein Schläfchen.
 Und eine Kate, auch sie einem Märchen entwendet,
 Märchen der Armut, aus rostroter Erde geknetet,
 ein paar zerrissene Wäschelumpen zur Zierde,
 nackende Kinder ringsum, schwarze, brauen und weiße.
 Und eine Brücke, die über den gelben Fluß führt;
 riesenstaubwedlige Bambusgebüsche sein Ufer.
 Und eines Ochsengespannes zeitloses Bild,
 schwerwandelnd, armbreit gehört, und holpernd und kreischend
 Räderklumpen der Urzeit, die Speichen nicht kannte.
 Und wieder hüglige Steppe verbrannten Grases.
 Und die Urubuherte, Begleitrin in Lüften.
 Und ringsumher der wild klingelnde Sang der Zikaden,
 stetes Getöse, als säumt' eine Geisterfabrik
 meine Straße, die rote, die rostrote Straße.

Nachmittags wurde das Hügelhochland mir fruchtbar:
 Krüpplige Pimenteirosbäume, Pinheiros

Seite 90

krochen zu Wäldern, Kakteenreiter im Astwerk,
 von Orchideen umklammert, Lianen verschnürt.
 Kirschlorbeer schillert im Prunke schwarzlackener Blättchen.
 Hier und dort steilt eine Königspalme in Höhn,
 unvergleichlich an Rankheit und Ebenmaß, Gottheit,
 unanfechtbare Gottheit des Krüppelwalds, schön
 und unbegreiflich, ganz wie es den Göttern gebührt.

Aus den Waldtümpeln, unter Hortensien begraben,
 leuchtenden Scherben des blauporzellanenen Himmels,
 glucksten und schmatzten und röhren und riefen die Kröten,
 riefen mir harmvoll die grause Gefährtin herbei.
 Aus dem verfallenen Tore der Granja trat sie
 plötzlich mich an, wiegte sich in geschwollenen Hüften
 — ach, eine Negeralbinodame, erschrick,
 da du die Platt Nase blickst, die geschwollenen Lippen
 von einer brennenden Hasenscharte zerhackt,
 Stirnchen und winzig gekräuselte Locken der Schwarzen,
 widernatürlich zur Helle der Schweden gebleicht:
 Auf der zartrosigen Haut tanzen Sommersprossen,

sieh, und ihr Kraushaar von strotzendem Gelb wie der Flachs.
 Lächelndes Angebot zwinkern die scharlachnen Augen.
 Doch weil du unbeirrt deine Straße bestapfst,
 geht sie mit dir, ein großmächtiges Hüftengeschaudel,
 und ihre armen, grausam behinderten Worte
 laden dich zärtlich zur Rast in der lottrigen Granja.
 Schwören will ich, daß ich niemals vor Mädchen gebangt,
 sei's denn, daß ich, an Liebe erstickt und vertölpelt,
 all meiner Herzkraft verlustig ging: lang ist es her.
 Doch eine Negeralbine, ein Negerschneeweißling,
 sie, eine Mohrnkakerlakendirn lehrt dich das Fürchten!

Seite 91

Und einem Silbernen Hochzeiter gleich, einem treuen
 Gatten und Vater, den grellbunte Bilder der Lockung
 an mitternächtlichen Großstadtecken bestürmen,
 spornte ich meinen Schritt, von den peitschenden Rüchen
 meiner Begleiterin Übelkeit aufsteigen fühlend.
 „Ein Adieuchen, mein Fräulein“, mit Wiedersehnssprüchen
 floh ich den flachsblonden Trug. Aus dem schartigen Rachen
 brach es hervor, dies kehlig unbändige Aufjauln,
 immer neu anschwellend, allen Nachmittag zerwühlend.
 Lange, aus Fernen noch klang mir ihr törichtes Lachen.
 Bald schritt ich hin zwischen seltsam verwunschnen Fazenden,
 Reichen mit schimmernden Häusern, verschwiegenen Bächen,
 viel kleinen Brücken; alles von Moder behaucht.
 Krötenleichenname deckten den Karrnweg, zerplatzt,
 breitgewalzt von den Rädern der Bauernscharetten,
 viele von Sonnglut zu staubigem Leder gegerbt.
 Manch ein Caboclotroß ritt mir tripptrappelnd entgegen:
 Bauern auf Pferdchen, die liefen wie eilige Käfer,
 Sanchopansen in lammfellgefütterten Sätteln,
 eingehüllt in Wolken von Zuckerrohrfusel,
 ihrer die meisten als halbfertge Narren gewandet,
 war's, daß ein Zwerghut, ein Buntwams, ein Kunstbart sie zierte.

Bis sich das Hochtal zu mächtigen Schluchten verengte.
 Bleibläulich schillernde Felstafeln fielen fast lotrecht,
 unbeschrieben, mit keinerlei Zeichen, mit keinem
 Moosbart und keinem Seiltänzerbäumlein versehen,
 seltsam gescheckt und gestreift in verworrenen Mustern,
 so, als habe ein Schüler mit kreidigem Schwamme
 eine Tafel dem Lehrer zu Diensten gereinigt.
 Wahr: Wie ein Schüler stand ich vorm strengen Getäfel,

Seite 92

wie einer, der seine Aufgabe plötzlich verlernt.
 Bis mich die Felsenoase von Knabenbeklemmung,
 trotzigem Stolz auf mein Nichtwissen sänftlich befreite.
 Über Felsenstufen herab hüpfte ein Sturzbach,
 artig gesäumt von herb-lieulich tänzelnden Myrthen,
 Bäumen, die ich in Ahnungen Griechenlands schaute.
 Heimgesucht von der Müdigkeit lähmenden Schauern,
 dürstend am ganzen Leibe entfuhr ich den Kleidern,
 warf mich ächzend dem Traumgeschauten zu Füßen,
 kroch in ein Felsloch, darein sich das eisige Wasser
 zischend ergoß. Ei, trinkend mit allen Poren,
 Gischtspritzer haschend von scheidender Sonne vergoldet,
 saufend und speiend und jubelnd kehre ich ein
 in alle Zeit: bin ein weinlos erheiteter Prasser,
 lebe, dem Goldgische gleich, der Minute geboren . . .
 Munter, von neuem verheißendem Leben umholdet,
 trat ich zum Abgrund. Dort stand er. War's Abel? War's Kain?

Zweiter Sang

Muschelfarb koste der Abend die ferne Lagune;
 Nebelhände strichen mit sachten Gebärden
 über sie hin, bis die Rosige ambrisch erfahlte.
 Dem da wir mir (die einander fremd bleiben mochten,
 Freund werden oder keuchend kämpfende Feinde),
 auf tat uns ein tellurischer Krater die Pforte,
 Pfort aus gereckten Felsenarmen — kein Beben
 warf sie gen Himmel, die Laune eines Vulkans nicht
 schleudert' empor solche steingemeißelte Drohung:

Seite 93

Seit dem erkaltenden Ball sich ein Erstgesicht formte,
 stehn die archaische Öd, die granitenen Schwurfäust,
 Tierhäupter, niederfliehenden Buckel, sie wachen
 unangerührt von Äon zu Äon. Ferndort, wo
 die nie in Sintflut ersäufte Lagune das Meer armt,
 zuckt's noch in steinernem Urzucken, stemmen beharrlich
 sich kleine Glieder von Ebne gedeckt und verheimlicht
 wie die des Ungebornen, des Regen sich zeichnet
 auf dem Leibe der Mutter. So alt und im selben
 ungeboren tiefte und weitete sich dies Gefild. —
 Und während schnelle Nacht unsre Höhen mit Kühle
 labte, der weglosen Wildnis zu unseren Füßen
 tintige Schwärze beschert', den Zenit als ein glänzend
 Pauspapier spannte, zerlöchert von unsteten Sternen,
 untrauten Bildern, entpuppte der dampfenden Schwüle,
 welche die Ebene blies, sich ein glutiges Grüßen,

bräunlich umwittertes Mondvieh gar unheilkreißend,
 nichtverwandt dem arglosen Träumer im fernen
 Mittag. Gleich umgestürzt brennendem Hörnerschlitten
 fuhr's an einem der Schattenriffe hernieder,
 urfaul, gelähmt nach dem Fallgesetz anderer Welt.
 Brauten die Nebelhände den Spuk? Unzerschellt
 hin fährt es, da ihm sein — Ebenbild sich gesellt!

Stockenden Atems begaff ich die lohende Brut
 umgeworfener Halbmonde, ahne: Zum Monde
 bin ich verschlagen, in dessen Krater verbannt
 spähe ich zu Mondesmonden . . . Mit schlurfigen Schritten
 tritt jener näher und macht sich als Abel bekannt.

Seite 94

Heim mahnt dein mondspuk-beglommnes Gesicht mich zur Erde.
 Mickriger Nachfahr afrikanischen Königs?
 Enkel Mandiokamehl kauender IndioGREISIN?
 Portugiesischer Bauer, der Zipfelkapp ledig?
 Syrischer Händler aus einem Basare Damaskus'?
 Alle Erdteile nickten mir zu, wie du anhobst,
 mich um mein Wegziel befragtest, ein schepperndes Bündel
 schlenkernd, in eignem Zeremoniell der Begrüßung
 mehrmals ausspeidend, treffsicher vor meine Schuh hin.
 In die von Narbenschatten schraffierten Wangen
 schlich sich dank meiner Auskunft ein Grinsen. Auch er
 sei, dem Beruf nach, ein fahrender Kesselflicker
 — „João Damasceno Baunilha, den kennt jeder rüudge
 Hüttenköter der Roça sowohl wie der Serra“ —,
 nach der Lagunenstadt unterwegs, seit der nahnde
 Karneval in den Roça-Weilern regiere;
 niemand, nein, achte mehr eines löchrigen Topfes.
 Aber das Wandern zur Nacht sei ratsam, zumal
 eben im heißen Februar, ja, und er führe
 gern mich den Urwald hinab. Damit grunzest du, speist
 abermals vor meine Schuhe zum Zeichen der Freundschaft.
 — So folgt' ich João Damasceno Baunilha, das heißt
 Johann Damaszener Vanille, ins Tal.

Nie hörte, sah ich wesenreichere Nacht.
 Ungetümige Nachtfalter streiften mit samtener Schwinge
 meine Stirn. Ringsum klirrten verborgne Kaskaden.
 Riesenleuchtkäfer, häßige Sternschnuppen, fette
 Irrlichter fuhren hin-her übern glitschigen Saumpfad;
 andere seßhaft, grellgrüne Blumenlaternen.
 Feuchteschwere Lianen, lebendige Hände

Seite 95

zausten mir neckisch das Haar, und kitzelnd beküßten
 wallende Moosbärte mich, den ziehenden feinen
 herbsüßen Odem höchsten Alters verbreitend.
 Spechte, zur Nachtschicht befohlen, werkten: ein Klappern
 fern und nahe, hohl wie von scheppernden Knochen,
 hallend wie Werken im Schiff mitternächtlichen Doms,
 Knarren und Ächzen, als drehten verschwiegene Täter
 Bäumen die Häls um. Dazwischen ein namenlos süßes
 Flöten und Locken, Ich-liebe-dich, Liebe-dich, Lieb-dich,
 unentwegt törend, ganz gleichgültig gegen die andre
 gräßliche Äußerung, halb Todesschrei, halb Irrenlachen.
 Und fernes Chorklaffen halbwilder Hutzelhundmeute.
 Und eines massigen Tapirs Hufegetrommel.
 Und über alldem der Brüllklingelsang der Zikaden,
 stetes Getöse, als säumt' eine Geisterfabrik
 unsre Straße, die schüssige schlängelnde Straße.

Stumm schritt mir Johann als Lenker zuvor. Weiß undweisend
 schimmerte dein Habit durch die Nacht. Selten wandtest
 du dich: nickst meinem Schatten zu, stapfst deines Wegs.
 Aber die paläozoischen Türme, dahinter
 ab sank das Mondgesind, vor dem wesenden Glanz
 steilen sie, finstere Schlote, empor, höherreisend,
 da wir der Tiefe verfallen. Mein Rückblick erfand's,
 daß sie — unmerklich schwankten im Kreisen des Balles
 wie eines Milchwagens Bottichfracht. Da! ihres Regs
 plötzlich gewiß, jäh gewärtig (und nicht ohne Glück . . .)
 ihres der nächsten Sekunde verschworenen Falles,
 schalt ich mich närrisch und wandte mich nimmer zurück.
 Als die noch fernen Wasser an Dämmerung blichen,
 kehrten ins Dunstzelt, welches die Ebene dacht',

Seite 96

humpelnd wir ein. Stumm, müdegelärmt, wich die Nacht.
 Lähmend umfing uns lichtlos brodelnde Schwüle;
 brenzlich schmeckt sie, nach Brand, der lange gelöscht ward,
 aber des Flammengespenster immer noch umgehn.
 Johann spornte den Schritt, und mal ist's, als krümmte
 er, eine Hand auf den Leib pressend, sich wie in Schmerzen
 (oder trägt die kaum fahlende Früh?), indes rastlos
 humpelt er hin, bis die Schemen des Brandes uns würgen.
 Auf bricht die Wildnis. Hörige Zedern, entformt,
 wipflan verpuppt ins Blattgeschupp feisten Schmarotzers,
 rahmen das Nebeln entkriechende Bild der Vernichtung.
 Ragende Stümpfe, verkohlt: schwarze Zahnstumml, ein Leichnam

bleckt sie. Grundmauern: rußgeschminkt klaffende Mäuler.
 Hausrat, zu Grabhügeln weißlicher Asche verzehrt.
 Einsam thront ein verkohltes Stühlchen, Martyr,
 der, längst entseelt, mit rührender Geste zur Rast lädt.
 Alles von nebelversippten Rauchgeistern schwelend,
 zaudernd berührt vom stählernen Glanze der Dämmerung.
 Ohne der kleinen Mumie zu achten, schlurft Johann
 durch den zerbrannten Weiler; ich folg ihm, Verkohltes
 knirscht unter meinen müden Schritten wie Schnee.
 Baumloses Ödland führt zum geweiteten Sturzbach
 (an dessen Quell ich weinlos praßte), darüber
 auf einer Felszinn ein Kirchlein einst kauert': auch dies
 leergebrannt, wenngleich es dem Weiler weitab thront.
 Länglichem Trümmeracker entlang, wo zuvor
 eine Baracke gewesen sein mochte — bleicht
 nicht ein verzehrtes Menschenskelett aus der Asche?
 Auch die Brück übern Bach von Feuer zerrissen,
 als wär die Stätte verflucht, jedem Zugang versiegelt.

Seite 97

Johann, sein Bündel geschultert, plantscht in die Flut,
 setzt lahmen Sprungs über gischtbezischelte Kiesel,
 schaut nicht nach dem Gefährten sich um, verweilt nicht,
 fortgezogen . . . Vergaß er die Abendbegegnung?
 Lange nachdem ich das Wasser durchwatet, hole,
 hol ich ihn ein. Leicht gekrümmt, in verhaltenem Keuchen
 wartet er meiner. Ruch roter Erde umhüllt ihn.
 Schweiß bronziert sein Gesicht, das, vom Dämmer geweiht,
 unsinnig jung dünkt. Die Weiße der Augäpfel aber
 schimmert verhohlene Pein, geduldetes Leid.
 „Companheiro“, spricht er mich an, „diesen Weiler
 — der Präfekt ließ ihn niederbrennen, die Pest
 wütete hier . . .“ Und er weist zur länglichen Schuttstatt:
 „Dort hatten sie das Nothospital errichtet.
 Heilige Jungfrau!“ Ein Aufatmen, Furcht, beschwichtigt.

Muschelfarben entstieg der Lagune ein Morgen.

Dritter Sang

Vom weißen Turme des Jesuitenkirche
 bimmelt's die Karnevalsfrühe ein; alsbald lahnten
 wir in den Kral am Fuße der Serra, Sylvestre.
 Rostrote Erde flankiert von zwei Reihn Mausoleen
 schimmelgefleckt, getüncht in schreiender Buntheit.
 Eines, des Grind ein Knallviolett überprunkt,
 Eingangsfliessen mit Fladen Speichels besät,

prahlt mit dem Kneipenschild Ponto Elegante
(Vornehmer Treffpunkt). Dort ledigt sich Johann des Bündels.

Seite 98

Magische Helle, ekstatisch erblühendes Licht,
ach, wie entweicht's ihn: Sein nächtliches Phosphorgewand
ist jetzt zerschließnes verschmuddeltes Tropenleinen.
Narben der Lustseuche höhln das olivne Gesicht.
Machte sich dieser mir nächstens als Jüngling bekannt?
Angerührt und entlarvt vom südlichen Tage
schrumpft er zum frühhalten schmerzengebückten kleinen
Greis, erloschen an hingenommener Plage.

Vor kramt er eine Altvaterschalmei, entlockt ihr
leidende Piepser, indes er vertorkelten Stapfs von
Türe zu Tür geht, ein Sucher nach löchrigen Kesseln.
Müßige Suche im Anbruch des Narrenfestes!
Rotstaubgewirbel! Schmächtige schäbige Rößlein
krabbeln im Käfergang her, kaum merklich ihr Huflupf;
Kavalkaden, am Krimskrums als Narrenstroß kenntlich.
Unerhörtes Gekreisch einer Rangenmeute!
Aus den Häuschen gleich bunten Kulissen, die zweifeln
lassen an ihrer Dreidimensionalität
(sind's nicht Attrappen, Schein eines Ortes zu wecken?),
stürzen indianerversippte Mulattenbengel
flitterumtan, die Kleinern ganz nackende Tiere;
ewiger Saubohnenfraß spitzt' die winzigen Bäuche.
Mohrinnenschönheiten! Zwergekörbe künstlicher Blumen,
künstlichen Obsts auf die kunstglatten Scheitel montiert;
glitzerndes Ohrgehäng pendelt auf schwellende Schultern,
schwellende Hüfte zuckt unter billiger Seide,
Last eines Hinterns: wie ausgestopft schwillt's vom Rücken,
wackelt im Vorproben tagewährenden Tanzes.

Seite 99

Männiglich macht sich zum Vornehmen Treffpunkt! Die ersten
Klarinettenläufe erkichern, Marrakas,
birnförmge Rasseln, und Kalebassen errasseln.
Männiglich macht sich zum Vornehmen Treffpunkt; hier wartet
schon die Perua, ein klappriges Massengefährt.
Ja, die Perua: die Truthenne, also bespitznamt
ward das Vehikel, höret, „Perua! Perua!“
rief's, da es schwankt dem Rotstaubgewölke enttaucht war.
Ins wüste Rangengekreisch, ins Gerassel der Rasseln,
ins übermächtig donnernde Knallen des Auspuffs
(was alten Automobilen verzeihlich ist) mischt sich

Kesselflickers vergebnes leidendes Flöten.
 Her drängt er. „Companheiro“, seufzt er und wischt sich
 über die Nase, „kein Kunde hier, nichts zu verlöten.“
 Keinerlei Herberge habe Sylvestre, und Widrung
 mahn ihn vom Rasten im Feld. Sumpffiebers Armeen
 zingelten tückisch jeden Weiler der Niedrung.
 „Aber ich weiß eine kühle Kaverne vor Ramos,
 auf dem Wege zur Stadt. Der Senhor wollte sehen,
 daß die Perua uns mitnimmt. Auf: Vamos, vamos!“

Da die Truthenne großen Tutens, die Meute
 mit- und vorgaloppierender Rangen zu scheuchen,
 endlich, endlich nach zwanzig vergebnen Versuchen
 — wieder und wieder fand Eomiro, der Lenker,
 neuen Vorwand, die Fahrt zu verzögern, sei's, daß er
 noch ein Kaffeegen zu nippen vergessen oder
 hemddurchwühlender Flohjad oblag, daß ein Spätling
 „Eomiro, Moment!“ gellend Einlaß begehrte
 oder ein Scherz des elefantiasiskranken
 mit eklen Lumpen verbundenen Bettlers belacht ward -,

Seite 100

als die Perua Sylvestre verließ, ward ich inne,
 was ihr den Namen beschert hatte. Einesmals neigt sie
 plump sich zur Rechten, dann wieder schwankt sie zur Linken
 auf entkurvter Geraden, wahrlich, sie watschelt
 wie eine Truthenne, und die Patrone, papieren
 knallbunten Schutzheiligen, die ihr Inneres zieren,
 und die über dem Lenkersitz aufgehängten
 Weihwasserkessel en miniature, die gedrängten
 Negerhanswürst, Musikanten, Bahianerinnen
 schaukeln von hüben nach drüben. So watschelt's von hinnen.
 Da die Truthenne großen Tutens die Kirche
 der Jesuiten umbiegt (auf dem letzten zahmen
 Hügel der Serra thront sie naiven Barocks,
 wie von nach Portugal träumenden Fischern erbaut,
 Papageienbäume als brennenden Rahmen),
 bohrt sich der Turm mit augenschmerzender Weiße
 in ungestümen Azur, ins gnadenlos heiße
 Vormittagsall, das über der Ebene blaut.

„Spatz, der Spatz im Maismehl, Spatz-Spatz im Maismehl.“
 Gritzgraue Hütte in schüttertem Zitronenhaine,
 Türloch, der Hundehütte nicht würdig, zwei blinde
 Fenster, darüber in wuchtig prahlenden Lettern
 Gottes Gemeinde: Schlupfort der Negersekte.
 Blickte in meinem Leben kein karger Bethaus.

Klappert die Truthenne, watschelt zum Karneval
 hin zwischen niedern Bananenwäldern ohn Ende:
 fette Blatttücher, windzerfranst, fahlbläulich schillernd.
 Dannwann zerschlägt dies bleierne Wuchern ein Purpur:
 trüg wippen, hüpfen, trüg fliegen auf feiste Vögel
 purpurnen Hühnern gleich, „Ein Kardinal! Kardinäle!“

Seite 101

heben sich häbigen Flatterns von Staude zu Staude,
 protzen und strotzen in potztausendrotem Gefieder.
 Aber ein Tanzlied springt auf, Tamburin und Tschinellen,
 Kuhglock, Gitarre, Marraka begleiten maniakisch
 die asthmatisch erfistelnde Klarinette;
 kehlige Stimmen falln ein, alsbald plärrt die gesamte
 Fahrgästeschaft taktstampfenden Fußes das Tanzlied.
 Nicht vom Kardinal im Bananenwalde
 singt das, sondern vom Spatzen, vom Spatzen im Maismehl.
 War's ein Bolero? ein schmerzlich-fröhlicher Fado,
 tönender Gleichmut, wie ihn Portugal singt?
 Oder war's afrikanische Rhythme, dern Einton
 mählich die Sänger in Massenbesessenheit wiegt?
 Oder war es ein Kinderlied, krähender Chor
 auf der Gasse, bis alle Fenster sich schließen?
 Hin ist die erste Strophe, die fünfte, die zehnte,
 noch die zwanzigste kündigt, was die erste verkündet:
 „Spatz, der Spatz im Maismehl, Spatz-Spatz im Maismehl.“

Lichtung; ein Pfahlbau, gegen die Feuchte errichtet;
 indische Kühe, ein Bild verwunschenen Friedens,
 zierlich gehörnt, mit massig zottenden Kröpfen,
 traumwandlerisch in wurmstichigem Gewande,
 das an die Rinde alter Bäume gemahnt,
 müde die Pelzohren schüttelnd, die brandzerfreßnen,
 drin Fliegeneierchen brüten — sehr duldsame Leider.
 Klappert die Truthenne, watschelt zum Karneval
 hin über Brücken, die über Gräben führen,
 schnurgrad gerichtet, den Sumpffieberheeren zu trotzen,
 durch seltn Weiler mit Schimmelaussatz behaftet.
 Donnerndes Knallen entfährt dem betagten Auspuff.

Seite 102

Und es schaukeln die Weihwasserkesselchen, schaukeln
 heilig António von Lissabon und die von Remi
 hergestellte büßende Magdalena.
 Und es rasselt der Kürbis, es klirrt die Tschinelle.
 Und der Spatz im Maismehl, Spatz-Spatz im Maismehl,

nimmermehr will der Spatz, Spatz-Spatz aus dem Maismehl.
 Und durch die winzigen Ritzen des Lärmgebäudes
 dringt kontrapunktisch der Brüllklingelsang der Zikaden,
 stetes Getöse, als säumt' eine Geisterfabrik
 unsere Straße, die sumpfedurchwatende Straße.

Pinduraçaia. In sonnlustflirrenden Weiten
 hoben sich schon die Armenhügel der Hauptstadt,
 da wir die Truthenne flohen, den Sud, der sich ballte
 aus besessenem Schweißdrüsenwerken, Parfum,
 widrig schmeckend nach allzu gesüßten Bonbons,
 und aus dem Beizen der roten, wundroten Erde.
 Pinduraçaia: Verfallenes Bahnwärterhaus
 und ein Riese, der karmeliterbraune
 Brotfrüchte trug, die hangende Igel mich deuchten,
 und ein Mulattenbahnwärter im Zebrapyjama.
 Alte englische Lokomotiven keuchten
 stadtwärts, schleppten die allenthalben verschanzten
 Karnevalsmütigen, Karnevalswütigen: Puffer,
 Trittbretter, Fenster behing's in zuckendem Knäul,
 litt mit Freuden unzählige Püffe und Knuffer,
 rollte dahin unter Singsang, Gelächter, Geheul.
 Gleichwie gepfercht sie staken, sie tanzten, sie tanzten!

Sitzlahm trollte sich Johann. Virginscher Wacholder
 hüllte uns. Wie er sich auftat, begrüßte uns die aus

Seite 103

Höhen Geschaute, Mutter des ambrischen Abends,
 bleiche Schwester der Dämmerung, wohlgeborgne
 Tochter des Meers, Lagune, die große Verwandrin.
 Nun ich ihr Ufer beging, von den Lippen des Matten
 floh zager Laut eines, der übertölpelt bewundert.
 Ganz vergaß ich den schäbgen Kumpan mir zu seiten.
 Von heißem Zephir gebläht zu prunkendem Bunt,
 hinter gläsernen Schleiern, welche mir Müdigkeit spannte,
 breitete sich das kaleidoskopische Bild
 saphirner Fluten, opalener Buchten und Inseln.
 Goldener Dunst verzehrte das Zackengebirg,
 dem wir entstiegen, indes vor dem Fenster zum Meere
 amethysten erglühende Wölkchen verreisten.
 Einem der Eilande schimmerten zinnene Türme,
 massige Ölhälter wohl, doch ein Heiligenschein
 zartmalvnen Nebels und Sonnenbegleißten verklärte
 sie zur Schwebemoschee einer Fata Morgana.
 Tischflach geschliffene hitzeflirrende Riff'
 schützten den einsamen Strand, an des Sichelspitze

eine Fährbarke wartete, Rauchringe schwärte.
 Dann nahm ich wahr, was zuvörderst ein Rätsel mir blieb.
 Vom Gestade des Nachbareilandes trieb
 fern noch, unkenntlich, ein Lichtgraues näher. Nicht Schiff
 konnt's sein noch Treibholz. Gleich elefantischem Schwan
 schwamm dieses her, kein Wille befahl seiner Bahn . . .

Ungefragt ließ ich Johann. Der hob seine Hand,
 wies auf das Fenster zum Meer, den entlegensten Strand,
 Riff, dran ein Krönlein Smaragdgisches stetsfort zerschellte,
 fernwinzig Haus, das winkende Weiße erhellte

Seite 104

— raunte, dieweil er sehr wichtig nah sich mir bog:
 „Dort ist die Aussätzigenkolonie, Companheiro . . .“
 Aber ich nickte und sagte: „Ich weiß es“, und log.

Vierter Sang

Blind worden wär ich an den Gewalten der Helle,
 hingestürzt, vom Februarmittag erwürgt,
 hättest du uns nicht in der heimlichen Grotte geborgen.
 Mächtig fraß sie sich in das Felsengestad,
 und die tischhaften Klippen, vor ihrer Pforte
 türmten sie sich als Wächter gegen die Flut.
 Schmal ist ihr Zugang vom Lande; an zierlichem Sund hin
 krochen wir ein, und fauliger Salzhauch erfüllt sie,
 Schweigen und Dämmer und dumpfe Erinnerung an Kühle.
 Erstes, was Johann beginnt: er lockt mich ins Innre,
 wo die schmutzigen Ockers, verwaschenen Lilas,
 großgetigerten beuligen Wände sich engen.
 Vor einem Quell, der in Tiefen entspringt, kniet er nieder,
 läßt den verwitterten Filz sich vom Haupt flattern (matt
 schimmert aus blaugrau speckigem Kraushaar ein Glätzchen),
 säuft und grunzt, säuft und grunzt und verherrlicht das Wasser
 mit miauenden Sprüchen des Lobes. Nach ihm
 wasche ich mir den verdorrten Gaumen und grunze.
 Aber ein zweites, das Johann beginnt: er schleicht
 mit einem Bambus gewaffnet rings in der Grotte,
 späht unter Steine, stochert, wobei er die Schlangen
 mit miauenden Sprüchen des Fluches belegt.
 „Hurensöhne, ganz gefährliche!“ maunzt er.

Seite 105

Endlich zufriedengestellt unternimmt er ein Drittes.
 Kleidet sich bis auf die Haut aus, sein schratiger Körper

schillert oliv, heller als sein gegerbtes Gesicht,
 jünger auch wohl, trüg er nicht eine grause Erfahrung
 über den Nabel gemeißelt, vier brennende Narben
 zickzack verlaufend, ein Buchstab, den nie noch ich las.
 Eh ich befragen ihn kann, hüpfte er heisern Geheuls,
 von dem Grottenecho geäfft, wie zum Kinde
 rückverwandelt aus schmerzenverbogenem Greise,
 vor, plantscht ins trüg herzüngelnde Wasser des Sunds,
 wirft auf den Rücken, sielt wie ein Schwein sich im Troge.
 Und ich entkleide mich, plantsch und siel wie ein Schwein mich.

Auf einem Kiesel kauertest du, ich daneben,
 nackte Urmenschenschrute, Höhlenverteidger.
 Grottendumpfe haucht uns das Naß von der Haut.
 Eins unser Blick im Spähen hinaus ins Saphirne,
 drauf der Elefantenschwan näherschwimmt. Seltsam!
 an seinem Borde herrscht reger Betrieb, schwärzlich reger
 — Schemenfloß; Seeräuberzwerge, trauerbeflort?
 Plötzlich ächztest du auf, schnell sah ich zur Seite,
 fand dich gekrümmt, deine Hand überm Narbenzack krampfend,
 murmelnd: „Im Wasser zieht sich's zusammen, jetzt dehnt sich's;
 au, wie das sticht! Dieser Hurensohn, Hurensohn, Hurensohn. . .“
 Aber nach deinem Leiden befragt, herwendest
 du mir ein schmerzgeschrumpftes Gesicht: „Warum fragt mich
 der Senhor? Nichts ist es, nada, nichts, nada, nichts, nada.“

Sieh, und das schwärzlich bewimmelte Schiff schaukelt näher.
 Wie es dem Grottenfenster entstrebt, ach, erhasch ich
 seine Bedeutung: ein Schimmelkadaver, gebläht,

Seite 106

unförmig nach der Art der Ertrunkenen, bemannt
 mit einem Schwarme hutzlicher Geier! Das wippt,
 zwingt sich, hackt, gestikuliert mit den fransigen Flügeln,
 sich auf dem treibenden Aase zu halten, besessen,
 wegzufressen das Schiff unterm eigenen Leib sich.

Da leisen Schauders den Kopf ich schüttle, maunzt Johann:
 „So hat er mir in den Bauch gehackt, grad so, na sieh mal!“
 Und wie ich fragender Braue ihn mustere, seufzt' er:
 „Vor drei Jahren beim Futibol war es, beim Fußball
 in der Hauptstadt. Wie hieß er, der Hurensohn, noch?
 Ja, Nelson Gomes hieß er, ja Gomes, ja Gomes!“
 Johanns Stimme begann vor Erregung zu piepsen:
 „Ich rief dem China Bravo, bei Feuerfressern
 Mittelstürmer, doch Gomes konnt China nicht leiden.
 ‚Nieder die Feuerfresser!‘ so brüllte der Hurnsohn.

„Sieg den Feuerfressern!“ so rief ich, schon zückt’ er
 ein Barbiermesser und — nicht einmal, nicht zweimal,
 fünfmal hackt’ mich der Hurensohn, brüllte: „Da hast du
 Feuerfresser! na friß es, das Feuer, na friß es!“ . . .
 Da ihn Erinnerung packte, ein schartiges Schluchzen
 brach aus dem Kleinen, und Rotz troff aufs dürrspitze Knie ihm.
 „Ja, Companheiro, fürchterlich“, winselte er,
 „fürchterlich ist die Wut im Menschen, die Wut.
 Ja, wenn die Wut nicht wär, Herr, wenn die Wut nicht wär —“
 Zwitschernden Schnaubens zog er den Rotz hoch „— wär’s gut.“

Ärmliches Schweigen war meine Antwort und Blinzeln
 auf das entschaukelnde Roßaas hinaus und die Schiffer,
 pickendes hopsendes flattriges düstres Gesindel.
 Mit einer Hast, die Scham ihm befahl, erhob sich

Seite 107

Johann, bückt sich und kramt aus dem Bündel ein Pfännchen,
 nun einen Löffel, kauert sich, schluckt ein letztes
 Nachzittern seines Schluchzens hinunter und knurrt:
 „Merda! Heute ist Karneval! Merda auf Gomes!“
 Und der nackende Schrat, derweil ich die Kleider
 mir zum Pfühle hinbreite, wohligh mich strecke,
 zwinkert mir zu in einem scheu huschenden Grinsen,
 stimmt aus dem Rauhhals ein litaneiendes Lied an,
 klimplert das Blech auf die Pfann in asthmatischen Rhythmen:
 dürftigster Singsang, der je mich in Schlummer gelullt . . .
 In einem mühsamen Traume hatte ich schuld
 an Johannis Wunden . . . ja, auch am Ersaufen des Schimmels . . .
 urfern gewärtig des Ödsangs und Pfannengebimmels . . .

Da ich erwachte — ein Auffahren, mähliches Fassen
 meiner Kavernenstation. Schlaffes Wellengetuschel.
 Dämmer, das weitend die schweigsame Grotte umkriecht.
 Auf der Lagune schwebt der Abend als Muschel,
 silbernen Dunstbrodem atmend, der tangfaulig riecht.
 „João?“ rief ich: Johann? . . . Aber aus Höhlntiefen kläffte
 meine eigene Stimme mich an bloß und öffte
 hohl: „Au-o-oh . . .“ Er hatte mich grußlos verlassen.

Letzter Sang

Elfenbein glänzte der Mond im ambrischen Nachten,
 als mich senile englische Lokomotive
 eintöngten Wehgejauls Pinduraçaia enttrug.
 Bald erglommen die ersten Funzeln der Vorstadt;

Seite 108

arme Kaffeeschenken, schmucklos wie leere Garagen,
 gähnten vorbei. Auf dem Bahnhofsplatze von Ramos
 wogten hunderte Narrengewordene, dankten
 König Karneval, unförmigem Gulliver, thronend.
 Siehe, dort über die wogenden Köpfe hin schwankten
 wie zwei Kähne auf wogendem Wasser zwei Kasten,
 langschmale Schreine, gold-lilane Borte drapiert,
 von zwei Tänzern auf pechschwarzem Haupt balanciert:
 Särge . . . Ein Fastnachtsulk? Prunksarg als Narrenhut
 oder als letztes Haus von zweien zu bewohnen,
 denen ein Herzschlag gelohnt ihre Tanzeswut?

Doch das Gehügel der Stadt, beinern fahrend im Mondgleiß
 reckt sich's empor. Auf torkelnder Plattform, gepfercht
 in einen zuckenden Knäuel mit grölenden Mäulern,
 funkenumstoben, schwarz wattigen Rauchs überbrodet,
 auf wildem Spuk einer Großväterisenbahnreise
 fahr ich ans Ziel, halbtäub schon vom Spatzspatzensamba
 und einer Polka, die Glatzen verspottet, hah, Glatzen.
 Stadtbahnhofshalle zittert im Blechmusikschmettern:
 Glatzglatzglatzglatzen! Im Takte der Narrenpolka
 schwemmt's auf die Straße mich und an Bord einer Tram
 türlos-fensterlos-luftiges Skelett, daraus pralle
 Menschentrauben sich blähen, im Luftschweben tanzen.
 An den Hängenden hängt ein Schaffner, als Affe
 schwingt und schwebt er von Traube zu Traube, kassiert.
 Sah meinen Lehtag nicht überladnere Chaise.
 In einer hundertmal stockenden Karawane
 schellender Tramchaisen, hupender Buntbusse, Autos
 — Narrenpack lagert auf Schutzblechen wie auf Verdecken —
 wälzt sich's an stinkendem Abflußkanal hin zur breiten

Seite 109

königspalmen-bestandenen Avenida.
 Hah, und die Glatzen werden verspottet, die Spatzen
 hausen im Maismehl, hup, Hupe, schell, Schelle, schelle!
 Doch durch die Ritzen des Lärmbabels raunt ein stillferner
 Klagechor, als berg eine Geisterfabrik
 dieser aus Palmen gefügte Karnevalstempel.
 Und die Karawane stockt, steht im Crescendo des Chors.
 Unser Trapezkünstlerschaffner im Hui desertiert!
 Läßt das Trapez aus Menschentrauben und gleitet
 hin auf das Pflaster, beginnt sich im Tanze zu wiegen.
 Und die Trauben pflücken vom Trittbrett sich, tanzen.
 Und der Tramführer springt aus dem Führerstand, wiegt sich.

Busse und Autos speien die Tänzerkaskaden.
 Aber ein jeder tanzt mit sich allein, ganz allein.
 Mühsam die Sturzflut der Einsam-Tänzer durchkraulend,
 schau ich das Bild, dessen Nähe sie hypnotisiert.
 Aus einer Querstraße wallte die Tanzprozession
 nieder vom ältesten Armenhügel der Stadt,
 welcher da Vorsehung hieß (als wär Armut ein göttlich
 Fernziel). Unter der Elfenbeinwiege des Halbmonds,
 in einem Schleierzelt aus flirrender Jade,
 welche die Nachthitze spannte, tanzten die Armen.
 Wohl zirpt Gitarre, wohl kichert Pikkoloflöte
 zum Ornament, doch Gebieter zum Tanz bleiben Rasseln,
 Kalebassen, ein knochenflach klapperndes Holz,
 horch, und archaischer Festsang, wie einst er, voreinstens,
 himmelanscholl, da dem Menschtier das Wunder der Sprache
 noch nicht geschenkt ward, die Raubtierzunge mit Lallen,
 Seufzen und Stöhnen und Wimmern und Heuln sich beschied.
 Frohwütig zucken die Armen der Vorsehung, zappeln
 in spasmodischem Tanze, dem Samba der Urzeit.

Seite 110

Lumpen ihr Werktags-, Sonntagskleid, Lumpen ihr Narrnkleid,
 knallbunte Trieflumpen, tiefende Körper umklatschend.
 Greise und Kinder tanzen, Familien in Reihn,
 Jungchen und Mägdlein in Strohröcken, schwellende Mädchen
 prallbrüstig, prallhintrig, prallarmig, tiefdunkel schillert
 aalglatte Glanzhaut, und blitzende Zähne erblecken.
 Aber ein jeder tanzt mit sich allein, ganz allein.
 Und die Lahmgetanzten, sie weichen nicht, strecken
 sich auf das Pflaster, Kinder, zusammengerollt,
 schlummern auf Zeitungspapier, das die Mütter gebreitet,
 Greis' rekeln pfeifatmig in ihrer Tanzagonie
 gleich Schwerbezechten, von wiegender Meute umtollt.
 Da, eine ebenholzschwarze Bauernmadonna
 zierlicher Nase, wulstloser Lippe verleitet
 mich mit jadeblitzendem Lächeln. Nicht wie
 weiß ich — schon wieg ich mich unter dem wiegenden Mond
 neben ihr. Bis ich's erspäh: ihrem Holdlächeln wohnt
 Qual bei; 's wird fratziges Feixen; ein rauh-schrilles Schrein,
 Raubtierschreien, mir gellt's in die Töpelohren!
 Schon ist sie mir im beseßnen Getümmel verloren,
 drinnen ein jeder allein tanzt, ein jeder allein.

Im Hotel Duque de Caxias, Karawansrei
 wimmelnd von billigen Gästen, fand ich ein Lager.
 Nachdem ich lange auf brennenden Wandersohlen
 eines Bescheids geharrt — zehnmal ward ich vertröstet

mit dem Miauen „Geduld!“ —, nahm ein Kunstseidengrüner,
welcher als „Gurkentod von São Paulo“ posierte,
meiner sich an. Dieweil er durchs Wimmeln mich lenkte
in einen jadezitternden Hof, den Baracken
seltener Länge umsäumten mit hundert Türchen,

Seite 111

dahinter Frauen- und Männerstimmen miauten,
schweisgsamen Katzenrudeln vorbei, spielrisch klimpernd
mit einem Schlüsselbund, halben Tanzschrittes wippend,
weiht' er mich ein in die Ursache seiner Verkleidung.
Ob ich der Typhusepidemie mich entsänne,
die vor zwei Jahren die Paulistaner geschlagen
während der Gurkenzeit, nein?, seine fünfköpfige Sippe
— etwas kokett sprach er's — war in drei Tagen verblichen;
ja, stets nun trag er zum Feste des Fleischesabschieds
dies Köstüm, sinniges Andenken an seine Lieben.

Tänzelnd lenkte der Gurkentod von São Paulo
mich durch den Hofschlauch, des Ende ein wegloser Felsen
steilglatt emporwuchsend, jadeschillernd beschloß.
An seinem Grate, den Urwald bestruppte (denn Urwald
fraß über Felsbrücken sich bis ins Innre der Stadt),
hing eine Hütte gleich rötlich erleuchteter Gondel.
Lautenzirpen und Singsang sickerten nieder,
während der Grüne die letzte Barackentür auftrat.
Stickigen Moderdampf blies das Dunkel. Licht fehle,
aber mir stehe bei offener Tür ja die Luna
gern zur Verfügung; und neckisch verbeugt' sich der Typhus.
„Kennt der Senhor einen Kesselflicker, gewissen
Johann Damaszener Vanille?“ so fragte
ich von ganz ungefähr. Jener bedachte sich, sagte
mehrmals den Namen her: „Nein“, und enttänzelt' beflissen.

Nie verstummende Nacht! Auf steinharte Pritsche
wälzt ich mich nackt, gewürgt von den Rülpsen der Schwüle,
welche dem Felsen entfuhrn, und dem Süßhauch des Moders,
hellwach am jadenen Trugtage. Zaudernd verschied

Seite 112

er vor der Frühe. Die kannte kein Feierlichschweigen:
Wie vom Himmel herab zirpte eintöner Reigen,
Jubelsang? Klagegeheul? — ein endloses Lied.

Tagelang brüllte der Karneval durch die Lagunstadt.
Aber das Gluten wolkenlos tiefen Azurs

zerrt' sich mir mählich zum Gleichnis des jubelnden Wahnsinns,
 welcher hienieden regierte. Am Abend des Dritttags
 deucht' mich die Stadt von Bezechten durchtorkelt, wiewohl
 der Präfekt ein Schankverbot sprach. Von zerrißnem
 schweißfleckgem Tande umfetzt, mit glasigen Blicken
 wankten sie hin wie betäubt von gewaltigem Faustschlag,
 mühselig aufrechtgezwängt ins Korsett der Vermassung,
 Marionetten, zum Tanzenmüssen versklavt
 von der rastlosen Hand eines unsichtbaren
 allgewaltigen Puppenspielers. Die Nächte
 gleißender Jade ein Gleichnis des jubelnden Wahnsinns.
 Scharen, die heimatlos wurden am Karneval, Schwarze,
 welche vor Tagen gewallt von den Hügeln der Armut,
 schlummerten reglos auf den Plätzen des Zentrums,
 mondbetriefte Gesichter verzerrt vor Erschöpfung,
 übereinandergestürzt wie gefallne Soldaten.
 Bis Puppenspielers niemüde Hand sie emporriß,
 veitstanzen ließ, während rostiges Sprechpuppenuhrwerk
 ihnen Stimme lieh, rasselndes röchelndes Singen.
 Vorvater Dante nachgeschlichen zu sein
 wähnt ich, ein später Virgil, da den Jubel zur Marter,
 fühllos hölzerner Qual ich gewandelt sah, ahnte
 bange Sekundenäonen: Dies ist die Hölle,
 wie sie bislang noch verkündigt in keinerlei Buch;
 ewig tanzen zu müssen im Schleierzelt aus Jade,

Seite 113

singend und röchelnd, auf selbsttätig zuckender Wade,
 Freude ein Hades entsandter hämischer Fluch.

Karnevalsdienstag. Von leisem Zweifel bestichelt,
 ob diesem Fest je ein Aschermittwoch sich fände,
 ziellos trieb ich im Spätnachmittagsgetümmel,
 drängte mit eins mich an Quai der Barkenstation.
 Her vom Dock des Zollamtes schmettert's die „Glatzen“,
 und von den Fährbarken, die da den Pendelverkehr
 mit den lagune-benistenden Inseln besorgen,
 rußigen Archen, riesigem Leck gleich der Eingang,
 Schlund, der abschiednehmende Noch-Tänzerbanden
 nimmersatt schlingt, von den Barken rasselt die Rassel,
 zirpt die Gitarre, kichert die Pikkoloflöte,
 fliegt heisres Jauchzen, trägt schon aus Fernen sich her
 über das Wasser — und da das bewimmelt entschwimmt,
 schwärzlich bewimmelt, gemahnt mich's des blähbäuchgen
 Schimmels.

Schau von der Quaimauer, schaue den Weg, weiten Weg,

den mich Johann Damaszener Vanille geführt.
 Schau (ach, nichtahnend, daß mir jemals beschert sein
 sollte ein Wiedersehn mit dem Bild des Verschollnen),
 schau die Serra. Basalttitan wuchtet sie auf
 in den Neapelgelbfries des scheidenden Dienstags,
 oberstes Riff ein durchsichtig Glasbläserwerk.
 Schau die Serra, wo ich ihn antraf zur Nacht
 (Kain oder Abel? ja, Abel), die felsenernen Schwurfäust,
 Tierhäupter, Buckel, durch die er mich sicher geleitet
 nach Sylvestre. Ein Weißpunktblinken: die Kirche
 der Jesuiten, die die Perua umwatschelt.

Seite 114

Schau die Eilande, zinnernen Ölhältertürme,
 die wir im Mittag beblinzelt, bevor du mich bargst
 in der verschwiegenen Grotte bei Pinduraçaia.
 Rosig erglänzend winken sie Grüße, auch grüßt mich
 fernwinzig Haus des Aussatzes, das du mir wiesest.
 Und ich schau dem Wimmeln der Tänzer entfremdet
 in das errötende Wasser des Ports, drauf zinnobre
 Boote der Feuerwehr ankernd sich wiegen, geschwollen
 Kardinalsvögeln aus dem Bananenwald ähnlich . . .
 Schau dies nichtahnend, daß mir jemals beschert sein
 sollte ein Wiedersehn mit dem Bild des Verschollnen.

Wie ich vom Steine mich löste, gewahrt' ich paar Schritt weit
 in einem Mauerloch, das einem Stege sich auftat
 (Zugang zu drei verlassenen Fischerbarkassen),
 eins, das zum Näherschlendern mich lockte. Fünf Kerzen
 brannten dort auf dem Pflaster. Nicht löscht' sie das Wogen
 der Vorbeitanzenden: in stillem Vernehmen
 wichen sie aus, und mehrere stockten im Tanze,
 gafften hinunter, gestikulierten, bevor sie
 weiter sich wiegten zum Lied von den Glatzen, hah, Glatzen.
 Unter die flüchtigen Gaffer trat ich, erstarrte.
 An ein Tau geknüpft, welches um Hals ihm gewunden,
 auf daß die Flut ihn nicht forttrage, schaukelt im rosigen
 Wasser der Mole der Leichnam eines Ertrunknen.
 Weißliche Lumpen umquellen den Schmächtgen, sein Antlitz
 trinkt im Tode den rosigen Abend der Flut,
 die fauler Zephirhauch kräuselt; im Blechschmettertakte
 schaukelt der kleine Leichnam, wiegt sich im Schwimmtanz.
 Doch aus dem blaugrauen Triefhaar schimmert ein Glätzchen.
 Glatzkopf! Glatzköpfchen! spottet's vom Zollhausdock, Glätzchen!

Seite 115

Wer hat dir, Johann Damaszener Vanille,
 dieses getan? Stieß ein Narrenstroß dich von der Barke,
 rasendem Wippen verschworen? vergellte dein Hilfruf,
 kläglich miauender Ruf ungehört, übertäubt von
 raubtierzungigem Singsang, dem Rasseln der Rasseln?
 Tanze, Johann, im Abend des Fleischesabschieds,
 schmerzliche Marionette, dein waagrechtes Tänzchen.
 Heute will niemand ein Leichenberger dir sein.
 Von einem Narrn deinem Tode errichtete Kerzen
 brennen zugrund. Bald im Jadegezitter der Mole
 wirst du dich wiegen, erlöst der Wut und der Schmerzen,
 wirst allein mit dir tanzen, allein, ganz allein.

Buchten viel fraßen ins Land sich, gewaltige Buchten.
 Stets wenn der Regen wich, führten sie saphirnes Blau.
 Drin schwammen Barken mulattentänzer-bewimmelt,
 Pferdekadaver, mit Geiermatrosen bemannt.
 Bucht Aller Heiligen, Bucht der Enten, Bucht Mirim
 statt Bucht der Männer, die sich verblutet hatten
 in wüsten Kämpfen um Edelsteine und Gold.
 Schwarzes Gold hießen Städte, Geburt und Drei Herzen,
 Richter-von-draußen und Mitleid und Icarahy,
 Heiliger Geist hieß ein Staat, Zu den Minen ein andrer —
 war in dem Lande ein Müdeseins müder Wanderer.
 War in dem Lande ein Wanderer, ein Bleibender nie.

Träume noch jede Nacht, jeden Tag von dem Land.
 Hab ein so unvergeßliches nimmer gekannt.

Seite 116

Seite 117

Notizen Zum Romanzero

Seite 118

Seite 119

Zur „Romanze von den tollen Hunden zu Rio“

I. Sang

Lampion ist Brasiliens berühmteste Räubergestalt. Als Virgílio Ferreira da Silva wurde er 1900 im Staat Pernambuco geboren. Mit sechzehn Jahren beging er seinen ersten Mord, gründete mit seinen Brüdern eine Räuberbande. Seine Gepflogenheit, die Köpfe überfallener Fazendeiros (Gutsbesitzer) abzuschneiden und auf die Torlatten zu spießen, trug ihm den Spitznamen Lampion ein. Über zwanzig Jahre

trieb er sein Unwesen. Obschon der erfolgreichste Massenmörder des brasilianischen Nordens, blieb er ein treuer Sohn der Römischen Kirche; Priester waren ihm heilig und unantastbar. Sein Terrorregime schuf ihm viele Freunde: viele, die vor ihm zitterten, nahmen für ihn Partei, um von ihm geschont zu bleiben. Große Zeitungen wie die *Noite*, *Rio*, veranstalteten Expeditionen zu ihm; er ließ sich mit Vergnügen photographieren und interviewen. Auf einem Auge blind, wie's dem Räuber im Märchen geziemt, trug er eine goldgefaßte Brille, die ihm etwas Professorales verlieh. Maria Bonita, die Räuberbraut, kleidete, puderte, schminkte sich wie eine Filmschauspielerin. Eine mit Sensationen wuchernde Presse tat viel dazu, den großen Mörder populär zu machen. Im Juli 1938 erfüllte sich sein Geschick. Polizeitruppen stellten Lampion in der Grotta de Angicos, töteten ihn und seine ganze Bande. Die abgeschnittenen Banditenköpfe wurden in einem Laden zu Alagoas aufgereiht zur Schau gestellt wie Schweinsköpfe im Metzgerfenster.

Delegado: Polizeivorsteher einer Stadt oder eines Großstadtbezirks.

Rio de Todos os Santos: Fluß Aller Heiligen, Nordfluß Brasiliens.

Sergipe, Bahia: Nordstaaten.

Tukan: Vogel von der Größe einer Elster, mit gewaltigem, weich-hornig-orangefarbnem Schnabel; nährt sich von der Frucht des Pfefferbaums.

Seite 120

Arara: In Amazonien beheimateter Riesensittich mit prächtigbuntem Gefieder.

Pica-pau: Urwaldspecht, der nächtens werkt.

Pinga: Zuckerrohrfusel.

2. Sang

Carioca: Name eines alten räumigen Platzes im Zentrum von Rio. Dahergeleitetes Adjektiv für die Hauptstadt, soviel wie riostädtisch. Auch Sammelname des Riostadtbürgers, in der Romanze Cariok genannt. — Im Bewußtsein des Brasilianers bleibt Rio traditionsgemäß die Hauptstadt. Bis die unter der Präsidentschaft Juscelino Kubitschek de Oliveiras im Landesinnern etablierte Hauptstadt Brasília zur echten Metropole geraten wird, werden noch viele Jahre hingehn.

Vira-lata: Kübelschnüffler, Spitzname der herrenlosen Hunde, streunendes Wahrzeichen des Lands. — Unlängst bezeichnete ein brasilianischer Bauernführer sich und seinesgleichen selber als Vira-lata. Um die Jahrhundertmitte setzte sich die Bevölkerung etwa so zusammen: eine winzige Oberschicht schwerreicher Plantagen- und Minenbesitzer, deren Großväter teils noch allgewaltige Sklavenhalter waren; ein Beamtenheer; ein Mittelstand, der nur in den großen Städten der Küste oder Küstennähe blüht; dreißig Millionen Landproletariat, Kleinbauern von kaum vorstellbarer Armut. Wer sie, wie der Romanzenschreiber, mit eignen Augen gesehn

hat, kann sich nicht wundern, daß heute dort der Fidelismus lebt. Die Präsidentschaft des Generals Gaspar Dutra, der, einst von Hitler dekoriert, zu einem Kriegsminister der Anti-Hitler-Koalition avancierte und sich schließlich einen Sozialdemokraten schimpfte, und die Präsidentschaft Kubitscheks vermochten an den schlimmen Verhältnissen wenig zu ändern. Jânio Quadros, der Paulistaner mit dem Eisernen Besen, vom Volk zum Präsidenten gewählt, *um* sie zu ändern, und darauf und dran, dies zu tun, wurde dank Inszenierung einer selbst für südamerikanische Verhältnisse ungeheuerlichen Farce vom Arbeitstisch und außer Landes gejagt. (Als Vorwand diente die Tatsache, daß der Präsident einem Minister Fidel Castros einen Orden verlieh.) Der Versuch, auch seinen Stellvertreter João Goulart ins Exil zu drängen,

Seite 121

scheiterte. Doch wird es nun an Goulart sein, „die Verhältnisse zu ändern“.

Am 20. November 1961 erklärte der Führer der Bauernliga des Nordostens, Francisco Julião, vor den Generalstaaten der brasilianischen Bauernschaft in Belo Horizonte, der Hauptstadt des Bundesstaates Minas Gerais (wo der Romanzenschreiber lange gewelt): „Es ist dies unsre letzte Warnung, später bricht die Revolution aus. Wir sagen das ganz laut vor dem Präsidenten der Republik. Entweder werden wir die Agrarreform auf gesetzlichem Weg erhalten, oder wir werden sie uns mit Gewalt erzwingen.“ — Staatspräsident João Goulart und Ministerpräsident Tancredo Neves waren aus Brasília eingetroffen, um der Bauernversammlung ihr Patronat zu verleihen. Ihre Anwesenheit heilt die Redner nicht ab von äußerst heftigen Erklärungen; die meisten Redner sprachen von Revolution. Die fünftausend Delegierten skandierten das Schlagwort: „Boden oder Tod!“ Francisco Julião konstatierte, etwa dreißig Millionen Bauern seien in ganz Brasilien der Verzweiflung nahe. Die Bauern hätten eingesehn, daß die Behörden sie im Stich ließen und lassen, weil sie arm seien. Nun hätten sie beschlossen, sich den Boden, den sie bebauen, nötigenfalls mit Gewalt anzueignen. Das Zeitalter der Ausbeuter sei überwunden: „Wir sind entschlossen, nicht mehr wie herrenlose Hunde zu krepieren!“ Präsident Goulart wird weggejagt, die Generalsjunta ergreift die Macht.

Auf der zweiten Genfer Tagung „Pacem in Terris — Friede auf Erden“ (1967) verkündete der Erzbischof von Recife und Olimar Dom Hélder Pessoa de Câmara: „Eine so verelendete, mißbrauchte und ausgebeutete Bevölkerung kann nicht mit Worten abgespeist werden. Sie ist abergläubisch. Was hilft ihr der Katechismus, da sie samt ihren Kindern vorm Verhungern steht, während sogenannte Christen die Kirchen füllen, ohne Gewissensbisse zu haben?“

Wir befinden uns in einer Lage, da unsre Religion nur noch barer Fetischismus ist!

Ich versuche, ein Experte für Menschenrechte und Menschenwürde zu sein. Aber jeder, der soziales Verantwortungsgefühl besitzt gegenüber den Millionen unserer Landsleute, die von ihrem großen Elend in Apathie gestoßen wurden, jeder, der sein Gewissen erleichtern möchte, indem er diesen Massen zu helfen sich müht, kann als Kommunist gebrandmarkt werden und ins Gefängnis wandern.“

Seite 122

Dem, der in den vierziger Jahren diesen Romanzero verfaßte, will heute scheinen, daß *Paciência*, die sprichwörtliche Geduld des brasilianischen Volkes, langsam am Erlöschen sei.

Santa Tereza: Erhöhter Vorort, per Tram über den alten Wasserleitungsviadukt (ein Wahrzeichen der Innenstadt) erreichbar.

Mem de Sá, Riachuelo: Straßen im Stadttinnern.

Guanabara: Die Bucht, deren Einfahrt die Stadt Rio bewacht, der größte natürliche Hafen der Erde.

3. Sang

Leopoldina: Mittelbrasilianische Eisenbahnlinie, jahrzehntelang in englischer Hand, heute wie die meisten Bahnlinien des Lands, ursprünglich ausländische Privatunternehmen, verstaatlicht. Elektrischer Strom und Gas in Rio und São Paulo, die Straßenbahn sowie einige Buslinien werden noch 1962 von dem englisch-kanadischen Unternehmen Light & Power, im Volksmund Laiti genannt, bewirtschaftet. (Wie lange noch?) Ein ironisches Sprichwort: „Laiti regiert Brasilien.“ Böse Carioka-Zungen zischeln hinwieder, was Laiti bewirtschaftete, sei in Rio das einzig Zuverlässig-Funktionierende.

Penha: Ärmliche Vorstadt Rios.

Unsre Dame (Unsere Frau) von Penha (Nossa Senhora da Penha): Felsenthronende Wallfahrtskirche.

Brasilianische Personennamen: Ihre vielfach bizarr-phantastische Heterogenität hat mehrfache Ursache. Die Familiennamen des Vaters und der Mutter werden meist zusammen aufgeführt. So entsteht aus den Familiennamen portugiesischer, spanischer, holländischer, italienischer, deutscher, syrischer, japanischer Einwanderer ein seltsames Gefüge. Hinzu kommen solche, die die indianische Urbevölkerung überlieferte, und andere, die die Schwarzen aus ihrer Sklavenvergangenheit mitbrachten oder mit denen sie sich nach ihrer Freilassung schmückten. Der Wahl des Vornamens aber setzt die Phantasie keine Schranke. Der Romanzenschreiber kannte einen Mulatten, der seinen Sohn auf den Namen des russischen Stroms Dnepr taufte, und eine biedere Negermama, deren Vorname Kaiserin Josefine lautete.

Seite 123

Hierbei vergegenwärtige man sich, daß die Sklaverei in Brasilien erst 1888 abgeschafft wurde und dies nur infolge eines „Zufalls“. Fast zwanzig Jahre zuvor hatten die uruguayischen und brasilianischen Truppen den Diktator von Paraguay

López Júnior, bezwungen. Die paraguayische Stadt Humaitá war von einem Negerregiment eingenommen worden, seither regten sich die Abolitionisten, die Befürworter der Sklavenbefreiung. Während einer Europareise ihres Vaters, Kaisers Pedro II., ließ die Prinzessin Izabel, der die Regentschaft übertragen worden war, sich dazu bestimmen, die Befreiungsakte zu unterzeichnen.

Conceição: (Maria) Empfängnis; verbreiteter Frauenname.

Morena: Dunkelhaariger portugiesisch-maurischer Frauentyp, vielleicht mit etwas mulattischem oder mestizischem Einschlag; „gilt noch als Weiße“, ohne daß dies im einfachen Volk ein Werturteil bedeuten würde.

Memnozinho: Diminutiv von Agamemnon.

Mil: Volkstümliche Abkürzung von Milréis (20 Milréis = 1 Dollar). Im 2. Weltkrieg wurde die Cruzeiro-Währung eingeführt, doch blieb die veraltete Bezeichnung im Schwung.

Bom: Gut.

Bicho: Wurm; Viech, Name eines roulettartigen Glücksspiels. Um die verspielten Brasilianer, unter denen es heute noch von Analphabeten wimmelt, der Schwierigkeit des Zahlenlesens zu entheben, ersetzt man die Ziffern durch mannigfache Tierbilder. Die gegen das Glücksspiel erlassenen Verbote werden mit Bravour umgangen.

Indio: Rostrotgefiederte halbwilde Hühnerart. Der Romanzenschreiber besaß einige Indianerhühner, die in den hohen Wipfeln der Mangopflaumenbäume übernachteten. — Der Hahnenkampf ist ein in ganz Lateinamerika beliebter widerlicher Spaß. An den Füßen der Kampfhähne werden lange messerscharfgeschliffene Sporen befestigt, mit denen sie sich gegenseitig zerfetzen, bis einer der Gegner verblutet. Im Dezember 1961 wurde in Mexiko ein Kampfhahnzüchter von seinem eignen Hahn attackiert und erstochen.

Papagaienbaum: Strauch mit flammend roten Blütenblättern, in Europa im Treibhaus gezüchtet unter dem Namen Weihnachtsstern. Das in Brasilien oft zu beobachtende gleichsam nervöse, selbsttägige Schütteln von Blättern beruht auf Mesmerschem Magnetismus.

Seite 124

Fluminensisch: Adjektiv für den Staat Rio de Janeiro, der den ehemaligen Bundesdistrikt umgibt. — Die malariaverseuchten Fluminensischen Sümpfe wurden unter Getúlio Vargas drainiert, doch blieb das Malariavorkommen häufig.

Urubu: Kleinerer Aasgeier, ein flatterndes Wahrzeichen des Lands. In den Kleinstädten und Weilern des Innern besorgt er die Müllabfuhr.

Makumba: Im ganzen Land verbreiteter Tanz- und Zauberkult (Geheimkult), basierend auf höchst seltsamem Gemisch von katholischem Wunderglauben, afrikanischem Fetischismus, indianischem Totemismus. Eins der unzähligen Geheimrituale ist das Türenbeschriften mit dem Blut eines weißen Hahns. Der Macumbeiro oder die Macumbeira — der Mediziner oder die Zauberfrau — verfügen in ihren Gemeinden über stärkste Geheimmacht; zudem üben sie Praxis als Wunderdoktoren aus. Vgl. die Schlußabsätze der Notizen zum Romanzero: *Samba und Makumba*.

Ramos: Vorstadt Rios.

Purificação: (Maria) Reinigung, weiblicher Vorname.

Morro: Vom Lumpenproletariat, meist Schwarzen und Mulatten, bewohnte Hügelsiedlung. Lumpenproletariat ist insofern nicht ganz zutreffend, als unter der ewigen Sonne, dem Gestirn „Kreuz des Südens“ Luxus und Elende nivelliert erscheinen; als auch Arbeiter, Handwerker, Tagelöhner, kleine Beamte und Angestellte auf diesen Armenhügeln in dürftigsten Hütten ohne Strom und Kanalisation wohnen, sich's indes nicht nehmen lassen, im eleganten Sonntagsstaat auf den Praias (Strand-Avenuen) zu promenieren und im hochsommerlichen Karneval etwa in Louis-Quatorze-Toiletten zu tanzen. Rio hat zahlreiche solcher Armenhügel, die phantastische Namen wie Babylon, Vorsehung, Hahnengesang tragen. Die nichtfaschistisch-autoritäre, von Zivilisation träumende Vargas-Regierung unternahm den ersten Versuch, diese Morros mit ihren völlig unzulänglichen Wohnlichkeiten und hygienischen Übelständen zu entsiedeln, doch bestanden sie noch unter der Regierung Kubitschek fort, was dem französischen Filmschöpfer Marcel Camus ermöglichte, allda seinen „Orfeu Negro“ zu drehen.

Mamelucken: Mischlinge aus Negern und Indianern.

Cachaça: Zuckerrohrfusel, der unter einem Dutzend verschiedener Namen ausgeschenkt wird.

Seite 125

Die Säuglingssterblichkeit Brasiliens wurde zu Beginn des 2. Kriegs von der Weltstatistik an die 2. Stelle hinter der Kuomintang-Chinas verbucht. Der Romanzenschreiber hörte den Vortrag eines Arztes, der sich gegen die Behauptung verwahrte, die brasilianische Säuglingssterblichkeit betrage fünfzig Prozent; sie betrage vierzig Prozent. Hauptschuld an diesem großen, noch nicht bezwungenen Übel tragen chronische Unterernährung, Mangel an Spitälern und hereditäre Syphilis.

4. Sang

Gude: Murmelspiel.

Alfândega (arabisch — das Portugiesisch-Brasilianische weist zahlreiche maurische Vokabeln auf -: Zoll): Schmale, sehr belebte Geschäftsgasse Rios.

Nictheroy: Hafenstadt in der Guanabara-Lagune, Rio vis-à-vis.

Cascaes: Portugiesischer Fischerhafen unweit Lissabons. Im Hügelland darüber das verwunschene Städtchen Cintra mit dem goldtürmigen Schloß Pena.

Rua Klapp: Alte Straße im Hafenviertel.

5. Sang

Subdelegado: Stellvertretender Polizeivorsteher.

Villa Izabel, Méyer, Catete: Stadtbezirke Rios.

Oswaldo Cruz: Berühmter brasilianischer Arzt, erfolgreicher Bekämpfer des Gelben Fiebers und anderer Tropenkrankheiten.

(*Avenida*) *Rio Branco*: Hauptgeschäfts- und Flanierstraße Rios.

Beleza!: Schönheit! Ähnlich den Römern spenden die Carioka-Kavaliere fremden Damen im Vorbeischlendern dies Lob.

Vista Chinesa (Chinesenblick): Beliebter Aussichtspunkt.

Lapa: Stadtteil, der das bürgerliche Freudenviertel beherbergte. Nach Eintritt Brasiliens in den 2. Krieg auf Ersuchen der US-Flottensanität ebenso aufgelöst wie das „Armenfreudenviertel“, die Mangue.

Flämischer Strand (Praia do Flamengo): Verkehrsreiche Lagunenufer-Chaussee. Die Flamen und Holländer stellten die frühesten Siedler des

Seite 126

Lands, ebenso wie in Nordamerika, wo sie die — erst später in New York umbenannte — Stadt Neu-Amsterdam gründeten.

Tanajura: Geflügelte Riesenameise, die nach einmaligem Flug ihre Flügel verliert.

São Bento: Auf einem Uferhügel der Lagune thronendes Benediktinerkloster. Der barocke Goldprunk der Klosterkirche mit seinem bizarren Gewucher — es ist, als hätten seine Schöpfer den allgegenwärtigen Urwald in Gold geprägt.

Letzter Sang

Praia do Arpoador (Strand des Harpunenwerfers): Meeruferzug der Strandvorstädte Ipanema und Leblon.

Lobo: Wolf.

Morro zum Hahnengesang (Morro do Cantagalo): Armenhügel zwischen Copacabana und Ipanema.

Benteví: Singvogel, dessen entzückender Ruf anklingt an Bem te ví. Ich seh dich.

Ipê: Bis zwanzig Meter hoher Blumenbaum, der während des Blusts sein Blattwerk verliert und in seiner ganzen Höhe von Blüten leuchtet. Weiße, Rote, Gelbe Ipee blühen im August, in dem brasilianischen Winter; andre Blumenbäume wieder in jedem andern Monat des Jahrs. Diese den Europäer unwahrscheinlich und in all ihrer wahrhaft wunder-schönen Märchenpracht wie entartet, fast krankhaft anmutenden Riesenblumen stehn im Gedenken des Romanzenschreibers als Sinnbild des riesengroßen, erst zu einem Bruchteil „gewordenen“ Lands, wo der Hahn vor Mitternacht kräht.

Freitas: Kleine Lagune, von den Vorstädten Ipanema, Leblon, Gávea umfaßt.

(Praça) General Ozório: Hauptplatz der Vorstadt Ipanema.

Seite 127

Zur „Romanze vom fremden Wald“

Der Mangel an akzentuierten Jahreszeiten ist für den aus Mitteleuropa nach Mittelbrasilien Gelangten verwirrend. Der Karneval fällt in die Hundstage des Hochsommers; im August ist Winter, der sich von einem angenehm warmen mitteleuropäischen Sommer nicht unterscheidet; der September-frühling kündigt sich durch tropische Regenstürze an, die es gleichsam von oben und unten gießen lassen und ebenso plötzlich aufhören, wie sie begonnen; nach zehn Minuten strahlt der Himmel Hitze, als habe es nie geregnet. Um diese apokryphe Jahreszeit kann sich in der Serra dos Orgãos (Orgelgebirge), dem teils dolomitenartigen Randgebirge des Staates Rio de Janeiro mit der berühmten Felsennadel Dedo de Deus (Gottesfinger), ein schwüler Nebel einnisten, dessen Dichte an Londons Winternebel erinnert. Und im heißen Dezember berühren den Neuankömmling aus dem alten Europa die als Weihnachtsbäume drapierten Palmen gespenstisch.

Zur „Romanze vom roten Baum“

Anders als der Atlantik am Gestade Europas und Nordamerikas (in Brasilien ist fast alles anders!), birgt der Südatlantik in unmittelbarer Ufernähe unberechenbare Gefahren für Schwimmer. Nicht wegen der Haifische (vor denen sich's zumal an der nordbrasilianischen Küste und in der Karibischen See zu hüten gilt), sondern wegen der reißen den Unterströmungen. Wiewohl am berühmten Strand von Copacabana alle paar hundert Meter ein Team von Badewächtern, meist Negerathleten, die Meerbadenden im Auge behält, geschieht immer wieder, daß selbst geübte Schwimmer in Greifnähe der professionellen Lebensretter in Strudel geraten und ertrinken. — Schönheit und Gefahr, Leben und Tod wohnen dortzuland näher beieinander als anderwärts.

Seite 128

Zur „*Romanze vom Blumenküssertod*“

Blumenküsser (Beija-flor): Name des brasilianischen Kolibris.

Das Hähnekrähen zu jeder Nachtzeit, auch vor Mitternacht, dieser unsinnige Weckruf ist eine rätselhafte Erscheinung. Eine volkstümliche Auslegung ist, daß das Huhn, von den ersten portugiesischen und holländischen Einwanderern importiert, während der Überfahrt über den Äquator in seinem Tageszeitgefühl erschüttert worden sei und diese Desorientierung Myriaden von Hühnergenerationen vererbt habe.

Der Blindheit häufiges Vorkommen ist auf hereditäre Syphilis zurückzuführen. — Letztere Krankheit ist dortzuland salonfähig; auch die obere Klasse konvertiert über sie wie über Schnupfen (allein Tuberkulose gilt als unanständige Krankheit). Der Romanzenschreiber erinnert sich des Eingesandt einer jungen Mutter: Ob der Umstand, daß ihr Kind mit Zähnen zur Welt gekommen sei, wirklich, wie man ihr versichert habe, auf besonderes Glück im Leben hinweise? Der Briefkastenonkel entgegnete: Auf jeden Fall weise der Umstand auf hereditäre Lues hin, die Senhora möge mit ihrem Kind einen Dermatologen aufsuchen.

Zur „*Romanze der Begegnung mit Johann Damaszener Vanille*“

Im Unterschied zu den übrigen Romanzen, die in Brasilien selbst entstanden, wurde diese nur zur Hälfte dort, zur andren Hälfte indes verfaßt, kurz nachdem der Romanzenschreiber Südamerika verlassen hatte. Daher die Perspektive der Vergangenheit.

1. Sang

Puxa!: Ausruf der Verblüffung.

Roça: Urbar gemachtes Land; Rodung. Zum Teil ist dies Ackerland dem Urwald abgewonnen, zum Teil der Hügelsteppe, z. B. des ostbrasilianischen Staats Minas Gerais (etwa von der Größe des alten Deutschen

Seite 129

Reichs), in der der Romanzenschreiber tagelang umherritt, kaum daß er jemandem begegnete.

Pimenteiro: Pfefferbaum.

Pinheiro: Ein der Pinie und Kiefer verwandtes communes subtropisches Nadelholz.

Granja: Kleinere Pflanzung.

Fazenda: Größeres Landgut.

Caboclos: Mischlinge, größtenteils proletarische Kleinsiedler auf der Roça. Der mestizomulattisierte Kleinbauer lebt meist in großer Armut, doch trägt er sein Los mit erstaunlicher Geduld und Genügsamkeit. (Wie lange noch? Vgl. oben.) Seine klassische Mischung: zu einem Drittel von den Ureinwohnern, den Indianern, abstammend, zu einem Drittel von Weißen, meist Portugiesen, zu einem Drittel von den einst als Sklaven importierten Schwarzen. Und das in Dutzenden von Wiedermischungen, wozu ein Schuß holländisches, italienisches, deutsches, syrisches, japanisches Blut kommen mag. (Rassendünkel und -vorurteile existieren nicht, was sich in der weiteren Geschichte der beiden Amerikas eines Tags als gewaltiges Plus für Brasilien auswirken wird.) Damit ist eine neue Rasse entstanden, die, besonders was die Mädchen betrifft, Blüten von seltsamer Schönheit treiben kann; zuweilen wird man an Gauguins Südseemädchen-Bilder erinnert. Andererseits kann man Wechselbälgen von schockierendem Aussehen begegnen, etwa Negeralbinodamen.

Die Caboclos wohnen auf ihren Hutzelfarmen, oft mehrere Reitstunden voneinander entfernt. Um bequem reiten zu können, sich weniger anstrengen zu müssen, als es der Englische (vom Deutschen zu schweigen) Trab erfordert, dressieren sie ihren Ponys eine Art Krabbeltrab an, wobei die Tiere kaum die Hufe heben, von ferne anzusehen wie eilige Laufkäfer.

2. Sang

Mandioka: Aus einer Wurzel gewonnenes Mehl, neben schwarzen Bohnen die Hauptnahrung der Caboclos. Die Indianer pflegen es wie Kaugummi zu kauen.

Seite 130

Tapir: Den Stammformen der Pferde nahestehendes Huftier mit rüsselförmiger Greifnase; Pflanzenfresser.

Zikaden: Baumgrillen.

Companheiro: Kamerad.

Die Pest ist heute in Südamerika fast ausgerottet, doch kann sie, ebenso wie in Asien, an vereinzelt Herden plötzlich aufflammen. Im Interior, im unermeßlichen Innern, wurden Siedlungen, wo Pestfälle auftraten, sofort evakuiert und darauf von der Polizei niedergebrannt.

3. Sang

Marraka: Aus Flaschenkürbissen verfertigte Rassel, uraltes Ritualinstrument der Indianer, das zum Kriegstanz sowohl wie zu kannibalischer Opfertanz gerührt wurde. Heute dient es als Kinderspielzeug und Karnevalsassel. Zwei

zusammengelötete Kuhglocken, Agógó genannt, ein ebenfalls unentbehrliches Karnevals- und Makumba-Instrument.

Kalebasse: größere Kürbissrassel.

Vamos!: Los!

„*Spatz im Maismehl*“: Karnevalsschlager. Sujinhos, etwa Dreckspatzen, sind Arme, zu arm, um sich Karnevalskostüme leisten zu können. Sie tanzen in Lumpen, die Gesichter zur Feier des Tages mit Schuhwichse beschmiert.

Kardinal: Verschiedene Vogelarten, die durch ihr knallrotes Gefieder auffallen.

Fado (Schicksal): Name eines portugiesischen Volksgesangs. Weisen der Schicksalsergebung.

4. Sang

Nada: Nichts. Ein Lieblingswort des brasilianischen Volks, nicht unbedingt im Hemingwayschen Sinn zu deuten. Ausdruck von Stoizismus bis zur schönen Lethargie.

Futebol: So sprechen die Brasilianer das englische Football aus. Gefeierte Nationalsport. Bei Fußballmatchen manifestiert sich das jäh geweckte

Seite 131

Temperament des Publikums häufig in Messerstechereien. Botafogo (Feuerfresser), berühmter Fußballclub in Rio.

Merda: Scheiße.

Letzter Sang

Polka, die Glatzen verspottet: „Os Carecas“ (Die Glatzenköpfe), älterer Karnevalsschlager.

Paulistaner: Bewohner der Stadt und des Staats São Paulo.

Mit brennenden Kerzen wird nach pietätvollem Brauch die Leiche eines auf der Straße Verschiedenen umstellt und markiert. Nicht zu verwechseln mit dem Despacho eines Makumbazauberers.

Samba und Makumba: Gott ist Brasilianer — dies Sprichwort stammt zweifellos aus der Stadt Bahia de Todos os Santos (Bai Aller Heiligen), Hauptstadt und Hafen des gleichnamigen Staats, der im Norden, zwischen Wendekreis des Steinbocks und Äquators liegt. Die Bevölkerung Bahias ist überwiegend schwarz oder mulattisch (nochmals: Das Rassenproblem, an dem die USA kranken, ist Brasilien fremd).

Bahia: das Herz brasilianischer Tanzkultur, die afrikanischen Ursprungs ist; die Wiege des kultischen Volkstanzes Samba, der, anderwärts verfälscht und zum Modeschwof umgemodelt, via Hollywood einen zweifelhaften Siegeszug um die Welt antreten sollte. Zum nationalen Festkostüm der Bahianerin gehören die Balangandás, die farbenfrohen Ketten, ebenso wie der kleine Turban, eine Erinnerung daran, daß der einstige Import von Menschenmaterial selbst auf Nordafrikaner ausgedehnt wurde, die Turbane trugen. Der Karneval von Bahia ist womöglich noch klangfroher, zugleich turbulenter als der von Rio. Und von Bahia aus verbreitete sich über das ganze Land der afro-brasilianische Geheimkult, der, dort Candomblé, in anderen Landesteilen Makumba genannt, gestern wie heute eine gewaltige Rolle im Volksleben spielt, nicht etwa allein in dem der Schwarzen und Mulatten.

Mitten auf einer der belebtesten Kreuzungen von Rio, Avenida Rio Branco Ecke Alfândega, sah der Romanzenschreiber ein Despacho postiert: ein unscheinbares Bündel, daneben eine leere Flasche mit einer brennenden Wachskerze. Keiner der Autolenker dachte daran, das kleine

Seite 132

Verkehrshindernis zu überfahren, auch der den Verkehr regelnde Polizist hütete sich davor, sich an dieser Sache die Finger zu verbrennen. Das Ding war — ganz unauffällig und en passant — von einem Makumbazauberer hingestellt worden; es war tabu.

Jeder dieser Macumbeiros hat sein Revier und seine eigne Gemeinde. In Rios Vorstädten São Mateus, Pavuna sind fast in jeder Straße mehrere Terreiros, wo der Makumbachef wohnt und wo die kultischen Tanzorgien abgehalten werden. Mitglieder der Gemeinde konsultieren ihr Oberhaupt: wenn sie etwa Liebeskummer haben, bringen sie ihm eine Haarlocke der Geliebten, eine Photographie des erfolgreichen Nebenbuhlers. Der Vater des Heiligens (der Ehrentitel des Zauberers) durchsticht diese, spricht seine Schwarzmagierformel — solcherart Besprechen ist ja noch heute bei Schweizer und Tiroler Bergbauern in Schwung —, weihet die Gegenstände der Macht des afrikanischen Montagsgottes Exú, verpackt sie und stellt das Bündel an einem Kreuzweg auf.

Die alten Religionen und Mythologien sind alle miteinander verwandt; die Mythologie afrikanischer Primitivkulturen weist zur hellenischen und römischen lauter Parallelen auf. Exú ist eine Mischung aus dem griechischen Götterboten und Luzifer, auch der Gott der Sieben Kreuzwege genannt. Er verwandelt sich mit Vorliebe in einen schwarzen Bock (genauso wie der mittelalterliche Teufel mit Kreuzweg und Bocksgestalt verbunden ist). In einer Ecke der eingezäunten Makumbatanzböden steht meist eine Hundehütte, von keinem Hund bewohnt: dort werden kleine Opfergaben, Eß- und Trinkbares, aber auch etwa Zigarren deponiert, um den Montagsgott bei guter Laune zu erhalten.

Die einst nach Brasilien eingeschleppten Negersklaven brachten ihren Götterkult mit. Ihre christianisierten Nachkommen haben unternommen, die Orixalá, die Götter, in den christlichen Heiligen zu sublimieren. (Daß die Muttergottes so oft auf einer

Mondsichel schwebend dargestellt ist, beweist wohl, daß sie aus der ägyptischen Mondgöttin sublimiert wurde.) Der mächtige Gott Xangô wird eins mit dem heiligen Antonius, der afrikanische Kriegsgott Ogum — der Ares der Hellenen — mit Sankt Georg, Abaluaé, der Gott der Kranken, insbesondere der Aussätzigen, mit dem heiligen Lazarus. („Geh in der Dämmerung nicht aus, die Lepra lauert auf dich“, ein brasilianisches Sprichwort. Die Zahl der Leprösen im heutigen Brasilien schwankt zwischen achtzig- und hundertfünfzig-

Seite 133

tausend, wovon nur ein Teil in sogenannten Kolonien abgesondert lebt.)

Aufgrund solcher Sublimierung sah die Römische Kirche sich seit jeher veranlaßt, Makumba zu tolerieren, ebenso die Polizei, in der es von Makumbagläubigen wimmelt. Einen Höhepunkt des Rituals bildet der Augenblick, da der Vater des Heiligen den herniedergeflehten Heiligen empfängt. Nach dem Hausheiligen beschwört der Makumbachef andere zu Heiligen sublimierte Götter (jeder trägt sein nach dem Ritual fixiertes Kostüm), etwa Oxossi, den heiligen Indianer, der mit Pfeil, Bogen und kleinem Gewehr auftritt: womit der Ureinwohner des Lands, der Indio, einbezogen wird in die Religion der afrikanischen Ahnen. — Makumbafeste währen meist die ganze Nacht. Die Makumbagemeinden stellen die eifrigsten Karnevalstänzer.

Die abendländische Zivilisation, die technokratische Zivilisation, die zahllose Tabus aufgerichtet hat und der Schwarzen Magie der Wasserstoffbombe verfallen ist, hat nach des Romanzenschreibers unbescheidener Ansicht keinerlei Veranlassung, auf die Makumbagläubigen hinabzublicken. Fest steht, daß ein einzelner kraft der Makumba eine gewaltige magische Macht über eine ganze Gruppe innehat, zuweilen Gebieter über Leben und Tod.

Aber das kennen wir auch.