

**EL DULCE MILAGRO: RECRIAÇÃO DE CINDERELA  
POR JUANA DE IBARBOUROU (1892-1979)**

Antonia Javiera Cabrera Muñoz<sup>1</sup>

**Resumo:** Aborda-se o texto dramático “El dulce milagro”, recriação da fábula *Cinderela*, publicada em *Los sueños de Natacha* (1945), da poetisa uruguaia Juana de Ibarbourou. A importância da sua leitura no ensino de graduação em Letras dá-se porque o texto em questão não só se destina ao público infanto-juvenil, como acontece com a fábula *Cinderela*, mas está relacionado com a própria poética de Ibarbourou, uma vez que a recriação inova o enredo da fábula, conforme Pérez de Tudela (2010). Com isso, novos materiais e métodos são requeridos para a leitura e a encenação desse texto em ambiente escolar. Após entender a recriação literária como expressão melancólica oriunda do modernismo, tão caro à autora, apresentam-se orientações gerais de sua abordagem didática no PIBID – Interdisciplinar em Português e Espanhol da UFVJM, realizado na comunidade rural de Sopa, distrito de Diamantina (MG), nos quatro anos do Ensino Fundamental II da Escola Municipal de Sopa.

**Palavras-chave:** Literatura Hispânica; Juana de Ibarbourou; Cinderela; *Los sueños de Natacha*.

**Abstract:** This paper discusses the dramatic text “El dulce milagro”, a recreation of the fable of Cinderella, published in *Los sueños de Natacha* (1945) by Uruguayan poet Juana de Ibarbourou. This is an important reading for undergraduate Literature students, because rather than being a work of children’s literature like the original fable, it is connected to Ibarbourou’s poetic itself, since the recreation innovates the plot of the fable, according to Tudela (2010). Thus, new materials and methods are required for the reading and staging of this text in a school environment. After understanding literary recreation as a melancholic expression originated in Modernism, so dear to the author, general guidelines for its didactic approach are presented in the PIBID - Interdisciplinary in Portuguese and Spanish at UFVJM, carried out in the rural community of Sopa, district of Diamantina (MG), in the 4 years of Elementary School II of the Municipal School of Sopa.

**Keywords:** Hispanic Literature; Juana de Ibarbourou; Cinderella; *Los sueños de Natacha*.

---

<sup>1</sup> Docente com dedicação exclusiva da Faculdade Interdisciplinar em Humanidades (FIH) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), desde junho de 2013. Principais áreas de interesse: língua espanhola para fins acadêmicos, literaturas hispânicas, ensino de literatura, literatura comparada e artes.

## Introdução

O Brasil vivia a Geração de 45 com a publicação de grandes nomes da literatura, como Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector. Nesse contexto, a poetisa Gabriela Mistral travou intensa amizade com Henriqueta Lisboa, poetisa brasileira que foi pioneira no reconhecimento da lírica feminina latino-americana do século XX (Neves, 2014). Comentou e traduziu Mistral no Brasil e escreveu ensaios a respeito de muitos outros nomes, tais como: Maria Eugênia Vaz Ferreira (1875-1924), Delmira Agustini (1886-1914), Alfonsina Storni (1892-1938) e Juana de Ibarbourou (1892-1979), conhecida como *Juana de América* em evento oficial realizado em Montevideu em sua homenagem. O ano era 1929.

A uruguaia Juana de Ibarbourou foi logo reconhecida com *Las lenguas de diamante*, coletânea de poemas publicada em 1919, em Buenos Aires, com prólogo do escritor argentino Manuel Gálvez. Segundo este, a essência característica do livro seria “la de expresar bellamente un sentido natural del amor y de la vida” (Gálvez, 1998, p. 11). Nada mais característico de Ibarbourou, posto que o espírito natural de liberdade ao escrever se atualiza nas obras posteriores.

Em comparação com Storni, Ibarbourou é mais leve e fluida em seus versos. Sendo filhas diretas de Agustini – a mais corajosa e personalíssima das poetisas da América Latina –, enquanto uma mostra-se mais triste e dolorida por dentro, caso de Storni, a outra se mostra mais feliz e positiva por fora, chegando a misturar-se com a própria natureza em torno. Gálvez (1998, p. 12) nos fala da “singular objetividad de este amor, tan ausente de espiritualidad y subjetivismo”.

Daí o livro parecer profano aos olhos e aos sentidos do leitor. Para falar de seu interior, precisa sentir-se natureza, como se lê nesta estrofe: “¿Qué es esto? ¡Prodigio! Mis manos florecen. / Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen. / Mi amante besóme las manos y en ellas, / ¡Oh gracia! brotaron rosas como estrellas.//” (Ibarbourou, 1992a, p. 33). Para o argentino, o primeiro livro de Ibarbourou “constituye un acontecimiento en la literatura americana” (Gálvez, 1998, p. 13).

A partir da década de 20, publica as obras: *El cántaro fresco* (1920), *Raíz salvaje* (1922), *La rosa de los vientos* (1930), *Loores de Nuestra Señora* (1934) e *Estampas de la Biblia* (1934), entre outras. Após um interregno entre as décadas de 30 e 40, aparecem *Chico Carlo*, em 1944, e *Los sueños de Natacha*: cinco obras de teatro para niños, em 1945, direcionadas ao público infanto-juvenil. A primeira constitui-se de contos em forma de memórias da infância e dos primeiros anos da adolescência; a segunda traz a reescrita ou a livre recriação de fábulas clássicas infantis em forma de drama – um gênero não menos caro à autora.

No presente artigo, escolhemos um desses dramas para leitura e interpretação, “El dulce milagro”, inspirado na fábula *La Cenicienta* (*Cinderela*), e damos orientações gerais de uma encenação do texto dramático realizada por alunos

em ambiente escolar. Em específico, após entender a recriação literária como expressão melancólica oriunda do modernismo, tão caro à autora, apresentam-se orientações gerais de sua abordagem didática no PIBID – Interdisciplinar em Português e Espanhol da UFVJM, realizado na comunidade rural de Sopa, distrito de Diamantina (MG), nos quatro anos do Ensino Fundamental II da Escola Municipal de Sopa. Esse núcleo constituiu-se de 8 discentes pibidianas dos Cursos de Letras – Português e Espanhol e Português e Inglês da Faculdade Interdisciplinar em Humanidades (FIH) do campus JK da UFVJM, e uma professora supervisora formada em Letras-Português.

Como veremos mais adiante, nossa hipótese de leitura é de que essa livre recriação não é só um texto a ser lido e encenado por um determinado público, o infante-juvenil, mas está relacionado com a poética de Ibarbourou, uma vez que se inova livremente o enredo da fábula, conforme Pérez de Tudela (2010).

Essa novidade no agir como escritora tem fortes indícios da sua cosmovisão. Tendo-se um novo enredo em uma nova forma (o drama), novos materiais e métodos são requeridos para a leitura desse texto: em primeiro lugar, exige-se a realização de uma leitura dramática e posterior encenação; em segundo, exige-se que se interprete essa recriação literária como livre expressão melancólica (ou saudosa) oriunda do modernismo, estilo literário tão caro à autora, pois a faz se lembrar de seu passado como leitora e como escritora.

Por ora, basta entendermos que a recriação da fábula clássica efetuada por Ibarbourou não é só uma conexão com o seu passado perdido (a infância e suas leituras), mas uma conexão com a sua obra previamente publicada, como acontece com o poema “El dulce milagro” e com *Loores de Nuestra Señora* e *Estampas de la Biblia*.

### **Juana de Ibarbourou e o modernismo: entre livros e memórias**

José Martí (1853-1895), no segundo número de *La edad de oro*: publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América, no artigo “Músicos, poetas y pintores”, explanou sobre a vocação de artistas de diferentes épocas e lugares na infância e na juventude: “Cuando no se ha cuidado del corazón y la mente en los años jóvenes, bien se puede temer que la ancianidad sea desolada y triste” (Martí, 1997, p. 92). Ao revistar vários artistas, contam-se anedotas de todo tipo e as maneiras como se produziram suas obras. Ao final, sintetiza que, por mais dificultosa que tenha sido a vida da maioria desses artistas, “La fuerza del genio no se acaba con la juventud” (p. 103). Quer dizer, se a força do verdadeiro gênio artístico não acaba na juventude, essa mesma força não acabará mesmo nas piores passagens da vida adulta. É o caso de Juana de Ibarbourou, que começou a escrever ainda muito jovem, em tenra idade, e jamais deixou de escrever.

O escritor e jornalista uruguaio Diego Fischer, que reconta a vida da poetisa em *Al encuentro de las tres Marías: Juana de Ibarbourou más allá del mito* (2016), baseou-se em vasta documentação, inclusive do próprio punho de Juana, para mostrar uma imagem real do que foi sua vida de escritora mesclada à sua vida privada, e de como ela produzia em circunstâncias na maior parte das vezes difíceis:

Juana jamás ocultó nada. Todo lo contó: su alegría, su gloria, sus ganas de vivir, sus adicciones... De todo dejó testimonio escrito, en su poesía y en algunas cartas. Pero fundamentalmente en sus libros, aunque muy pocos comprendieron entonces lo que de verdad quería transmitir. (Fischer, 2016, p. 17).

Para Fischer, poucas escritoras são tão autobiográficas como Juana, e, a partir dos anos 50, em obras poéticas como *Perdida* (1950), *Romances del Destino* (1955) e *La pasajera* (1967), sua vida difícil e revisitada aparece com mais evidência:

¿Qué sentido tiene seguir ocultando la verdad? Ella misma fue la primera en contar lo que le pasaba y con lujo de detalles. Su adicción a la morfina aparece en decenas de poemas posteriores a 1950. También su enamoramiento tardío. Pocas escritoras han sido tan autobiográficas: en su obra está todo. Hay que tomarse el trabajo de leerla. (LOS..., 2012).

Jorge Arbeleche, estudioso e crítico uruguaio, afirma que o que mais caracteriza a produção literária em qualquer fase da vida de Juana de Ibarbourou é o amor puro ou sua escrita baseada na entrega total. O gesto de amar é o puro ato de escrever sem concessões: “En Juana hay una actitud religiosa frente al amor, que se le aparece como misterio [...] y como milagro” (Arbeleche, 1992, p. 19). Tudo se torna realidade: a natureza é ao mesmo tempo, cenário e personagem, sacralizada e plástica, passiva e ativa.

Quando o crítico aborda a relação vida e poesia, chama a atenção para o fato de que a sua poesia jamais será um substituto da vida real:

No hay sustitución de una realidad por otra; al contrario, la poesía no es la vida ni se propone serlo; la poesía es una proyección y una prolongación, un reflejo, pero primero está la experiencia vital que deviene luego experiencia estética. (Arbeleche, 1992, p. 20).

A poesia revive a vida, mas em uma experiência estética baseada na entrega. É o que se pode ler no seu “Autoromance de Juanita Fernández”, de *Romances del Destino*, uma belíssima revisitação da vida vivida à moda de Antonio Machado em “Retrato”, de *Campos de Castilla* (1907-1917):

Por quietas calles andaba  
Juanita Fernández, que era  
Muchacha como de pájaros  
Y naranjas y colmenas.  
Nadie veía su guardia  
Callada, de serafines.  
Nadie veía en sus sienes,  
Invisible, el arco iris.

Nadie, ni padre, ni madre,  
Ni parientes, ni padrinos,  
Sabían que a aquella niña  
La había marcado el Destino.  
“¡Qué inteligente Juanita!  
¡Qué fina piel de duraznos!  
¡Qué dos ojos de lucero,  
en un cielo de verano!”

Y andaba Juanita, andaba,  
Con sus muñecas, su perro  
Tilo y sus libros de estudio  
Por las callejas del pueblo.  
Andaba Juanita, andaba,  
Con un ángel de custodia,  
Y su pobreza tan rica  
Y sus ensueños de novia.

Primero, novia del aire,  
Y después de un capitán.  
Andaba Juanita, andaba,  
Y era rica más y más.  
¿Qué importan la casa pobre,  
Los vestidos de algodones,  
Los zapatitos de cuero,  
La blusa sin prendedores?

Veinte años casi sin crónica  
Con solo el hijo y la paz  
De sus versos y sus flores  
De alambres y de cambray.  
Alegre, tierna y callada,  
Amante y sin ambición,  
gorjeaba en cantos y canto  
De vida y callado amor.

Ya sobre el pecho una estrella,  
Ya otra más sobre la sien,  
Ya mil clarines al viento,  
Y el toque de somatén.  
Ya el llanto por sus mejillas,  
Ya grises fuegos, su luna,  
Mañanas de helada niebla,  
Noches a desvelo y bruma.

Ya zapatos de gamuza,  
 Y vestidos de París,  
 Ya la sonrisa perdida,  
 Ya el deseo de morir,  
 El amor, como una rosa;  
 La vida, cáliz y cruz.  
 Tilo, borrado en la sombra.  
 Brumosa la Cruz del Sur.

Y en el Río de la Plata,  
 Sólo el barco de su fe,  
 Aunque sigan los clarines  
 Y el toque de somatén.  
 ¡Qué sola y sola Juanita,  
 en su casona vacía!  
 América por sus salas  
 Pasa, y Juanita, perdida.  
 Ya no sabe de laureles  
 Ni de nardos en el alba.  
 Traen orquídeas a sus manos  
 Y mendiga un vaso de agua.  
 Secreto, ¡ay secreto, oh Dios,  
 Oculto el romance puro!  
 Vele el ángel con su túnica  
 El préstamo sin futuro.

Y cuando muera Juanita  
 A gritos todos dirán  
 Que fue bendito aquel día  
 Ocho de marzo, San Juan  
 De Dios, en tierras de Melo  
 Que la historia alabará.  
 Y ha de dormirse llevando  
 Sobre la mortaja, un sol:  
 El de un amor silencioso  
 Que nadie le adivinó.  
 (LETRAS-URUGUAY, s. d., s. p.).

Esse “amor silencioso” é o amor de entrega, do ato de escrever que explica o modo como as circunstâncias da vida já não importam diante de palavras de uma escrita harmônica que nasce destinada a ser: “Nadie, ni padre, ni madre,/ Ni parientes, ni padrinos,/ Sabían que a aquella niña/ La había marcado el Destino.”. Destino esse que jamais será abalado ou mortificado, tal como se lê em “Rebelde”:

Caronte: yo seré un escándalo en tu barca.  
 Mientras las otras sombras recen, giman o lloren,  
 Y bajo tus miradas de siniestro patriarca  
 Las tímidas y tristes, en bajo acento, oren,



Yo iré como una alondra cantando por el río  
 Y llevaré a tu barca mi perfume salvaje,  
 E irradiaré en las ondas del arroyo sombrío  
 Como una azul linterna que alumbrara en el viaje.

Por más que tú no quieras, por más guiños siniestros  
 Que me hagan tus dos ojos, en el terror maestros,  
 Caronte, yo en tu barca seré como un escándalo.

Y extenuada de sombra, de valor y de frío,  
 Cuando quieras dejarme a la orilla del río  
 Me bajarán tus brazos cual conquista de vándalo.  
 (Ibarbourou, 1992a, p. 18-9).

Ao visitar suas memórias de infância, como em *Chico Carlo*, Juana reconstrói essas memórias dando a elas uma luz de mistério ou de evocação, em que todo vivido passa por uma cosmovisão ao mesmo tempo idílica e previsível, seja por meio da descrição estática, seja por meio da ação que os próprios personagens demonstram em suas falas e agires:

La infancia y la adolescencia, esas dos épocas de mi vida que ahora me parecen tan remotas y extrañas como un cuento, ¿me han pertenecido realmente? ¿Fui yo, de veras, aquella niña vivaz y esta jovencita huraña, silenciosa y apasionada que veo en el recuerdo a una luz de sueño? ¿Y fue mi casa esa pequeña casa antigua, blanca, con un gran patio lleno de rosales entre las coles? Mi madre descende los tres escalones de la puerta del comedor, con su ancho delantal con puntillas, su vestido de muselina clara, el pesado moño sedoso sobre la nuca, y vuelvo a oír su voz aguda:

— ¡Susana!

Una cabeza coronada de apretadas trenzas castañas surge entre la maraña de gajos con que una enredadera de caracol, millonaria de caprichosas flores retorcidas, protege una especie de túnel abierto entre el muro, guarnecido de hiedras y la balaustrada de la escalerita de madera que baja hacia la quinta:

— ¡Estoy aquí, mamá!

— ¿Qué haces que no vienes a tomar el café, criatura?

— No puedo, mamá. Me robó el mago Sietededos, y mientras no llegue el Príncipe Afortunado, que ha de liberarme, tengo que seguir presa en esta horrible cueva.

(Ibarbourou, 1953, p. 645-6).

Eis o início do conto “La Niña, el Príncipe y el Café con Leche”, onde, já no título, se observa uma evocação da realidade vivida, mas não a realidade vivida.

Explica-se: o “Príncipe”, alocado entre os termos “La Niña” e “Café con Leche”, é o *leitmotiv*, no sentido musical, que dá o verdadeiro mote ao conto. Ele

é o fio condutor, tal como uma melodia, da sequência harmônica: entre uma mãe e uma filha que estão em casa travando um diálogo comum, um jardim *pueblerino* se destaca, mas é o personagem do príncipe quem movimenta, amorosamente, esse diálogo nada comum. É por causa da ausência principesca no enredo que tudo passa a acontecer como memória possível, como ato de amor, como pura escrita.

Não por acaso, nas primeiras linhas do conto, a autora se questiona se aquilo que viveu no passado ainda lhe pertence: “La infancia y la adolescencia, esas dos épocas de mi vida que ahora me parecen tan remotas y extrañas como un cuento, ¿me han pertenecido realmente?” (Ibarbourou, 1953, p. 645).

Quando lemos essa pergunta retórica antes de a história iniciar, está-se indicando para o leitor que o realmente vivido passará por uma transmutação ao longo do texto, ou seja, permanecerá como memória literária da infância e da adolescência pertencente à escrita ficcional dos contos de *Chico Carlo*. Existe um estilo próprio, que é o dom mais difícil e trabalhoso de se alcançar sendo uma autora de ficção, e é exatamente esse estilo que faz o vivido ser uma coisa plenamente vivida, para sempre rememorada.

Se José Martí ajuda a entender o que foi a vida artística de Juana de Ibarbourou, podemos dizer que o estilo de escrita da poetisa é claro e perceptível, carregado de vitalidade, sobretudo nas obras que dedicou aos pequenos e jovens leitores:

Ese estilo propio está impregnado de calidez, espontaneidad – o apariencia de tal -, frescura, sencillez: está basado en la amorosa recreación estética de su mundo sensible a través de una profunda consustanciación con la naturaleza y la realidad circundante, en una manifestación de neoromanticismo hipervital. Más que las novedades formales, la poetisa habrá de buscar la trasmisión de los íntimos impulsos expresivos del creador, pasando la confesión por el velado tamiz del arte y tratando de mostrar una fecunda exaltación de la sana sensualidad de la juventud que la poetisa dice con hermosa voz natural y cuidada modulación, apoyada en el ancho soporte de la tradición hispánica. (Arbeleche, 1992, p. 24-5).

E se “La Niña” e “Café con Leche” são personagens desse cenário imaginário graças à ausência do “Príncipe”, para nós, leitores, o começo do conto vem como um preâmbulo do que será lido depois. É o próprio ato de amor ou a sua poética, que se trava no diálogo entre mãe e filha. À pergunta retórica “¿Qué haces que no vienes a tomar el café, criatura?”, da mãe, a filha responde amorosamente: “No puedo, mamá. Me robó el mago Sietededos, y mientras no llegue el Príncipe Afortunado, que ha de liberarme, tengo que seguir presa en esta horrib-



le cueva.” Está montado o cenário onde se desenrola a memória de uma infância vivida com a mãe: *esta horrible cueva*. Nessa sagrada caverna, Susana é uma princesa privada de liberdade, que está à espera de seu Afortunado. Depois de haver lutado com o feiticeiro malvado, a mãe a chama de novo, quebrando a sequência harmônica do enredo:

En su cabecita de siete años retumba el galope del alazán de su caballero que corre a libertarla, y en sus oídos resuena el rumor de las trompetas y los pífanos de la comitiva regia. Pero ella ya no estará en la cueva cuando Afortunado llegue a salvarla y a pedirle su mano. Culpa de mamá. Mamá no comprende y se empeña en que beba su taza de café con leche y se atiborre de tostadas. (Ibarbourou, 1953, p. 646).

Depois do término da refeição, o conto segue para uma conclusão filosófica. O *Leitmotiv* que havia começado e terminado com o príncipe, recomeça, agora, com duas sentenças reveladoras: “Sus redondas mejillas echan fuego y le rebrillan los puros ojos que ya se encargará la vida de nublar más adelante, cuando nada pueda consolarla” (Ibarbourou, 1953, p. 647). É uma premonição do que viria a ser sua vida posterior de mãe e escritora. E finaliza, exclamando: “¡Ah, muchas veces, después, su plato quedará intacto ante ella, inapetente y melancólica por sus sueños desvanecidos y sus esperanzas frustradas!” (p. 647).

Em ato oficial na Academia Nacional de Letras do Uruguai, em 1947, Juana faz um discurso bastante pessoal acerca do que é a poesia e de como começou sua carreira literária. Aborda, também, a relação entre vida e poesia, e de como coloca a vida como algo simples, mas que é consequência de sua busca pelo dom de poetar: “Puedo decir que Dios tuvo para mí la mano mullida de dones, aunque el diablo no haya dejado de soplar su hollín sobre ellos” (Ibarbourou, 1953, p. 980). Mesmo com as dores vividas, ela foi fiel à sua vocação. Sua poesia se atualiza constantemente, sem se deixar levar pelas correntes da última moda, tal como Antonio Machado declarou em “Retrato”.

Sua relação com os livros é de extrema adoração. Declarou amar os clássicos, mas também “ese elemento nuevo y brillante de la imagen en fastuosa abundancia, que intuyó a Góngora; filigrana de oro constelada de gemas, juego de orfebre, divino orvallo sobre la inmutable belleza de la rosa” (Ibarbourou, 1953, p. 981-2).

Ademais de *Chico Carlo*, sua extensa contribuição à literatura infanto-juvenil inclui outros títulos notáveis, onde a mão da poetisa e escritora se mostra milagrosa. Além da recriação de enredos de contos de fadas reunidos em *Los sueños de Natacha*, temos a recriação de enredos em forma de rádio teatro em *Puck* (1953) e em forma de romance versificado em *Romances del Destino*. Por fim, a recriação de

contos como “Juan soldado” em *Ángeles pintados* (1968), republicado como *Juan soldado* (1971), mostram-nos que inúmeras evocações da infância encontram-se dispersas em sua obra, sinal de que foi extremamente sensível ao candor infantil.

No conto “Ángeles pintados”, temos uma primeira ideia da atitude de Juana, quando, por primeira vez, armou uma *coquetería* infantil, maquiando-se o rosto e usando sapatos com salto, tendo ido assim à escola: “¡Dios de todos los universos! Aquella cara parecía un mapamundi, y aquella chiquilla encaramada sobre un par de tacos torturantes, era la verdadera estampa de la herejía.” (Ibarbourou, 1971, p. 126).

Depois da chamada de atenção da mãe, Valentina, a pequena Juana sai de casa da mesma forma que chegou: apenas, que, desta vez, carregando seus livros “en tal desorden, que se me iban cayendo por el camino” (p. 126). Essas e outras passagens dão a nota do que seria sua produção literária infanto-juvenil em um sentido: a recriação da memória de seu passado. Assim, essa passagem é o primeiro testemunho do início de sua maior heresia, a vida como leitora e como escritora. Entre livros e memórias, a própria autora marca o prenúncio da sua atividade literária, recuperando-a com doce melancolia, mas sem querer revê-la em absoluto, pois reconstrói, no agora, uma infância perdida, posto que carregada de imagens poéticas, ilusões e imaginação.

*Los sueños de Natacha* traz a mesma operação imaginativa: transformação dos enredos originais dos contos de fadas a seu bel-prazer. É o caso de “El dulce milagro”, fantástica história dramática baseada em *Cinderela*, em que o *Leitmotiv* musical é um milagre. Aqui, religião e literatura se dão as mãos, profanamente, para prover ao leitor uma nova melodia.

### ***El dulce milagro: recriação da fábula***

Da mesma maneira que acontece em “La Niña, el Príncipe y el Café con Leche”, o príncipe encantado de “El dulce milagro” jamais aparece como personagem, como Natureza ativa. É evocado, como no conto, mas fica à margem. A personagem principal, “Cenicienta”, aparece em todo momento, mas numa estética nova, pessoalíssima de Juana de Ibarbourou. A professora e pesquisadora espanhola Rocío Oviedo Pérez de Tudela, no artigo “El imaginario de la infancia en Juana de Ibarbourou” (2010, p. 174), divide a produção infanto-juvenil da poetisa uruguaia em duas tendências. Uma, em que os relatos de experiência (em prosa, verso ou drama), têm filiação regional ou crioula, e por isso são precursores do real maravilhoso; outra, em que lemos os relatos de ficção de filiação romântico-modernista. *Los sueños de Natacha*, assim como *Chico Carlo*, pertencem à primeira tendência. A diferença radical entre ambas as obras está não no estilo, mas no cenário, no enredo e nos personagens, que são lembrados com nostalgia de uma

infância perdida em *Chico Carlo*, mas que são recriados como fábula fantástica em *Los sueños de Natacha*. No drama “El dulce milagro”, tudo se recria, menos a relação original entre a “Cenicienta” e suas irmãs invejosas e malvadas:

La recreación, no lo olvidemos, corresponde a uno de los caracteres esenciales de la literatura modernista, pero en este caso, es una recreación que no busca el efecto artístico, sino la aceptación de los pequeños, mal avenidos con los finales trágicos. (Pérez de Tudela, 2010, p. 180).

No conto tradicional, Cinderela passa por tribulações, e graças aos toques de sua fada madrinha, consegue, subitamente, sair-se melhor do que suas irmãs: é mais bela, doce e agradável e mais sortuda, pois consegue ir ao baile, ter o vestido mais lindo e o príncipe dançando com ela.

Já a “Cenicienta” não tem fada madrinha e nem príncipe dançando com ela. Passa por outras situações que mudam quase que radicalmente o enredo original. Como o príncipe jamais aparece como um personagem plástico, ele passa a ter status de personagem secundário. Na verdade, quem aparece como personagem principal (mais do que a própria “Cenicienta”) é a Santa Virgem: “Quiero ofrecerle a la Santa Virgen el más extraordinario manojito de orquídeas que se haya visto nunca” (Ibarbourou, 1953, p. 757), afirma a irmã Gilena. Contradizendo a pretendida humildade, adiciona: “Llevaré todas mis joyas” (Ibarbourou, 1953, p. 757). A outra irmã, Gulnara, levará ao altar da catedral uma toalha de mesa rendada em estilo inglês, feita por uma artesã humilde, mas que foi paga “por un precio irrisorio” (Ibarbourou, 1953, p. 759), gabando-se disso. O ramo e a toalha são qualificados pelas irmãs como prodigiosos, porque impactantes.

No momento seguinte a este diálogo, aparece o *pregonero* do rei, informando a todos da cidade que um sapatinho de cristal será provado “en el atrio de la Iglesia Mayor [...] mientras se celebran continuos oficios para nuestra Divina Patrona la Santísima Virgen Madre de Dios” (Ibarbourou, 1953, p. 760). A descoberta da dona do sapatinho perdido no baile será um evento grandioso “con la ayuda de Nuestra Santa Madre la Virgen” (p. 760). Durante a preparação das duas irmãs em casa, “Cenicienta” é muito mal tratada por elas, inclusive obrigando-a a não chamá-las de irmãs em público, mas de *señoritas condesas*. Antes de saírem de casa, “Cenicienta” pede a ambas que a deixem rezar pela sua falecida mãe no altar da catedral, mas é duramente rebatida: “Pues dejémosla, Gulnara. Ya el Gran Chambelán castigará el atrevimiento de esta pordiosera, haciendo que los guardias la alejen a golpes. En su pecado de orgullo encontrará la penitencia” (Ibarbourou, 1963, p. 764-5). Em resposta, “Cenicienta” pede que não exagerem no tratamento com ela: “Dejadme, os lo ruego. No os burléis de mí, que eso no es de buenas cristianas” (Ibarbourou, 1953, p. 765).

Caso fosse declarada rainha, “Cenicienta” afirma que atuaria como um exemplo cristão a ser seguido. Ajudaria os pobres e os desamparados e eliminaria as *cenicientas* espalhadas pelo reino: “¡Oh, en mi reino no habría cenicientas, hermanas! (Ibarbourou, 1953, p. 766). Gulnara responde: “¡Su corte sería la Corte de los Milagros! Las grandes damas barrerían los pisos y las cenicientas andarían en carroza. Carrozas hechas de calabazas, supongo, con ratones por lacayos y conejos por cocheros.” (p. 766). Ou seja, no Ato I do drama, o que mais impacta no leitor jovem são as formas pecaminosas de tratamento que são dadas a “Cenicienta” pelas interesseiras e orgulhosas irmãs Gilena e Gulnara e que as definem como pecadoras.

No Ato II, o ambiente passa a ser o templo cristão, a catedral da cidade. As três se encontram rezando em frente ao altar, enquanto as demais mulheres vão saindo e provando o sapatinho de cristal. Gulnara é a primeira a expressar o título da recriação da fábula: “¡Oh, si me tocase a mí el dulce milagro!” (Ibarbourou, 1953, p. 771).

O mais sintomático do diálogo travado entre as irmãs nesse momento, é que a descrição de objetos comumente utilizados nas missas passa ao primeiro plano, como se essa descrição diferenciasse duas atitudes humanas opostas: “Cenicienta” significando nobreza; Gilena e Gulnara, pobreza. Por estarmos lendo uma recriação cristã da fábula, o binômio “nobreza” e “pobreza” se referem aqui à atitude do espírito das personagens, que atua de diferentes modos segundo as situações vividas.

Por exemplo, assim que um coroinha passa carregando um incenso de metal, “Cenicienta”, absorta, oferece suas próprias tranças à Virgem. Deposita os dois maços de cabelos cortados por ela no altar. As irmãs não entendem seu ato de nobreza e é neste momento em que “Cenicienta” se rebela contra as irmãs, reafirmando o próprio ato:

GULNARA. — ¿Qué has hecho? ¿Por qué has entregado a Nuestra Señora una ofrenda semejante?

GILENA. — ¡Las trenzas! ¡Sus trenzas! ¿Qué pretendes, di? ¿Qué pides? ¿Qué ambicionas?

CENICIENTA. (Aterrada) — ¡Dejadme, por favor! Me lastimas, Gulnara. ¡Oh, Gilena, Gilena, mira cómo tus uñas me hacen sangrar la muñeca...! No temáis... Sólo le pedía a madre de Cristo la paz eterna... El último sueño soñando con él... Con... Ella. Que me haga dormir para siempre hoy... Ahora que...

GULNARA. (Recobrándose). — Déjala, Gilena. Está loca, no sabe lo que dice. Tal vez hasta esta miserable criada esté trastornada con el acontecimiento, del zapato misterioso. Al fin, es una suerte que la torpe se haya cortado sus trenzas. Era lo único medianamente hermoso que tenía. (Ibarbourou, 1953, p. 774).

“Sólo le pedía a la madre de Cristo la paz eterna...”, é uma forma de reafirmar sua adoração à Virgem, e esse é o único pedido da personagem mais nobre do drama. O príncipe encantado não só é retirado do enredo, mas passa a ser burlado no Ato III, em que várias vozes provenientes do povoado opinam ironicamente acerca de sua decisão de se casar com a primeira que tiver o sapatinho provado não importando idade e status social: “¡La abuela se probó el zapato! ¡La abuela estuvo anoche disfrazada de princesa en el baile de Palacio! ¡Ja ja ja! ¡Pascual, el que modela máscaras, le hizo una careta de veinte años!” (Ibarbourou, 1953, p. 777), gritam vozes infantis.

Daí em diante, o drama, que no Ato II culminou na nobreza do espírito cristão, enreda-se por uma grande melodia profana em uma comédia ao estilo grego, com várias vozes interferindo no enredo da fábula. O leitor começa a se divertir livremente com essas saborosas invertidas da população local:

GULNARA. (Se adelanta con orgullo, acércase al paje y dice imperiosamente). — Calzádmelo.

PAJE. — Sólo os entra el dedo grande, señora. (Risas en la multitud).

VOCES. Cortárselo. Calzadle la nariz en el zapato, parece un piececito.

GULNARA. (Ofendida) — ¡Insolentes!

GILENA. (Aproximándose emocionada). — Si quieres probármelo, pajecillo...

PAJE. — Os sobra talón, señora.

(Rechifla en la multitud. Gritos, risas, dichos.)

VOCES. — Rebanadle el talón. ¿Qué vamos a hacer, si no, sin la Reina que quiere el Rey?

— Pero si hay que cortarle el talón, es lo mismo, muchacho.

— Su Majestad la rechazaría, pues la verdadera dueña del zapato se lo calzará lisa y llanamente.

VIEJA 1ª. — Pues lo dicho, no se desposará el Rey.

VIEJA 2ª. — Esperad, aún falta la criada.

UNA MUJER. — ¿Y van a probárselo a la criada? Es locura...

OTRA MUJER. — ¿No se lo han probado todas, hasta las hilanderas, que tienen los pies tan grandes de tanto darle a la rueda? (Ibarbourou, 1953, p. 777-778).

Quando “Cenicienta” é convocada pela comitiva a provar o sapatinho de cristal, as vozes triplicam a gritaria e a confusão, pedindo que ela não vá embora. Tal como aconteceu com o príncipe, que fora substituído por Nossa Senhora, no auge do drama, o sapatinho é substituído pelo milagre do reaparecimento das tranças, o que é confirmado pelo sacristão da igreja, que fora ver se as antigas tranças ainda permaneciam no altar:



SACRISTÁN. — No hay un solo cabello en todo el altar. A los pies de Nuestra Señora la Santísima Virgen (Todos se descubren.), sólo encontré estas dos varas de nardos, que en el primer momento creí que eran las trenzas, pues brillaban como oro. Lo demás eran joyas, exvotos, encajes, un gran cesto de orquídeas, unas tijeras de plata... (Ibarbourou, 1953, p. 783).

O povo, urrando, exclama: “¡Milagro! ¡Aleluya, milagro! ¡Paso a la prometida de Su Majestad! ¡Milagro, milagro, tenemos Reina!” (p. 783). A nova rainha recebe um anel de brilhantes do *chambelán* imortalizando o seu compromisso com o rei e com seu povo, ao mesmo tempo em que perdoa as irmãs malvadas dizendo: “Venid conmigo, Gulnara, Gilena, hermanas mías... Ocuparéis el primer lugar a mi lado... ¡Dios mío, qué feliz soy!” (Ibarbourou 1953, p. 784).

Ao final, o drama fecha com as vozes do povo, desta vez felizes e aliviadas com a descoberta do sapatinho e impactadas com o milagroso reaparecimento das tranças, que simbolizam o destino prometido pela Santa Virgem, mas que “Cenicienta” jamais poderia ter premeditado. Como o outro par do sapatinho de cristal estava no seu bolso de vestido velho, sabia que seria alçada ao posto de rainha, mas o milagre das tranças foi uma surpresa. Operado por uma entidade superior, a nova rainha foi comparada pelo povo a um anjo: “Es buena como un ángel” (p. 784).

Profanamente, o enredo da fábula parte do conto de fadas *Cinderela* em direção a um enredo completamente recriado, em que o leitor acompanha uma melodia musical de tonalidade cristã popular. Até o príncipe encantado aparece sob o manto dos símbolos eclesiásticos, como na fala de uma mulher que se encontrava no interior da catedral: “Cuando la princesa huyó sin que nadie pudiera detenerla, estaba pálido como la cera de los cirios santos” (p. 770). Na voz das duas irmãs, temos a presença da pureza, de um lado, e a do pecado, de outro. Enquanto a *desconocida* princesa do baile transmitia “un garbo y una gracia” (p. 762) e sua pele “parecía una porcelana impecable” (p. 762), a mesma personagem é chamada de “mal bicho de la ceniza, criatura abominable” (p. 763), e de outras tantas insolências bem marcadas ao longo do drama.

Quando se encontra no altar depois de passar por muitas dificuldades, “Cenicienta” prefere morrer a ser feliz ao lado do príncipe, futuro rei. Ela roga ficar ao lado da Virgem Maria, para descansar junto à mãe falecida e se esquecer do que vive. No entanto, a personagem da Virgem funciona, aqui, como a fada madrinha do conto, alocada na parte final da melodia de religiosidade profana. Ela dá a verdadeira proteção à princesa, futura rainha, no mesmo mundo em que vive e não na eternidade.

Lido assim, o drama infantil de Juana de Ibarbourou acaba como uma verdadeira epifania, ou seja, é uma representação artística da revelação divina ba-



seada na leitura de um tradicional conto de fadas. A mesma operação imaginativa pode ser lida em outras obras da escritora, como em *Estampas de la Biblia*. Ao revisitar a vida de diferentes mulheres das fábulas do Antigo Testamento, consegue extrair os melhores modelos de beleza, fidelidade e sabedoria daquelas que foram convocadas por Deus a viverem vidas difíceis. Abigail, bem-sucedida, inteligente e bonita; Rebeca, mãe de Esaú e Jacó, virgem, linda e honesta; Ruth, viúva, fiel e amiga; Ester, sábia, bela e de retidão inabalável. Na prosa de Ibarbourou, todas tiveram suas vidas belamente contadas posto que histórias de vida fantasticamente trágicas. Eis o melhor estilo modernista, se se pode assim dizer, do ato de escrever de Juana: ali onde existe uma memória vital, seja vivida, seja lida, inicia-se o *Leitmotiv* e recria-se a imagem original.

Em *Loores de Nuestra Señora*, temos várias descrições amorosas e humildes, mas também belamente naturais, da Virgem Maria: “Se te dirá, admirable Señora, rosa de Cambray, mansa gacela, lucero, nardo, hermosa paloma, brisa de Enero. Porque ¡hay una necesidad de llamarte con nombres tiernos y de endulzarse la boca diciéndote a ti” (Ibarbourou, 1992b, p. 59). A imagem de Nossa Senhora transforma-se na mesma medida em que vai escrevendo, polindo-a como um agente natural que adquire várias formas. Não por acaso, o belíssimo poema “El dulce milagro” é tão expressivo acerca dessa capacidade de um ente transformar-se como um poliedro imagético:

¿Qué es esto? ¡Prodigio! Mis manos florecen.  
Rosas, rosas, a mis dedos crecen.  
Mi amante besóme las manos y en ellas,  
¡Oh, gracia! brotaron rosas como estrellas.

Y voy por la senda voceando el encanto  
Y de dicha alterno sonrisa con llanto  
Y bajo el milagro de mi encantamiento  
Se aroman de rosas las alas del viento.

Y murmura al verme la gente que pasa:  
¿No veis que está loca? Tornadla a su casa.  
¡Dice que en las manos le han nacido rosas  
Y las va agitando como mariposas!

¡Ah, pobre la gente que nunca comprende  
Un milagro de éstos y que sólo entiende  
Que no nacen rosas más que en los rosales  
Y que no hay más trigo que el de los trigales!

Que requiere líneas y color y forma  
Y que sólo admite realidad por norma.  
Que cuando uno dice: - “Voy con la dulzura”  
De inmediato buscan a la criatura.

Que me digan loca, que en celda me encierren,  
 Que con siete llaves la puerta me cierren,  
 Que junto a la puerta pongan un lebrel,  
 Carcelero rudo, carcelero fiel.

Cantaré lo mismo: - Mis manos florecen.  
 Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen.  
 ¡Y toda mi celda tendrá la fragancia,  
 De un inmenso ramo de rosas de Francia!  
 (Ibarbourou, 1992a, p. 33-4)

Esse poema descreve e canta, tão claro como a neve, a poética de Ibarbourou: o ato de escrever não se esgota jamais, mesmo quando estiver forçosamente aprisionada. Ela cantará seus versos e produzirá literatura entregando-se tal qual à palavra imanente. Como as rosas, que nascem imaginativamente de suas delicadas mãos femininas, e as tranças da “Cenicienta”, que se transformam em brilhantes nardos de ouro, o milagre acontecerá, e o perfume resultante do trabalho ficará para sempre.

### **Formas de ler e encenar o teatro na escola**

Após a compreensão do drama infantil em termos de cosmovisão e de poética, os estudantes de graduação em Letras podem preparar o texto em ambiente escolar, particularmente na sala de aula do Ensino Fundamental II. Por quê? Porque é nos quatro anos desse nível de ensino (do 6º ao 9º) que o aluno vai ler fábulas, maiormente, e é a idade propícia para os primeiros contatos com uma língua estrangeira. Exemplo disso é a realização do subprojeto interdisciplinar do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID, da CAPES, do Curso de Letras - Português e Espanhol da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM, campus JK, na cidade de Diamantina, Minas Gerais. Esse subprojeto teve sua realização de maio de 2023 a março de 2024 com 24 bolsistas divididos em três núcleos, a saber: Escola Estadual Joaquim Felício dos Santos, Escola Estadual Professora Isabel Motta e Escola Municipal de Sopa, e objetivou a aproximação dos alunos de escolas públicas de ensino fundamental II e ensino médio às literaturas hispânicas por meio da leitura literária em português e em espanhol. Os coordenadores e os professores supervisores dos núcleos tiveram total liberdade para criarem outras estratégias para realizar essa aproximação de acordo com suas abordagens teórico-metodológicas escolhidas.

No caso da Escola Municipal de Sopa, tivemos uma professora supervisora que não é formada em espanhol, mas que acompanhou as oficinas literárias ministradas, o que estimulou muito os alunos dessa escola a quererem ler os textos literários sugeridos para leitura diretamente em espanhol. Entre outros títulos, foram selecionados poemas de Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, uma

versão escolar mexicana adaptada de alguns capítulos do *Dom Quixote* e o drama infantil “El dulce milagro”, além do conto “La niña de las trenzas azules”, fábula da escritora peruana Rosa Cerna Guardia que complementa a leitura do texto de Ibarbourou.

A localidade de Sopa é um distrito de Diamantina distante uns 20 km, sendo uma comunidade rural que possui uma escola com aproximadamente 200 alunos. Os quatro anos do ensino fundamental II participaram com muito entusiasmo das oficinas ministradas pelas 8 PIBIDIANAS, o que demonstrou, para a equipe do subprojeto, que é plenamente possível de se reintroduzir o ensino de língua espanhola e suas literaturas nas escolas públicas brasileiras onde esse ensino é inexistente. Tal sucesso nos motivou a produzir este artigo que, depois de mostrar a natureza do texto literário, sugere a leitura e a encenação do drama infantil “El dulce milagro” como atividade didática e lúdica por esses alunos aprendizes da língua espanhola.

O núcleo se reunia de forma presencial e online para conhecer o autor, ler a obra e estudar a significação e o gênero textual. Nos encontros prévios, fazíamos uma ampla reflexão antes de elaborar as oficinas a serem ministradas na escola. Eram discutidos assuntos como o autor e o lugar de produção da obra, época, repercussão, localização da obra lida na cronologia da obra produzida por esse autor e a importância da sua leitura nos países de fala hispânica e no Brasil.

Entre as abordagens teórico-metodológicas em que nos baseamos, destaca-se a sequência básica do letramento literário proposto pelo professor Rildo Cosson (2006) e a própria reflexão dos autores escolhidos em torno de uma proposta interdisciplinar que abarca conhecimentos teórico-metodológicos oriundos, tanto de uma linguística aplicada sensível às realidades locais (Paraquett, 2012), quanto de uma visão intercultural que valoriza o acesso ao universo hispânico a partir de um *ethos* brasileiro de aprendizado (Fanjul, 2004), pois acreditamos que, no ensino de línguas estrangeiras, a literatura lida e ensinada na escola é um meio de se apresentar a língua estrangeira. Torna-se, assim, importante essa ampla discussão tanto para a formação das PIBIDIANAS quanto para a compreensão do texto por parte da professora supervisora.

Todas as obras escolhidas pelo núcleo são conhecidas e utilizadas em escolas de seus respectivos países de origem, como é o caso de Juana de Ibarbourou, que teve várias homenagens não só no Uruguai, mas em outros países da América Latina pela sua extensa contribuição à literatura infanto-juvenil na ficção e em discursos e ensaios.

Uma amostra dessa participação se deu em 1938, quando ministrou a palestra “Casi en pantuflas” em janeiro desse ano em Montevideu, na presença de outras duas grandes poetisas da época, Gabriela Mistral e Alfonsina Storni.

Logo no início, a autora define sua atitude poética, a saber, “la beatitud de dar” (Ibarbourou, 1953, p. 960).

Sem haver essa entrega total, como afirmamos em seção anterior, não há como se produzir literatura: “El artista que desdeñe el duro aprendizaje de los maestros, y que se evada de su escolástica, está perdido” (p. 962). Sem disciplina, a beleza que está escondida nos detalhes da vida não vai emergir, pois “la verdad tiene una pacífica y cómoda belleza y bajo ella me amparo” (p. 966).

A literatura de Juana de Ibarbourou é simples, mas é um simples que transforma pequenas alegrias ou dons em grandes reviravoltas no interior do texto, conforme Pérez de Tudela (2010, p. 181):

Más asequible a los niños, “Dulce milagro”, de *Los sueños de Natacha*, responde en su argumento al título, puesto que transforma la “maravilla” del relato de *La Cenicienta* en un milagro. La escena comienza en el momento en que la muchacha, tras ayudar a sus hermanas, entrega sus dos trenzas a la Virgen. Acusada por ellas, las trenzas se transforman en nardos y el cabello de la futura princesa, vuelve a mostrarse intachable.

Essa análise crítica reforça que, para propormos uma leitura e uma encenação do texto na escola, devemos partir pela interpretação do título “El dulce milagro”, bastante diferente do título do conto de fadas. Se agora temos um milagre e não uma fantasia operada pela fada madrinha, o restante do texto requer uma interpretação profano-religiosa: o cenário do milagre é sagrado posto que a operadora do milagre passa a ser a Virgem Maria em seu altar, e o povo, por meio do sacristão, testemunha o milagre.

Na comparação, teremos na encenação mais personagens secundários (Gilena, Gulnara, toda a comitiva real e o príncipe encantado) e menos personagens primários (“Cenicienta” e o povo), além da personagem onisciente, a Virgem Maria. O sapatinho de cristal existirá, mas como objeto secundário: são as tranças transformadas em nardos que assumem o protagonismo. O sacristão é só um meio da informação milagrosa.

As falas das irmãs malvadas deverão assumir um tom exagerado, quer dizer, pronunciadas como pecadoras que maltratam e invejam a irmã órfã. Nessas falas, vemos representados vários pecados: soberba, avareza, inveja e ira. A autora quis mostrar aos seus leitores mais do que um conto de fadas. A escolha pelo gênero dramático evidencia uma representação a mais impactante possível acerca das maldades humanas e também de suas virtudes. Eis a função do teatro na escola.

As expressões de medo, assombro, deslumbramento, terror, admiração, piedade, desprezo, entre outras, manifestadas por todos os personagens, são

mais acentuadas na representação escolar e voltam, em Juana, como forma de literatura a ser lembrada:

Lo perdido incluye no sólo la experiencia real y vivida de niña, sino, más aún, sus lecturas. Su recreación del mundo de la infancia se rodea de los textos literarios que la habían acompañado en sus primeros años y transforma, a su modo, el cuento clásico, como ocurre con *La Cenicienta* o *Barba Azul* de Perrault. A la posibilidad de transformación ayuda también el género seleccionado para estas *recreaciones*, al más vivo estilo modernista, puesto que se trata no ya de cuentos, sino de teatros o radioteatros. (Pérez de Tudela, 2010, p. 187-8).

O teatro permite, em maior grau e com mais plasticidade, que suas leituras literárias de infância, incluindo as da Bíblia, retornem à vida adulta. A melancolia por um passado perdido que não volta mais, é transmutada em forma de texto escrito: o ato de escrever, como afirmamos anteriormente, é um ato de amar, de entrega, portanto, que reescreve não só a sua própria relação com o seu passado literário de modo radical, mas atualiza e recoloca o passado em uma nova escrita. O teatro é um produto da ficção, portanto, de rebeldia e liberdade. Se *Cinderela* mostra, em sua versão original, a redenção por meio do reconhecimento do sapatinho de cristal, “*El dulce milagro*” vem confirmar a entrega total da autora à ficção: os alunos escolares vão ler um novo texto, com um novo enredo e um novo clímax. Apenas o desenlace é o mesmo, porém a futura rainha é reconhecida numa chave angelicamente virtuosa. Essa atitude é abordada por Jorge Arbeleche (2010, p. 149), ao analisar a obra total de Ibarbourou:

La angustia se torna um sentimento totalizador. La originalidad de la nueva formulación radica en que más allá de lo dicho en palabras, pervivirá en ella aquel sentimiento originario de rebeldía y libertad, manifiestos en un profundo arraigo a todo lo que expresa vida. Pervivirá en ella – aunque de modo subterráneo – una base de energía rebelde, no explícita, pero que habrá de constituirse, a la larga, en la columna vertebral sobre la que se configura toda su obra.

A abordagem de um drama infantil na escola passa pela compreensão da atitude da escritora de recriar livremente o enredo do conto em um novo gênero textual. Somente após isso pode-se partir para a transformação dessa peça em espetáculo teatral.

Para se montar uma peça teatral e apresentá-la, a turma de professores e alunos deve ter ciência de quais componentes está composto o texto para depois se debruçarem sobre as partes do espetáculo: a presença de atores e espectadores, definição do lugar de apresentação, direção cênica, criação de cenografia,

utensílios e vestuário, sonorização, audiovisual e iluminação, a própria interpretação autoral dos alunos, enfim, onde o mais importante não é propriamente o produto final do espetáculo, mas o processo pelo qual essa turma irá passar ao longo das oficinas literárias. No PIBID, sempre priorizamos, com os nossos alunos, esse contato profundo e contínuo com os gêneros textuais, ainda mais o dramático. Durante a montagem, tivemos a revisitação de vários elementos do texto e a prática contínua da língua estrangeira. Como não tivemos falantes da língua espanhola, recorreremos a uma leitura dramática, inicialmente. Depois, exercitamos as formas mais básicas do teatro, que são a mimese (imitação), a narração oral, as orações, os cantos e as danças, para escolher as que mais se adaptavam à interpretação dos alunos. Também fizemos exercícios de respiração, articulação e pronúncia das palavras e frases em espanhol, de modo que a palavra fosse adquirindo uma forma cênica: volume, tom e melodia de cada personagem em específico, pois sabemos que os modos de dizer da nossa vida cotidiana não são os mesmos modos de dizer de um personagem em um palco. O corpo do ator funciona da mesma forma: deve acompanhar o que se diz, sendo o intérprete um criador e uma criação, ao mesmo tempo. Precisa pensar e exercitar como vai atuar em uma língua estrangeira.

As perguntas fundamentais às quais devemos responder ao preparar a montagem devem ser: o que se aborda, fundamentalmente, nesse texto? Qual é o ponto central de sua criatividade? Se a personagem principal é feminina conduzida por um ente abstrato feminino, qual conduta se evidencia em ambas? A do discernimento de ser livre e a de rejeitar do seu entorno tudo o que é degradante, trivial, grosseiro e imoral em sua vida. A verdade do ser digno se impõe. O bom é o bom e o ruim é ruim, pois a mentira se autocontradiz. Eis a mensagem levada aos alunos espectadores de “El dulce milagro”: ao colocar em evidência a razão vital feminina, a turma toda aprende, em espanhol, a natureza do feminino, que eleva as coisas para muito melhor, acima do que se vê.

Se cada personagem do drama tem um objetivo e um caráter próprio, há, na obra, um objetivo maior, um mote ou *Leitmotiv* musical: é a pura vontade de viver e de ser livre. Eis o que encadeia os três atos. O que move toda a ação é a liberdade vital.

Talvez por isso, os professores de língua espanhola e suas literaturas, tenhamos de nos organizar mais e mais para cuidar de nossos jovens escolares, posto que ávidos não só por cultura, mas por um belo aprendizado vivificante por meio da literatura.



## Referências

ARBELECHE, Jorge. Juana de Ibarbourou. In: IBARBOUROU, Juana de. *Obras* (Acervo del Estado). Edición prologada, anotada y dirigida por Jorge Arbeleche. Montevideo: Instituto Nacional de Libro, 1992. v. 1, p. 15-29.

ARBELECHE, Jorge. Paisajes reales y paisajes soñados en la obra de Juana de Ibarbourou. In: OS VÍNCULOS CULTURAIIS GALICIA-URUGUAY: José Alonso y Trelles – Juana de Ibarbourou, 2007, Ribadeo e Lourenzá, *Actas do Congreso Celebrado en Ribadeo e Lourenzá*. Coordinación académica y edición de actas por Gustavo San Román. Lugo: Fundación Comarcal A Mariña Central – Fundación Comarcal A Mariña Oriental, 2010, p. 139-153. Disponível em: <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/1204>. Acesso em: 31 jan. 2024.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

FANJUL, Adrián Pablo. Português brasileiro, espanhol... de onde? Analogias incertas. *Letras & Letras*, nº 20-1, jan./jun. 2004, p. 165-183. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25172>. Acesso em: 16 fev. 2024.

FISCHER Diego. *Al encuentro de las tres Marías: Juana de Ibarbourou más allá del mito*. 3. ed. ampl. Montevideo: Sudamericana Uruguay, 2016.

GÁLVEZ, Manuel. Prólogo. In: IBARBOUROU, Juana de. *Las lenguas de diamante*. Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista, 1998, p. 7-13.

IBARBOUROU, Juana de. *Juan soldado*. Buenos Aires: Losada, 1971. (Biblioteca clásica y contemporánea)

IBARBOUROU, Juana de. *Obras* (Acervo del Estado). Edición prologada, anotada y dirigida por Jorge Arbeleche. Montevideo: Instituto Nacional de Libro, 1992a. v. 2.

IBARBOUROU, Juana de. *Obras* (Acervo del Estado). Edición prologada, anotada y dirigida por Jorge Arbeleche. Montevideo: Instituto Nacional de Libro, 1992b. v. 4.

IBARBOUROU, Juana de. *Obras completas*. Organización, notas y presentación de Dora Isella Russell. Madrid: Aguilar, 1953.

LETRAS-URUGUAY. Autoromance de Juanita Fernández. Poema de *Romances del Destino* (1955). Disponível em: <https://letras-uruguay.espaciolatino.com/ibarbouro/autorromance.htm>. Acesso em: 31 jan. 2024.

LOS secretos de Juana de Ibarbourou. Entrevista a Diego Fischer. *El País*, Cultural. Montevideo, 13 ago. 2012. Disponível em: <https://www.elpais.com.uy/cultural/los-secretos-de-juana-de-ibarbouro>. Acesso em: 31 jan. 2024.

MARTÍ, José. *La edad de oro*: publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América. 3. ed. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1997.

NEVES, Ana Lúcia Maria de Souza. O diálogo de Henriqueta Lisboa com escritoras latino-americanas. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 18, n. 35, p. 105-124, 2º sem. 2014. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2014v18n35p105>. Acesso em: 31 jan. 2024.

PARAQUETT, Marcia. A língua espanhola e a linguística aplicada no Brasil. Revista *Abeache*, ano 2, nº 2, 1º semestre de 2012, p. 225-239. Disponível em: <https://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista2/225-239.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2024.

PÉREZ DE TUDELA, Rocío Oviedo. El imaginario de la infancia en Juana de Ibarbourou. In: OS VÍNCULOS CULTURAIS GALICIA-URUGUAY: José Alonso y Trelles – Juana de Ibarbourou, 2007, Ribadeo e Lourenzá, *Actas do Congresso Celebrado en Ribadeo e Lourenzá*. Coordinación académica y edición de actas por Gustavo San Román. Lugo: Fundación Comarcal A Mariña Central – Fundación Comarcal A Mariña Oriental, 2010, p. 171-189. Disponível em: <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/1204>. Acesso em: 31 jan. 2024.

