

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Apresentação

Anna Palma
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
GTT/CNPq

Este dossiê, uma publicação organizada pelo Grupo de Pesquisa em Tradução Teatral (GTT-CNPq), apresenta as pesquisas mais recentes de seus integrantes e abre espaço para outros estudos, sobre o mesmo tema, de autores não vinculados ao grupo.

Propomos a reflexão acerca da relação entre dramaturgia e gênero literário, o que abrange o estudo dos processos de construção dramática tanto nos textos dramáticos propriamente ditos quanto em textos que se utilizam da teatralidade para criar impacto, borrar limites, enriquecer sua linguagem.

Almejavamos, com a organização do volume, suscitar, retomar e responder, de forma atual e engajada, questões como: há especificidade na escrita e na realização de textos dramáticos? Hibridizações são bem-vindas? Acaso um romance comporta teatralidade em sua escrita? Há identidade linguística marcada nos vários gêneros textuais voltados para a cena (drama, tragédia, comédia, peças radiofônicas, teatro digital, podcast, etc) ou a identidade dessas criações se manifesta apenas na performance? Procede ainda o que escreveu o velho Plauto ao interpelar o espectador e mudar o gênero do espetáculo (*Anfitrião*, v. 52-60), servindo-se dos mesmos versos para converter uma tragédia em comédia? Procede a estratégia do Bruxo do Cosme Velho, em *Dom Casmurro*, ao interpelar o leitor, dramaticamente, e ordenar, no Capítulo CXIX: “Não faça isso, querida! A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de

descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo.”?

Os artigos produzidos e aqui coletados tangenciam estas questões e caminham para debater propostas interessantes para os pesquisadores de teatro e literatura. Iniciamos o dossiê como uma tradução inédita de Anna Palma para um texto teórico de Marisa Pizza, estudiosa que conviveu — como observadora interna “em contínua relação intersubjetiva e colaborativa” nos trabalhos desenvolvidos — com dois gênios do teatro italiano, Dario Fo e Franca Rame. Prestamos homenagem ao casal.

O texto de Marisa Pizza escolhido para a tradução foi um capítulo de livro que se debruça sobre os dois autores-atores italianos, relatando, comentando e teorizando não apenas ações teatrais, mas igualmente suas ideias e dramaturgia tão *sui generis*: o teatro deve ser tratado de forma global — levando-se em conta ator, texto, diretor, cena, acontecimento inesperado — e é importante para o artista do palco “aprender tudo que está ligado ao fazer teatro”. A matéria vertida compreende, pois, um estudo valioso através da coleta de comentários argutos nas “aulas-teatro” que Dario Fo proferiu na Academia Paolo Grassi (*Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi*, Milão), em junho de 1996. Calcado em improvisações que se constroem a partir das reações do público durante o desenvolvimento da cena, o teatro-curso de Dario Fo e Franca Rame é puro movimento, criação em ação. As “aulas-teatro” descritas garantem certa centralidade da recepção, transmitem sensibilidade poética, linguística e gestual extraordinárias. Ensinaamentos preciosos são assim preservados, tais como: “Todos insistiram sempre na diferença enorme que existe entre dois modos de conceber o teatro: teatro de situação e teatro de palavras.”

O artigo consecutivo, “Transcrição em pandemia: o processo de criação da obra autoral *Amanheci Minha Aurora*”, é um relato de autor, dramaturgo e ator de autoria de Alice Mesquita. A atriz integra o Grupo de Pesquisa de Tradução Teatral (GTT/CNPq) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e discorre sobre o conceito de *transcrição*, forjado por Haroldo de Campos, aplicado à transformação e mudança dos gêneros literários, a saber, da epopeia para o teatro do teatro para o poema cinésico. Na proposta, a transcrição se apresenta como ferramenta criativa intersemiótica aplicável à pesquisa teatral, ou seja, um processo criativo de negociação entre linguagens e não somente interlinguístico.

Guilherme Mello, também do GTT, segue com algumas ponderações e investigações sobre os processos de significação estrutural subjacentes à escrita de um dado texto literário e se coloca “à cata de ‘tensões’ estético-textuais legíveis e histórico-subjetivas a serem interpretadas com coerência”, o que é, nada mais, nada menos, nos dizeres do próprio, aliar técnicas de tradução ao exercício de *mise-en-scène* associando tradução interlingual, dramaturgia e tradução intersemiótica. Mello trabalha com o conceito de “devir cênico” de Gilles Deleuze, a partir de *Sarrazac*. O filósofo abre o verbete devir do *Léxico do Drama Moderno* com a seguinte epígrafe: “Devir é nunca imitar ou agir, como

tampouco é conformar-se a um modelo, ainda que seja o de justiça ou verdade. Não existe um termo do qual partimos, nem um ao qual chegamos ou devemos chegar.” A epígrafe, como se pode ver, tange questões cruciais de tradução e o artigo seguirá este caminho perseguindo os pontos textuais de expectativa marcados nos textos e particularmente na tradução de trechos da peça “Draußen vor der Tür” de Wolfgang Borchert (1975).

Maria Elisa de Almeida, uma das coordenadoras do Grupo Miguilim (conjunto de contadores de histórias criado em Cordisburgo e que se dedica à formação de jovens através da narração, de cor, de trechos da obra de João Guimarães Rosa) parte do pressuposto de que o texto literário não é um texto qualquer. Para ela, a literatura “carrega a inscrição da singularidade de uma fala com seu ritmo e oralidade característicos” e dirige-se diretamente aos nossos sentidos, ou seja, ele traz em si mesma uma dimensão de *performance*, ainda que o conteúdo seja recebido em leitura silenciosa. Segundo a autora, o texto de prosa ou poesia, ao ganhar um corpo de narrador para se tornar acontecimento, revigora-se sobremaneira e ganha um modo único e pessoal de falar, de se expressar e de fazer significar em gestos e fala. “Na voz do narrador oral, toda a oralidade da escrita literária é renovada e recriada em um timbre próprio com sua cadência e pausas, em sua entonação e prosódia.”

Maria Fernanda Gárbero discorre sobre a proposta tradutória de Marcelo Velázquez que culminou na peça “La pasión según G.H”, apresentada em 2021 no teatro “El portón de Sánchez”, Almagro. Antes, porém, a obra de Clarice Lispector é situada, e são iluminadas as questões culturais mais pungentes que envolvem as relações patrão-empregado, destacadamente os domésticos, no âmbito brasileiro, nos anos 1960 e nos últimos anos da segunda década do ano 2000. Gárbero confronta, em seus comentários, a publicidade brasileira e a argentina, o que é sobremaneira interessante para percebermos a atualidade do romance e as diferenças entre um país e outro. Uma das ferramentas utilizadas pela pesquisadora é o conceito de glotopolítica de Louis Guespin e Jean Baptiste Marcellesi, evidenciando ainda mais a brutalidade hierárquica e o preconceito revelados pelo texto de Lispector e por sua encenação ainda hoje.

Finalmente, encerramos com um texto que relata a quadrinização da tragédia Orestes de Eurípides. Os autores declaram estar propositalmente incentivando a inserção do gênero nos estudos acadêmicos que não aqueles restritos aos das artes visuais. Em brevíssimo estudo, Piero Bagnariol e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa apontam algumas vantagens do gênero HQ para a assimilação do tempo mítico de forma imediata e confrontam a narrativa linear com a narrativa circular-mítica e polissemântica do teatro. E, sem mais, esperamos que a leitura deste conjunto seja agradável e proveitosa a todos,

Anna Palma
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
GTT/CNPq

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

O mestre Dario Fo: três dias na
Academia Paolo Grassi¹

*Dario Fo, the Master: three days
at the Paolo Grassi Academy*

Marisa Pizza

Autora do texto original.

Università degli Studi di Perugia – UNIPG

E-mail: mariateresa.pizza@unipg.it

pizza.mariateresa@gmail.com

Anna Palma

Tradutora.

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

E-mail: floripalma@gmail.com

Resumo

Neste texto de Marisa Pizza, originalmente um capítulo de um seu livro sobre os dois autores-atores italianos, Dario Fo e Franca Rame, são apresentadas e comentadas as aulas-teatro que Dario Fo realizou na Academia Paolo Grassi (*Cívica Scuola di Teatro Paolo Grassi*, Milão), em junho de 1996. Fo e Rame, ao longo de suas carreiras, desenvolveram uma forma de teatro caracterizada por um processo que se modifica a partir das reações do público. Ainda hoje, Fo é um ponto de referência essencial para atores e companhias teatrais que trabalham nesse sentido, especialmente para as que buscam uma dimensão satírica do espetáculo teatral. Fo, nessas suas aulas-teatro, além do discurso sobre a centralidade do público durante a encenação, transmite suas experiências e conhecimentos em relação à experimentação linguística e gestualidade, todos elementos que caracterizam fortemente os seus monólogos, desvelando, paralelamente, as dimensões poéticas da “máquina teatral” Fo Rame.¹

Palavras-chave: Dario Fo, Franca Rame, Linguagem teatral, Gestualidade, Público.

Abstract

In this text by Marisa Pizza, originally a chapter from her book about the two Italians actor-authors Dario Fo and Franca Rame, the researcher presents and comments on the theater classes that Dario Fo held at the Paolo Grassi Academy (Cívica Scuola di Teatro Paolo Grassi, Milan) in June 1996. Fo and Rame, throughout their careers, developed a form of theater characterized by a process that changes basing on the audience's reactions. Even today, Fo is an essential reference point for actors and theater companies working in this direction, especially for those seeking a satirical dimension of the theatrical performance. Fo, in his lectures-theater, besides the discourse on the centrality of the audience during the staging, transmits his experiences and knowledge regarding linguistic experimentation and gestures, all elements that characterize his monologues strongly, unveiling, in parallel, the poetic dimensions of Fo Rame's "theatrical machine".

Keywords: Dario Fo, Franca Rame, Theatrical Language, Gestures, Audience.

¹ Este texto é a tradução do capítulo II, intitulado “Il maestro: tre giornate all'Accademia Paolo Grassi”, do livro de Marisa Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame* (PIZZA 2006: 51-81) (N. da T.).

Introdução à tradução brasileira²

“Il Maestro: tre giornate all’Accademia Paolo Grassi” é o título do segundo capítulo do livro *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, no qual descrevo os resultados de uma minha pesquisa sobre o teatro deles, conduzida desde 1996 até 2000. A pesquisa que conduzi sobre o teatro, ou seja, a “máquina teatral” Fo Rame, começou nos tempos dos meus estudos universitários, depois continuou no papel de assistente das pesquisas dramáticas em direta colaboração com Dario Fo e Franca Rame, como o próprio livro conta, até chegar à direção do seu arquivo físico e digital até 2020 que, como *Archivio Franca Rame e Dario Fo*, verá, em 2016, a conferência, por parte do Ministério Italiano da Cultura, da declaração de notável interesse cultural: “arquivo de interesse histórico particularmente importante”.

Por vários anos, eu tive, portanto, a oportunidade de trabalhar ao lado dos dois artistas e de utilizar a minha presença na casa Fo-Rame como uma ocasião de observação próxima do seu trabalho. Eu podia assistir e participar diretamente do processo criativo, desde o concebimento da ideia até às pesquisas dramáticas, até a instalação dos espetáculos em todas as suas fases: a escritura, os ensaios abertos, a transformação e fixação, nunca definitiva, do texto. De fato, a minha posição foi, por longos anos, a de uma observadora interna do contexto a ser observado, quase “uma etnógrafa” em contínua relação intersubjetiva e colaborativa com os artistas dos quais eu pretendia estudar a prática teatral.

Autor, escritor, pintor, diretor, homem total de teatro e de arte, Dario Fo, prêmio Nobel de Literatura em 1997, junto com Franca Rame, sempre foi politicamente engajado³. Além das tantas escolas, academias e universidades na Itália e no exterior nas quais Fo e Rame ministraram aulas, seminários, cursos inteiros de teatro e dramaturgia, o encontro de Fo com a *Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi* de Milão se repetiu por várias ocasiões e projetos de colaboração. O então diretor da Academia Paolo Grassi, Massimo Navone, organizou várias vezes para os seus jovens estudantes, ciclos de aulas com Dario Fo sobre te-

2 A autora, Marisa Pizza, escreveu esta introdução especialmente para a publicação, nesta revista, da tradução do capítulo de seu livro, em julho de 2022. Tradução do italiano: Anna Palma (N. da T.).

3 Informações biobibliográficas em português sobre Dario Fo e Franca Rame, notícias, trabalhos acadêmicos e eventos sobre eles realizados no Brasil, podem ser encontrados no site desenvolvido por pesquisadores da Faculdade de Letras da UFMG, no endereço <https://darioefranca.com.br/> (N. da T.).

atro e fabulação. Em 2012, os jovens atores participaram do festival internacional de Avignon para a encenação do seu “Mistero Buffo” com a direção de Massimo Navone. O sucesso da operação continuou a estimular novos projetos e então, em 2015, um numeroso grupo de jovens atores da *Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi*, trabalhou a encenação de um inédito de Dario Fo e Franca Rame, *Storia di Qu*, com a direção de Massimo Navone, a colaboração da Academia de Belas Artes de Brera e a supervisão de Dario Fo. O espetáculo saiu em turnê seja na versão com 25 jovens atores, acrobatas, músicos e dançarinos, seja na versão adaptada para dois atores.

Vários atores foram diretos ou indiretos alunos de Fo. O que torna ainda mais interessante o ensino de Fo é que os atores, que de alguma maneira se espelham no seu exemplo, nunca propuseram uma repetição servil sua, mas sempre reelaboraram as sugestões em uma construção pessoal. Dario Fo é um exemplo eminente de uma forma de teatro na qual a elaboração do espetáculo se configura como um processo que se modifica em relação direta com as reações do público. Hoje também podemos individuar diferentes personalidades e companhias teatrais que trabalham nessa mesma direção, reconhecendo em Fo um ponto de referência essencial, considerado em uma perspectiva que pode privilegiar a dimensão satírica, de cabaré, do trabalho, ou, em outros casos, aproveitar das sugestões oferecidas pela experimentação sobre a língua, a gestualidade, a sua presença total como homem de teatro e, não por acaso, esses “discípulos” acabam muitas vezes enfrentando a forma do monólogo.

Pessoalmente batizei uma centena de jovens, homens e mulheres... nunca me coloquei no papel do mestre... mas na prática acredito ter ensinado para eles algumas coisas essenciais... talvez determinantes... Mas posso me vangloriar de um particular: nenhum deles e nenhuma delas é meu epígono... ninguém me macaqueia... cada um e cada uma preservaram a própria personalidade. (FO 1987: 236)

O patrimônio de Franca Rame e Dario Fo será sempre uma ponte entre as cidades por uma arte difundida do engajamento e do conhecimento que saiba indagar a história para contar o próprio tempo. “Cantem, gente, a sua história” é exortação cara ao casal Fo Rame que, retomando a aula de Savinio, reflete o intento das suas obras, das suas artes que vai além do teatro para tornar-se arte compartilhada em virtude de um engajamento e uma atenção constantes das temáticas sociais. A atualidade das temáticas por eles tratadas é dramaticamente evidente.

A variedade de gêneros na produção artística teatral de Dario Fo e Franca Rame, é tal que permite observar como, através de formas diferentes de estudo e representação, emerge a importância do núcleo central da arte teatral que, para Fo e Rame, é o ator. A noção de arte teatral, como o próprio Fo explica também nas suas aulas de teatro, é incindível em diferentes disciplinas ou técnicas, é uma totalidade da qual o ator é o fiador. Com certeza, uma tal

concepção conduz a uma redefinição do ator, que não é só intérprete mas “homem total de teatro”, como ele mesmo ama se definir evocando figuras como Shakespeare e Molière.

O desenvolvimento possível de conhecimento hoje está no encontro entre arte e vida de todos os dias. A capacidade de imaginar o futuro se aproveita a partir do diálogo com as linguagens da arte. Esta é uma das aulas do trabalho de Dario Fo e Franca Rame.

Dario e Franca viveram na passagem entre dois séculos, acompanhando a história da Itália até hoje, com a doçura e o desinteresse de quem trabalha “para a eternidade”, mas com a precisão ativa e incisiva de quem participa diariamente da história do seu próprio País. Fo sem Fo assim como Rame sem Rame, demonstraram a sua força, a sua eficácia desde logo, já no final da década de 1950 começaram a serem representados no exterior. O Nobel a eles conferido tem que ser considerado um aplauso que confirma e consagra essa fama deles tão difundida. Há muitíssimos lugares, vilarejos, cidades, que podem ter uma ligação ou também somente uma lembrança da passagem do casal de arte Fo Rame e não só, já que podemos retroceder mais ainda nas suas histórias e encontrarmos vilarejos, regiões, teatros, que contam a lembrança da passagem da “Família Rame”, antiga companhia de teatro viajante, da qual nasce Franca. Interessantes muitas vezes as motivações, por parte das companhias teatrais estrangeiras, que refletem problemas sociais e, portanto, adotam o teatro Fo Rame como intervenção, pela sua incisividade e eficácia.

Em primeiro de agosto de 2016 Dario Fo estava em Roma, no palco do *Auditorium*, para aquela que será lembrada como a última réplica do seu *Mistero Buffo*, o monólogo teatral por excelência, como sempre renovado e acrescido pelo diálogo com o seu público. Havia milhares de pessoas de todas as idades, muitos jovens e adolescentes, encantados e, ao mesmo tempo, acordados pela sua voz, uma luz nestes tempos obscuros. A maravilha daquele momento nunca foi de contemplação, mas de um olhar leve e apaixonado, irônico e lucidamente crítico em relação à realidade italiana. Assim Fo:

Considero que no teatro, mais se experimenta na direção do novo, mais se deve afundar no passado, entende-se o passado que pode interessar, especialmente um passado que esteja amarrado às raízes do povo, ou seja, que parte das manifestações de vida e cultura do povo como fonte essencial de solidez e amplitude de representação, seja na vida seja na cultura, para poder exprimir novas buscas e testar novas indagações, na base do conceito de ‘novo na tradição’ à qual estou ligado. (VALENTINI 1977: 99)

“Posso testemunhar que nada pode solicitar imagens de vanguarda assim como a observação do nosso passado no jogo das festas populares” (FO 1986).

“Intuições importantíssimas provêm do baixo. Quando cheguei ao

teatro, essa fixação, essa quase obsessão para encontrar a ascendência, e não a descendência, ficou na base de todas as minhas buscas [...]. E tive razão muitas vezes de não confiar” (FO 1990: 137).

Com o seu olhar, Dario Fo desvelou o caráter profundamente humano e político da cultura popular italiana e europeia com o requinte genial do histórico, a vitalidade cognitiva do antropólogo, com a ironia divina do grandíssimo cômico. Com a contínua busca no passado e o contínuo atualizar-se sobre o hoje, Dario Fo aproximou gerações inteiras não só do teatro e da arte, mas através das linguagens da arte, chegou à conscientização sobre o próprio tempo e, por isso, a sua arte narra o próprio tempo, hoje ainda tão atual, como todos os grandes clássicos que sempre conservam a mesma eficácia comunicativa. Justamente nessa concepção da arte ao serviço do engajamento para contar de maneira crítica o próprio tempo, está centrada a motivação da Academia da Suécia para a conferição do prêmio Nobel de Literatura a Dario Fo, dia 9 de outubro de 1997: “Porque, seguindo a tradição dos jograis medievais, zomba do poder restituindo a dignidade aos oprimidos”.

A incindibilidade da arte teatral

No final de maio [de 1996], uma proposta muito interessante veio da Academia de Arte Dramática Paolo Grassi de Milão para três dias de encontros com os alunos. Trata-se de aulas sobre atuação e sobre teatro em geral que Dario já ofertou várias vezes. Assim, o primeiro dia de aula de Dario na Academia é fixado para 4 de junho. Naquela manhã o passeio tem uma meta precisa, Dario fala pouco, anda a passos largos, para apenas para o café, não compramos os jornais. “Chegamos”, diz, e entramos pelo jardim da escola onde um denso grupo de estudantes começa a cercar Dario que é acompanhado até uma pequena sala-teatro escura e quente. No fundo da sala se enxerga uma cenografia de tecidos coloridos, como lençóis esticados. Dario prefere dar aula sob o pórtico que está no jardim interno, e desse modo, entre o canto dos pássaros, em um lindo dia de sol, começa sua aula que é gravada em vídeo por um funcionário da escola⁴. Cerca de uma centena de estudantes se acomoda em cadeiras ou no jardim, sob o pórtico onde é colocado também um cavalete com folhas e pincéis para Dario.

Dario Fo na verdade não preparou sua aula, não precisa, ele adota na aula o esquema que segue no teatro, ou podemos dizer também o contrário já que

4 Os documentos audiovisuais dos três dias (4, 6 e 10 de junho de 1996) estão guardados no Arquivo da Academia em 2 Hi8 por um total de cerca de 2h de gravação. Documentei pessoalmente os encontros em três fita-cassetes C90 (rótulo *Lezioni all'Accademia Paolo Grassi*), das quais, no presente capítulo, transcrevo trechos impactantes das aulas de Fo.

seus trabalhos, assim como suas aulas, miram a comunicação⁵. Então, Fo abre com o *pré-prólogo* com o qual se empenha a acompanhar e sugerir a disposição dos alunos nesse espaço nunca antes usado para dar aula. Fo se dirige a todos com uma pergunta para conhecer o endereço artístico de cada um: direção, dramaturgia, atuação, organização e assim toma o impulso para seu prólogo sobre as escolas de teatro:

Fiquei em Copenhague por um mês, com Franca atuei e lecionei. No ano passado passei também pela Suíça e pela Alemanha. Ministrei um curso internacional em Florença onde éramos umas quinze pessoas entre diretores, atores de toda a Europa. Aí, em rodízio, a cada dez dias, entrávamos em contato com jovens que eram atores, cenógrafos, figurinistas e diretores. Um dos perigos é criar dicotomias, divisões não ligadas uma à outra, entre os atores, os diretores e assim por diante. Em quase todas as escolas, especialmente as de grande experiência, e que têm uma relação direta com a produção, como por exemplo as escolas alemãs ligadas diretamente quase todas aos teatros, encontrei alguns alunos que, mesmo atuando já nos teatros como profissionais, ao mesmo tempo continuavam frequentando a escola. Em Copenhague a maior parte dos atores no meu curso eram profissionais que tentavam enriquecer seus conhecimentos. Por sua vez, na Itália, quando estamos no último ano da escola, já se entendeu tudo, não há mais interesse em frequentar uma aula, encontrar-se. (Fo: registro de aula gravado)

Já a forma da narração tende a recolher a atenção de quem escuta, mais ainda quando concernem às experiências vivenciadas pelo próprio narrador que, dessa maneira, se acerca mais ainda do seu interlocutor. Fo captura a atenção dos alunos contando sobre a sua aprendizagem: Eu tive muita sorte, não frequentei escolas e então, quando comecei a ser ator diretamente, estava convencido de que eu era muito ignorante, continuava frequentando todas as situações que pudessem me ajudar a continuar aprendendo alguma coisa. Muitas vezes me enfiava atrás da parte mais alta das galerias para seguir as encenações, assistir a todas as realizações, às blasfêmias, aos insultos, às brigas entre os diretores, o cenógrafo, a primeira atriz, o primeiro ator, às histerias. Insisto em tentar amarrar muito mais o

5 Assim Ferruccio Marotti, intervém a esse propósito em uma aula de Dario Fo aos estudantes: “Uma das maiores características do teatro de Fo é que justamente tende mais à comunicação e não à construção do belo espetáculo. Os seus espetáculos são absolutamente belos do ponto de vista formal, estético, mas o núcleo de fundo do seu teatro é sempre a interação com o público, ou seja, a comunicação na relação a dois sentidos com o público. O *grammelot* é um exemplo típico de comunicação não lógica” (em *Lezioni di drammaturgia*, 1986, no *Teatro Ateneo*, documento audiovisual, C.T.A). Durante o encontro na televisão sueca, depois do Nobel, Fo observará: “É importante no teatro fazer respirar com você quem te escuta. É o *cardios* dos Gregos. O *cardios* era um tambor usado para impor um ritmo à representação igual ao cardíaco”.

conhecimento, tanto dos atores, quanto dos diretores, e dos escritores, com o outro mundo que depois será necessário enfrentar. Eu não acredito que um escritor seja de grande nível se não sabe representar as coisas que escreve. Conheci grandes escritores que não eram absolutamente atores e eram ótimos leitores das coisas que escreviam. (Fo; registro de aula gravado)

O teorema que Fo expõe e demonstra todas as vezes nas suas aulas, tem relação com a incindibilidade da arte do teatro: não se pode, nem se deve dividi-la em disciplinas, tudo está indispensavelmente interligado: leitura, escrita, direção. O mesmo conteúdo já foi ministrado aos alunos de Universidades e Academias, seja na Itália seja no exterior. Na Universidade de Roma “La Sapienza” Fo, por dois anos, ofertou cursos sobre a escrita dramática junto à cátedra de História do Teatro. O *Centro Teatro Ateneo*, dirigido por Ferruccio Marotti, tem documentado minuciosamente todas as aulas que estão disponíveis para consulta de pesquisadores e estudantes. Justamente ali, em Roma, entre teoria e especialmente prática, feita de improvisações e demonstrações, Fo tem as aulas organizadas levando os alunos desde a leitura de um texto clássico, à sua nova elaboração escrita, até a improvisação para a encenação do mesmo escrito, quebrando os limites dos papéis entre aspirantes atores, dramaturgos, diretores, por uma sã interdisciplinaridade ainda mais necessária na arte teatral.

Três dias na Academia Paolo Grassi não são muitos, mas Fo consegue sintetizar, com eficazes demonstrações práticas, temas fundamentais partindo do pressuposto que no teatro precisa realmente conhecer o máximo possível de tudo:

Uma coisa que me surpreendeu na escola de teatro na Alemanha é que todos aprendem a fazer máscaras, instalar uma cenografia, o que é, por exemplo, uma estrutura portátil, onde se colocam as luzes, o que é uma estrutura para afinar as luzes, uma contraluz baixa, fria, ou feixes de luz, como se realizam as passagens. Em Roma, por dois anos seguidos, em que lecionava escrita para o teatro na universidade “La Sapienza”, tentei realizar alguma coisa que andasse do estudo à leitura até atuar, até produzir, realizando, concretamente, o que era escrito. O intento era justamente atravessar, todos juntos, todos os momentos de uma criação teatral: desde a ideia até a encenação. A coisa extraordinária é que de todos esses alunos, os melhores que depois continuaram a escrever, eram atores que aprenderam a importância de escrever e aprofundar o que é encenado. Enfim, alguém que aprende a escrever é alguém que atua melhor ainda que depois não vá escrever mais ou escreverá pouco. O mesmo vale também com os diretores. O diretor desafinado, o diretor que não consegue impostar a voz dele, dificilmente conseguirá impostar a dos outros, dificilmente ensinará aos outros a tomar fôlego, a respiração, usar o próprio corpo, ou quando precisa usar o próprio corpo chama

o mimo. Portanto tem o diretor, o professor de dicção, depois o de movimento, depois tem o acrobata e assim por diante, e ele, o diretor, coordena, mas normalmente não são realizadas coisas extraordinárias. (Fo: registro de aula gravado)

Fo explica e parece atuar. O que diz é, sem dúvidas, importante, mas é o modo como fala que é muito mais interessante: é essa, no fundo, a verdadeira aula. À medida que narra, insere exemplos interpretando todas as vezes a situação que vai propor e então usa tons, ritmos e timbres diferentes. A plateia de alunos se dá conta quanto ele mesmo é a expressão vivente do teorema exposto. Dario Fo vive a arte teatral. Ele narra e todas as vezes reflete em si todas as técnicas e as habilidades que irá individualizar analiticamente. Uma dessas é “interpretar o acidente”. Antes mesmo de apontar essa técnica, aconteceu-lhe de colocá-la em prática enquanto, na segunda aula, resumia aos alunos o tema de *La Venexiana*⁶ para um exercício sobre a improvisação: enquanto Fo falava, se ouviu um cachorro latir e ele na hora: “A que escola pertence?”. Sobre o riso dos alunos retomou o conto e depois de um tempo se ouviu o cão se queixando e sempre ele o utilizou como comentário: “Não, não é tão comovente!”⁷.

6 Trabalho dramático do século XVI de autor desconhecido.

7 Quando Fo enfrenta a arte de “interpretar o acidente”, conta um episódio: “Com relação à situação e aos efeitos da imaginação que se sustentam também nos acidentes, aliás fazem tesouro dos acidentes que podem acontecer: Molière e a companhia da *commedia dell’arte*, estiveram ligados em um mesmo teatro, o teatro do rei. Molière fora atuar para o rei, tivera grande sucesso e o rei, não tendo a possibilidade de oferecer um teatro todo pra ele, chamou o *capocomico* [diretor artístico N. da T.] dos atores, que já conhecia Molière, fora o seu mestre, e fez a proposta de dividir em dois aquele espaço. Encenavam um dia cada ou dois em seguida por vez. Depois de certo tempo que estavam juntos, não havia Molière e não havia o diretor, havia apenas os atores, e um dos atores de Molière diz: ‘Vimos vocês atuarem, são tantos os lazzi que utilizam, as improvisações, que a uma certa altura fogem do texto, do contexto real e não se entende mais nada. Quando entram de novo a lógica já se foi, os ritmos, devo dizer, porém, que às vezes conseguem fazer coisas extraordinárias. Porém, eu acredito que seja necessário ter um respeito maior para o texto, o texto, aliás, deveria ser fundamental. Nós, por exemplo, nunca erramos, para nós uma noite é igual à outra, muda pouco, mas não temos noitadas ruins, como fazem vocês, que são realmente a vergonha do ofício do ator’. O vice-diretor dos cômicos da *commedia dell’arte* diz: “Tem razão, nós às vezes somos vulgares. Nós às vezes nos deixamos levar pela alegria da improvisação, pelo que acontece, pelos acidentes. Perdemos realmente o contato com o contexto geral da obra e por uma fala estragamos os ritmos, os tempos, dilaceramos, quebramos. Porém tem um particular, e este vocês nunca alcançarão’ — ‘Que exagero!’ — ‘Bom, vamos fazer um exemplo, vocês estão atuando, de repente acontece que treme o urdimento’, ‘Vamos pra casa todos com calma sem pisotear uns aos outros’ — ‘E se por exemplo a vossa primeira atriz, que me parece estar grávida...’ — ‘Sim, três meses’ — ‘Isso mesmo. Vamos supor que daqui a alguns meses, enquanto ela encena, tenha contrações e se percebe que está nascendo o filho na cena enquanto atua, quem sabe na parte de uma virgem, o que acontece?’ — ‘Fechem as cortinas! Vai querer que nasça sobre o palco? Cortinas e todos pra casa, até outra ocasião’ — Então, consegue ver? Os acidentes interrompem vocês, mas se a nós acontece que o teto cai ou que a nossa atriz começa a parir, é daí que começamos a atuar de verdade!. Sendo que no meio tem a situação real, tem o que acontece, enfim, tem a vida, então ficar atento a essas coisas não te deixa perder o rumo, quando acontece alguma coisa que parece estar fora da lógica”. (Fo registro de aula gravado)

Além de passar da narração à interpretação e vice-versa, o mestre consegue sempre tornar familiar, adaptar, qualquer tema para a sua plateia, abatendo a aura de sacralidade na qual são muitas vezes mergulhados argumentos e personagens ligados ao mundo oficial da história artístico-cultural. Fo, assim, viajando de uma ponta a outra pela história, cita os maiores nomes do teatro e compara as suas artes, tornando vivas as suas poéticas, não para demonstrar como se fazia no tempo deles mas como é necessário fazer hoje reelaborando os estilos dos grandes mestres:

Brecht, como pude ver em uma gravação, no palco era um ator extraordinário. Ele começou justamente como ator no teatro de variedades, que é considerado como a mais baixa forma de teatro nos degraus de uma escala de valores que ainda existe. Porém, é do teatro chamado leve que saíram os maiores atores italianos, também diretores e escritores do teatro italiano. Lembro que todo o teatro napolitano provém da assim chamada variedade, desde os maiores. Precisaria eliminar a ideia da sacralidade de certo teatro, especialmente pensar que acima de todos os valores está o teatro dramático, o trágico, que depois se vai na direção da comédia meio séria, depois da pantomima, depois, naturalmente, o clown é visto como algo que pode fazer uma pessoa jovem, assim, por diversão, mas não é considerada coisa muito séria. Onde há seriedade, tragédia, ali tem também a seriedade dos intentos e dos valores, o riso porém não é considerado uma coisa muito séria. E pensar que todos os grandes, desde Shakespeare, a Molière, nos quais se vê o alto valor, o valor está na ironia, no sarcasmo, em conseguir a inserir situações cômicas aí onde acontece um fôlego, uma respiração e um relançamento da situação geral do trágico. Este é um problema fundamental. (Fo: registro de aula gravado)

A arte do ator: escuta, ações físicas e narração

Da introdução sobre a importância de aprender tudo que está ligado ao fazer teatro, tendo sempre presente as diferentes passagens, desde a escrita até a direção, Fo passa a tratar os elementos primários os quais compõem a arte do ator que, como tal, está sempre ligado a um *referencial* que se identifica tanto no companheiro de cena quanto no público. Enfrenta-se assim o peso da escuta por parte do ator e quanto pode já ser planejado na fase da escrita. Então, analisando em paralelo os dois elementos nos quais se divide um diálogo, ou melhor, uma situação, a escuta e a narração, demonstra-se como elas estão estritamente conectadas à linguagem da gestualidade. Tudo isso é realizado com a narração de uma anedota e, mais uma vez, Fo explica e simultaneamente, com a narração, demonstra. O exemplo ligado ao valor da não-palavra se

põe no centro do seu ensinamento para projetar uma maior consciência do corpo do ator a favor de uma sabedoria do gesto:

Me lembro de ter visto uma encenação na França de um Molière, tinha me dado conta que havia uma passagem em que dois atores entravam e tinham que falar em voz baixa para que ninguém ouvisse, quase com gestos. Porém, no texto havia as indicações das palavras, talvez elas fossem um acréscimo, isso precisa ser feito em silêncio. Vou visitar a direção e, de fato, o diretor tinha cortado todas as falas de Molière e depois eu disse a ele: “Fico contente, tivemos a mesma ideia, que ali precisavam os gestos, apenas o silêncio, que precisava expulsar as falas” e ele diz: — “Pra dizer a verdade não inventei isso sozinho, eu tinha encontrado uma anotação” — “Onde?” — No texto do cunhado de Molière o qual tinha escrito: Só para indicação de ação”. Ou seja, as falas serviam apenas pra indicar a ação, ou seja, substituíam os gestos. Para não colocar “levante o braço em sinal de...”, colocava só “cuidado!” e “cuidado!” era o próprio gesto a ser realizado, como ainda: “Venha pra frente que ali não há ninguém!”. Mas, na verdade, tudo era gestualidade. Assim entendemos o valor da não-palavra, da gestualidade, e o peso que, muitas vezes, tem o gesto mesmo quando tem palavras.

Existem situações nas quais alguém conversa por meia hora e a coisa importante é a ação do outro que escuta. O que ele fala é somente um blá blá que serve para as três falas mais importantes do ator que usa o gesto. Enfim, a chave. As situações estão no começo, e dentro se encontra o desenvolvimento das chaves. Isso no teatro cômico existe em centenas de situações. (Fo: registro de aula gravado)

Um ator, contrariamente do mimo, nas ações deve saber acompanhar a essencialidade e a limpeza do gesto com as palavras, com grande sabedoria de síntese, fazendo do gesto quase “um mecanismo estranho à memória”: enquanto o ator é projetado a contar, os gestos devem acontecer como em segundo plano, quase por fora⁸. Disso a eficácia do “discurso em fragmentos” que deixa entender a *situação*:

Na leitura do texto, quando se prepara uma adaptação cênica, muitas vezes acontece que certos diretores digam: “Não!, vamos cortar!, é chato!” e tiram toda uma sequência; ao contrário, precisa realizá-las e somente quando estamos na cena entendemos a importância daquele falatório que na aparência é inútil mas é um som importante na respiração do andamento. Quantas vezes não é nem mesmo

8 Assim, Fo explica como adquiriu a habilidade da não-memória do gesto teatral: “Se chama exercício de manipulação e está na base do mimo. Eu o fazia junto com Lecoq em o *Piccolo Teatro*, se fazia até mesmo contando histórias para nos exercitar a não decorar diretamente”.

importante entender o que estão dizendo, o que deve ser entendido, o que se deve entender em todo o discurso é a ária, é a situação. No falatório do advogado que convence a registrar uma queixa e investir dinheiro em grande quantidade, maior é o murmurejo, mais é destruído, mastigado, e chega em fragmentos, maior é, no atordoamento, a situação de apoio do ator e especialmente do público que se insere dentro da situação do ator⁹. (Fo: registro de aula gravado).

Portanto, centrar a *situação* que sustenta o andamento do texto consente conseguir surpreender o público. Essa é uma das coisas mais importantes que deve aprender um ator, assim como o escritor e o diretor. A esse propósito faz o exemplo de *A história do tigre* que se tornou um clássico poucas vezes substituído pelo momento dos lazzi da mosca em *A fome do zanni*:

Um dos problemas maiores é o de permitir ao público espreguiçar-se, escorregar um pouco por vez na cadeira, é um sinal assustador. Eu sempre deixo luzes que permitam individuar o público e segui-lo tentando evitar que se acomode, não para seguir com atenção, mas para descansar e escutar passivamente. Importante é tentar projetar o público até mesmo no palco, fazendo com que use a assim chamada câmara do espectador. Todos nós, mesmo quando olhamos as coisas ao redor, temos tomadas para evidenciar espaços pequenos e largos; o nosso olho nos permite fazer aberturas enormes ou diminuir, espremer, chegar em cima ou olhar somente os particulares. Essa ação é determinada pelo ator, é o ator que desenvolve esse discurso. Quero fazer um pequeno exemplo, o exemplo de um trecho: *O tigre* é o conto tomado do real, eu o vi encenar na China [encena o encontro do soldado com o tigre]. Realizei alguns trechos: do passivo e do ativo, ou seja do objetivo pelo que concerne certos momentos e, por outro lado, o que é o meu pessoal “clima” de medo, de terror e assim por diante. Obrigo vocês a imaginarem; a um certo ponto, alguns ângulos por trás, quase como em uma estrutura de mise-en-scène cinematográfica: antes estou pra morrer, e sou eu, depois projeto a imagem para o outro lado e descrevo o que está na minha frente, e então vocês, justamente na chave de indicação, são levados a olhar e ir atrás de mim, vocês trocam as suas posições, me seguem, se colocam nas minhas costas a olhar comigo o que acontece. Portanto acontece que a posição, a atitude dos espectadores muda concomitantemente, conquista a atenção, temos uma constância do movimento. Isso deve estar consciente no ator, deve ter a

9 Esse mesmo conceito é relatado, sempre por Fo, através de uma discussão sobre a arte da pintura durante as aulas romanas em “La Sapienza” e o paralelo entre *leitura do signo* e *leitura da palavra* é um dos pontos de maior importância para o estudo da sua obra teatral.

consciência da transposição contínua que provoca no espectador.
(Fo: registro de aula gravado)

Assisto e gravo as aulas ministradas na Academia que acontecem como uma repetição veloz dos pontos fundamentais da técnica e da poética do teatro de Dario Fo e Franca Rame. Observo Fo junto com os estudantes e a aula-espetáculo adquire pouco a pouco a atmosfera de um grande jogo com regras bem fixas. Perceberei, mais na frente, como, na realidade, Fo apronta o trabalho como uma brincadeira, seja pelo prazer e entusiasmo com os quais inicia a realizar um projeto, seja pelo rigor e a meticulosidade em seguir as regras precisas. E de qualquer maneira o mote é sempre este: divertir-se.

A improvisação como ação motivada

Dario começa a indicar algumas situações nas quais visa a fazer os estudantes atuarem: “Tenho certeza que será divertido, se fizerem isso!”. Primeira situação, que já é um clássico nos seus seminários, é o encontro e apresentação de passageiros que não se conheciam, em um vagão ferroviário, e depois deles inclui o cobrador. “Vagão ferroviário: dois jovens e uma jovem e vice-versa. Falamos de situações em tempos muito cerrados. Precisa sempre achar um fechamento, é determinante”. A situação é sempre a mesma, serão os estudantes que, a cada vez, ou também por algumas intervenções do mestre que inverte os papéis ou põe um elemento novo, atuarão por improvisação e então: “Cuidado como está se movendo, sempre tem que ter uma motivação, uma razão, ao nos mover no espaço é como escrever cada passagem nossa, então cuidado também a desenhar o espaço com o teu corpo”. O mestre, com a sua nota veloz e sintética, insiste sobre três elementos fundamentais: motivação - escritura - desenho, e os conjuga juntos sintetizando todo o corpo do ator. Nesta exercitação direta, com a qual se demonstra o que indicamos como teorema da incindibilidade da arte teatral, os estudantes são chamados a interpretar uma situação improvisando. Não se trata porém só de improvisação como prova de interpretação. O ator se dá conta que ao mesmo tempo tem que elaborar a chave de uma situação dada (motivação); decidir seu desenvolvimento (escritura) e, com o agir do seu corpo, delinear os espaços da ação (desenho) com a mesma atenção que empregaria se os desenhasse¹⁰.

10 Na verdade, Fo considera o desenho e a escritura duas linguagens complementares. O desenho adquiriu, no trabalho de Fo, uma importância predominante que, como a linguagem do signo, solicita imagens plásticas mas que, mais ainda, como gesto incorporado, sugere e estimula imagens literárias. Mais desenha, mais escreve, e mais é forçado a “cortar” para dar um justo ritmo ao trabalho que, especialmente nesta fase, vê a intervenção e a colaboração de Franca Rame.

Fo corrige e endereça os alunos, empenhados nos exercícios práticos, fazendo rodar os grupos nas várias situações dadas:

Muitas vezes o problema é justamente o de se ver, e de se substituir um com o outro no jogo da atuação. É determinante. Com essa técnica encenei *História de um soldado* realizando-o, em lugar de 5 pessoas atuantes como era no original, com bem 32 pessoas, em que o importante era a troca de todos os personagens. Um mesmo personagem era executado por dez outros no espaço de quinze dias e um mudava com respeito ao outro. Vendo o personagem projetado por outro, cada ator corrigia os modelos, as atitudes, as escutas. (Fo: registro de aula gravado)

Aproveitando dessa técnica, pela qual para um mesmo exercício rodam diferentes atores, Fo propõe uma outra situação que melhor coloca em evidência o problema de gerenciar a *escuta*: como seguir e apoiar o ator. A situação é para dois atores e explica o jogo de apoio mudando gradualmente de chave e situação de modo a direcionar sobre uma narração e manter a atenção respeitando os tempos. De tal modo é evidenciada a relação entre escuta e atenção. As duplas de atores se alternam e, a cada uma, Dario insiste em “não exagerar, manter os tempos, ser de apoio e entender os momentos nos quais tem de prevaricar”. Escutar não quer dizer só aguardar o tempo da própria fala mas andar juntos, “nunca atuem sozinhos”, e mais, lembrar-se sempre que, junto com o companheiro de fala, há especialmente o público do qual se deve saber medir a escuta:

O pior ator é aquele que não escuta o público. O público é o teu comentarista, o teu diretor, o teu solicitador, é quem te dirige, cuidado para não se transformarem em súcubos do público, porque o público te leva também à ruína, ao massacre. Pode ser um público excitado, como aconteceu em certas peças, pelo gozo não das piadas mas por ver o próprio companheiro que normalmente age de outro modo, atropelado por uma outra situação, ver ele sob uma outra dimensão, uma outra figura, uma outra veste, então isso é uma falsa diversão que tem pouco a ver e precisa tirar, selecionar. (Fo: registro de aula gravado)

A situação proposta para o exercício com dois atores é narrar uma piada com três diferentes chaves: um dos dois não tem vontade de escutar; o outro não tem vontade de contar; ambos se divertem como loucos só ao se lembrarem e, na tentativa de contar, acabam por referir, entre risadas e empurrões, uma versão emaranhada da história. Fo os segue fazendo às vezes o companheiro de um ou de outro para demonstrar como o papel de apoio/coadjuvante pode ser determinante. Recorre depois ao texto clássico para um paralelo entre escritura e encenação, ou poderíamos dizer entre leitura e individuação da chave de situação:

Em *Julietta e Romeu* há uns momentos nos quais Romeu escuta e é mais importante que Julietta que atua, como na invocação no balcão de Julietta.

Diretores incompetentes escondem quase Romeu no breu, outros capazes o colocam em primeiro plano voltado para o público enquanto naquele momento Romeu escuta falar dele, entende o desespero e o sente da mesma maneira, é contra a família que determina a tragédia e isso é importantíssimo. Portanto, um Romeu em primeiro plano, nesse ponto, com a pretensão de estar escondido na escuta e cada momento da escuta é carregado pelo seu desespero, pela sua melancolia, pela tragédia que se abateu nele, é ele quem determina a contraposição e o comentário do que a moça diz, sem a sua relação, sem a sua sustentação, as palavras de Julieta não têm valor. A ajuda grande é também do diretor. (Fo: registro de aula gravado)

Os dias de aula não são consecutivos. Fo mergulha novamente na multidão cotidiana de compromissos, encontros, trabalho de pintura e escolha das obras para a mostra. Depois de dois dias da primeira aula com os estudantes da Academia, à noite, sentado no sofá, diz que para o próximo encontro trabalhará na fabulação e então, depois de pegar papel e caneta, começamos a anotar várias peças que normalmente usa nesses encontros-aula: *A Águia e o Besouro*; *O mito da Primavera*.

Na manhã de seis de junho nos encaminhamos para a Academia para a segunda aula. Paramos antes para um café e Dario lista os personagens das histórias que gostaria de submeter aos alunos. Depois diz: “Pode ser que acrescente mais uma”. Chegando à escola, já estão todos prontos aguardando. Me diz para marcar no cartaz o esquema dos personagens das histórias anotadas. O mestre solicita aos estudantes a improvisação. Enquanto um grupo se afasta por alguns minutos para preparar a improvisação sobre uma situação dada, outra é solicitada a outro grupo. Cada um observa a realização do outro e juntos se comenta. À dupla de rapazes, que depois vai se alternar com outros, é indicado um trecho de *La Venexiana*: “O problema é a defesa dos ‘bens’ e do poder em uma sociedade mercantil na qual, como a de hoje, (pensem na atmosfera de hoje na qual possuir bens, possuir dinheiro, poder, contempla também a família), é preciso que tudo fique na família, não jogar fora bens, não desperdiçar”¹¹. Fo passa a corrigir o primeiro ensaio dos jovens de *La Venexiana* fa-

11 Fo resume a chave do trecho citado: *La Venexiana* é um texto de 1500. É a história de dois mercantes. Eles descobrem que as filhas estão se apaixonando uma por um estudante, a outra por um capitão. Entendem que os jovens querem se amar no dia de carnaval. Desesperados comentam o fato e pensam em se tornarem eles mesmos os amantes das próprias filhas; depois se dão conta da gravidade da coisa, se insultam. Finalmente, se convencem e decidem trocar entre eles as filhas no carnaval, substituindo-se, com a brincadeira da máscara, aos dois jovens que, enquanto isso, pensam em fazer prender. Excitados se contam o que será a relação com a filha do outro, depois os ciúmes. Toda a disputa, abstrata mas concreta nos valores, acontece porque o problema é salvar a propriedade, para um mercante a filha também é um bem próprio. A sugestão para contextualizar o fato no próprio tempo é um tema que Fo esclarecerá mais adiante.

zendo notar como partir de uma forte caracterização dos personagens pode cancelar a chave a favor de um efeito caricatura. Então o mestre senta com eles, faz um pequeno sinal e já se visualiza a situação e o humor:

O problema é partir de duas coisas fundamentais: não se preocupar logo com a imitação, que vem depois, após escolher um andamento, uma caminhada, o problema é o da situação. Nunca partir imediatamente do grotesco da atitude. Essa preocupação, se for conduzida logo de início, destrói a possibilidade de seguir o discurso. Eu de propósito a contei em modo plano, elementar, não coloquei caracterizações na minha narração, para que vocês tivessem a possibilidade de escolher. Quais são, no entanto, os momentos cômicos? São justamente a relação com o real. Se um de vocês começa logo [atua o diálogo sozinho reconstruindo-o entre as risadas do público]: — “Ah que coisa tremenda me aconteceu! Se continuar assim eu me mato!” — “O que é? Que se passa? Por quê? Aconteceu alguma coisa?” — “É, uma pessoa mantém a própria filha, alimenta-a, ama-a, cuida dela dia após dia, forma-a, está ali maravilhosa e um dia...” — “Morreu?” — “Não, pior! Vai namorar outra pessoa” — “Assim, só pra...?” — “Claro que não, se casa!” — “Ah bom, se casa!”. Tentem materializar isso com uma lógica de diálogo, depois o caracterizar tem que vir em seguida, ou se torna banal, se torna uma caracterização exagerada. Aprender a criar sínteses, especialmente fazer emergir o diálogo e dividir as partes entre vocês. Eu sou quem trata da melancolia, depois em dado momento outro se insere na melancolia, antes parece destacado e depois se revela até muito mais desesperado que o primeiro. Precisa ter invenções. Exemplo [Continua]: — “Poderíamos fazer uma troca. Eu com tua filha e...” — Infame asqueroso! Não ousou pensar uma coisa dessas! Nojento! Mas nem sonhando... É linda tua filha? [risada do público]. Precisa ter um jogo de construção e destruição das gags. (Fo: registro de aula gravado)

Passa-se a assistir ao exercício realizado pelo grupo misto e mais rico ao qual foi assinado *O mito da Primavera*.

É importante esta história porque está na base do nascimento da tragédia e é deslumbrante notar como a tragédia, na realidade, no começo fosse realizada em modo divertido, cômico, grotesco, além do que trágico; tinha no interior sinais de diversão que depois eram o suporte de toda a história. As duas grandes festas eleusinas e dionisíacas, são as chaves da representação grega, a base fundamental do mito da ressurreição da terra como do seu apagar, do nascimento do amor, da alegria, do canto e da melancolia. (Fo: registro de aula gravado)

Mudamos todos de lugar, cada um com a sua cadeira, para o grande jardim onde uma plataforma de madeira faz de palco. Seguindo as sugestões do mes-

tre, o trabalho foi organizado em coro fazendo o verso da tragédia grega. Dois narradores defendem duas diferentes versões do mito, deixando em grande confusão os personagens que, enquanto isso, mimam a história. A linguagem é dialetal, especialmente pseudo-meridional [imitação dos dialetos do sul da Itália, N da T.]. Os personagens encenam trechos curtos de falas que deixam o lugar a gritos de alegria ou desespero, risadas ou choros. Em alguns casos, os personagens da história colidem também verbalmente com os narradores. Em vários momentos o espaço da ação invadiu e envolveu o público e o jardim ao redor, acompanhado por risadas e aplausos dos colegas. O mestre os interrompe e sugere acrescentar, à justa chave irônica por eles proposta, uma contra chave: uns cantos corais que sublinham ironicamente os humores:

Importante começar, justamente, jogando pro ar algumas chaves que na realização do jogo vamos aprendendo. Uma variante pode fazer ressaltar o sarcasmo e ser de grande apoio: quando vocês têm os momentos das lágrimas, queixas, não seria mal se apoiarem em falsos coros gregos, pode ser com sons, um bordão de fundo. Tudo se torna ainda mais irônico e mantém maiormente o andamento, os ritmos. Mesmo nos momentos de alegria precisa de uma contra chave, uma contraposição. (Fo: registro de aula gravado)

Os tempos cômicos

Dario Fo toma como exemplo prático os exercícios realizados e, com as suas sugestões e correções, enfrenta novos argumentos solicitado também pelas perguntas dos estudantes que revelam terem conseguido desenvolver a ação com diversão porque se sentiam também sustentados pelo público:

Os tempos de vocês eram os da progressão. Se tiver um público que sustenta vocês além da medida e permite dilatá-los, vocês são levados, mesmo se a previsão era a de três falas, a fazer quatro, porque é o público que exige. Por isso, no tempo cômico, a escuta do público é determinante. Comigo aconteceu de preparar uma fala, na cena perceber que o público a corta e torna inútil o desenvolvimento em segunda, porque já entendeu tudo e intuiu uma situação cômica um momento antes que fosse concluída. Nesse caso, então, ou se fazem falsas pausas, se acelera para pegá-lo em contra-ataque, ou se finge ter terminado a própria fala e quando é encerrada que tem o ponto, partir e relançar, ou surpreender, sempre com uma mudança de ritmo imediato. As técnicas que se precisa aplicar no valor da fala mudam sempre segundo o público. Os públicos piores são os que não permitem a respiração, que são imprevisíveis, que sobre uma piada executam um boato, e depois sobre a seguinte se apagam totalmente porque não a entenderam, não lhes interessa, enquanto talvez a

noite anterior fora perfeita. Então você diz: ‘talvez tenha sido eu que errei o apoio, fui eu que vibrei demais, calculei mal a piada’. As diferenciações necessitam também de serem previstas, justamente para não te encontrar assim com a bunda no chão sobre uma piada que foi carregada demais, ou sobre a qual não foi prevista uma certa reação. Fundamental é ensaiar com o público. Se vocês tivessem realizado essa peça sem a nossa presença, tenho certeza de que teria sido uma coisa completamente diferente. Nós, com a nossa presença, determinamos os ritmos de vocês, os tempos, o intuir que uma coisa não funcionava, fazer vocês repetirem, levar vocês a escutarem. (Fo: registro de aula gravado)

Quando o mestre começa a falar nesse modo, chegando a conclusões e dando explicações que, somente após tê-las ouvido, aparecem óbvias, parece que leva na mão a solução para qualquer dúvida. Como a um prestidigitador que esconde seu truque, um jovem lhe pede para explicar a mecânica dos *tempos cômicos* e então Fo, mais uma vez, ensina como a fadiga, o empenho na atenção e na escuta, enfim, a prática, desvela a magia do teatro:

Não há uma teoria sobre os *tempos cômicos*. O problema do tempo cômico é algo que se adquire e dificilmente dá pra determinar e elencar, quando se encena uma comédia, uma farsa ou uns lazzi. Ocorre-me poder marcar uma respiração necessária antes de entrar na fala, ou criar o apoio necessário para quem virá depois e vai para a escuta, mas dar indicações claras, limpas, como se fossem elementos matemáticos, é absolutamente impossível. O público, com as risadas, os apoios, dá as respirações, dá o impulso inicial, sustenta em certos pontos e solicita a repetir uma chave. No exercício de vocês tinha por exemplo o tormento do raivoso: “raivoso... mais raivoso... muito raivoso... uh como está raivoso, agora não exagera!”. Esse é o tempo cômico: montar, montar, fechar e cortar. O tempo cômico é a respiração, o tempo que existe para concluir uma situação cômica assim como a piada de vocês: “Mamãe! Mamãe! Oh mãe! Escuta ma...! O que é! Oi! E ma..., ma..., mas vai tomar no cu!”. (Fo: registro de aula gravado)

Os vários momentos do exercício realizado são analisados e, assim, uma vez descoberto como de um erro de escuta de uma atriz que saiu fora de tempo, porque encantada pelas risadas do público, a atenção do outro tenha resolvido o risco de uma freada de ritmo e um pulo de fala intervindo sobre ela prevaricando-a e dando assim um ótimo exemplo de escuta:

Mais uma coisa que precisa fazer e que requer uma grande experiência especialmente na improvisação, é atuar escutando os outros, permitir as entradas dos outros. Tinha isso em alguns momentos dessa peça que vocês montaram. Por exemplo: ela gritava, o coro

atrás sustentava, e não percebia que estava queimando as piadas do jovem que, habilmente, podia somente ultrapassá-la e você teve que inventar outras falas, exatamente o “vai tomar no cu!” mesmo, justamente porque ela não te permitia o espaço. A jovem queimava os fôlegos dele, não lhe permitia entrar na fala. Ao invés de escutar, atuar a própria parte, especialmente quando se vai *a soggetto*, permitindo aos outros os fôlegos, entrar, concluir. Se ela o tivesse escutado, poderia tentar de entrar com os gritos nas respirações dele, sem acobertar seu momento de fala. Precisa gerenciar o público, sem carregar, sem freá-lo. Nunca se deixem levar pela euforia deles pela vontade deles de serem protagonistas até o fim. Esse discurso de andar por si já tem até mesmo em Aristófanos onde, a um certo ponto, o ator principal, o cômico, sai e comenta o que tinha acontecido, e zomba e debocha do público. (Fo: registro de aula gravado)

A partir de um acidente, o ator, intervindo sobre ele, reinventa o texto, conseguindo passar adiante mantendo o ritmo. Isso retoma o discurso sobre a importância da presença consciente e da possibilidade de readaptar, ou também de revirar um texto a favor da síntese:

Do outro lado, já acontecia com os atores de Shakespeare. É importante lembrar do ator que interpretava Hamlet que buscou testemunhos sobre as variações depois adquiridas pela literatura oficial. Bem, esse ator insere umas situações que são evidentemente empecilhos, teve momentos em que alguém errou e uma cena foi cortada sem querer, e portanto para montá-la, se continuou e foi inserida no último momento. Esses se tornaram trechos fundamentais. Percebeu-se depois que era essa a síntese correta. Aquele acidente tinha determinado uma transformação do texto conferindo a ele a justa síntese. Isso acontece no teatro grego, no italiano de 1500, sem falar do teatro do nosso romantismo. (Fo: registro de aula gravado)

O uso do espaço é outro elemento fundamental da narração do teatro. Mesmo em um espaço pequeno, diz Fo, é possível projetar a ideia de um espaço amplo como o jardim acomodado no exército. Para criar conflitos na narração, se pode intervir não somente nas falas, mas também em nível visual sempre trabalhando sobre os ritmos e sobre os tempos:

Uma das coisas mais divertidas que vocês executaram foi a ampliação total dos espaços. Portanto não havia mais o espaço do palco mas vocês saíam, tinha quem partia daqui, quem dali. Diversão, depois de ter destruído tudo, é também compô-lo pequeno, ou seja, fazer a pantomima de uma corrida no lugar. Se pode inventar o *slow motion* também dos sons, ou duplicar no sentido das antíteses, enquanto se fala rapidamente, se realizam gestos bem lentos, ou enquan-

to se fala muito lentamente se anda em uma velocidade terrível de ação. O narrador, por exemplo, narra devagar, solto e os outros por sua vez se agitam, fazem as ações correndo, depois travam: ficam parados e o outro fala rapidíssimo em síntese. Ou a concomitância pela qual cada um dos personagens é levado a contar sempre epicamente em modo quase áulico, e o outro desce por sua vez plano nas situações, criando conflitos na narração. (Fo: registro de aula gravado)

A inversão de chave e situação apaixona os estudantes que começam a propor outra forma de ruptura e, então, intervêm ainda Fo, lembrando que o objetivo deve ser sempre a clareza:

De qualquer jeito, centrais são sempre as chaves. É por isso que é importante a prática, ou seja, seguir essas coisas e depois revê-las, recompô-las. Não se pode dar muita confusão, muita coisa ao público, se não vai embora. A coisa mais divertida que vocês montaram é o diálogo entre o narrador e o personagem que atua: ele descreve o amor incrível da moça e ela a certa altura começa a discutir os termos que ele usa falando dela e se sente ofendida. Também a própria destruição da situação, como: a briga entre os dois que narram deles, que não estão de acordo, ao mesmo tempo, nasce ali a situação. Podem-se fazer também coisas totalmente em chave trágica com respirações dentro cômicas como um *Hamlet* que eu vi onde havia algumas dentro das situações de contraponto cômico que eram as que davam valor às passagens trágicas. O contraponto, as respirações as encontramos em todos os grandes clássicos: Molière executa algumas passagens de tragédia incrível que adquirem valor no contraponto do cômico, do grotesco. Quando tem uns diretores que encenam apagando-as, ou sem perceber, não estão intuindo o valor do cômico, a tragédia que existe por baixo desmorona, se torna chata. (Fo: registro de aula gravado)

Dario Fo continua a sua aula contando aos estudantes a notícia de um convite feito a ele para a realização de um projeto teatral sobre a *Bíblia do Imperador*. Ilustra assim a sua metodologia de composição de um trabalho teatral que nesse caso passa através da pesquisa e do estudo histórico. Fo fala do seu projeto não apenas para fins didáticos mas, como aprenderei mais adiante, na realidade o próprio conto faz parte de um trecho ligado à sua metodologia de composição. Todas as vezes que Fo conta dos seus projetos é como se sondasse a validade das suas ideias que, mesmo ainda embrionárias, se desenvolvem justamente a partir do diálogo com os outros.

Me trazem uma *Bíblia* da idade média impressa sob Carlos, o Calvo. Trata-se de uma *Bíblia* que reflete os momentos culturais do seu tempo. É uma reescrita com comentários, cortes, muitíssimas imagens. Tem comentários gráficos, cromáticos, incisões, e essas são as

mais importantes. Eu devo tentar realizar um discurso teatral sobre a *Bíblia* daquele período ligado às tradições populares, também medievais, e depois encenar no teatro. Vamos olhar e descobrir juntos. (Fo: registro de aula gravado)

[...]

Técnicas do conto: síntese e situação

Na manhã de dez de junho voltamos à Academia para o terceiro encontro com os estudantes. Hoje, o objetivo é o de se dedicar às técnicas do conto, à síntese e à leitura da situação. Levamos conosco as fotocópias das pinturas bíblicas, dos vasos gregos, os dois livros de *Johan Padan* e dois desenhos de Fo ilustrando: *Kore* e *Os amantes gregos* para mostrar no desenho uma outra fase de pesquisa para a composição do texto teatral.

Fiz alguns desenhos para ilustrar os contos que fizemos outro dia: a peça dos deuses, *Kore*, realizada a partir de pinturas que existem em Nápoles: *A Primavera*, a mãe *Demeter*, ela também realizada a partir de uma pintura. O que eu continuo fazendo para me dar conta do valor, do peso, é desenhar, ou seja, contar por imagens, e depois naturalmente desenvolvo o discurso. Seja no cinema seja muitíssima gente de teatro usam os desenhos, também Brecht desenhava, e outros autores. (Fo: registro de aula gravado)

Com as imagens Fo explica a escrita através do desenho e o quanto, na maioria das vezes, as pinturas são mais amplamente ligadas ao discurso popular. O desenho, portanto, ilustra as situações e solicita a síntese, é uma sugestão para interpretar as situações não as amarrando às palavras das falas:

Já que, somente através do atuar nas situações, as palavras adquirem peso, valor, se não se tornam cantilenas, afetadas, que é clássico dos atores de teatro que atuam sem mais pensar no que dizem. Os que não se dão conta, que não participam são *teatranti* [pl. de *teatrante* N. da T.], aqueles atores que, quando acontece um pequeno acidente, perdem o ritmo, o tempo, a lógica do discurso e perdem o rumo. Me aconteceu algumas vezes de fazer um *soggetto* com alguns atores profissionais, bons, que estavam na onda, mas quando com eles se quebrava a métrica, os sons e não o significado, não conseguiam mais retomar a lógica do discurso e se inserirem de novo. (Fo: registro de aula gravado)

Na medida em que folheia e mostra as pinturas, ele pára nas imagens bíblicas como exemplo de representação direta:

Estas fotocópias da *Bíblia* de Carlos, o Calvo, são tenras, não têm um grande cromatismo. São importantes porque são as ilustrações dos fatos da *Bíblia*. Há o Gênese que é importante, belo. São a ideia da representação já direta, clara. Eu gostaria de usar essas e depois mais ilustrações da *Bíblia* que são numerosas. Essas são do século VIII, d. C naturalmente. Eu quero utilizar essas imagens e delas realizar alguns trechos da *Bíblia* que estão ligados também à tradição popular. Ou seja, inspirar-me mais na imagem da representação pictórica. Vou pedir a reprodução mais precisa, estas são um pouco desbotadas, não têm a mesma intensidade, mas têm um candor dentro. (Fo: registro de aula gravado)

A sua sensibilidade de artista, a sua ânsia para realizar o que já se amontoava na sua mente, emociona-o. Começa já a pensar onde poderia buscar textos paralelos para a sua pesquisa, cita o *Saltério de Utrecht* [conjunto de Salmos do *Velho Testamento* N. da T.] e começa a citar dois episódios bíblicos sobre os quais trabalhar: *A embriaguez de Noé* e *Sodoma e Gomorra*:

O *Saltério de Utrecht* é pintado apenas em branco e preto, mas dentro tem contos e particulares interessantes. A embriaguez de Noé é um episódio excepcional: os filhos tentam esconder. Tem um filho que o carrega nos braços, mas a testa está caída, dá pra ver que não fica reta, depois o seguram em pé em dois e ele faz embebedar também os outros por quanto balança. Como nos quadrinhos, incrível. São contos que na *Bíblia* não se encontram, são apenas indicados. Um outro, por exemplo, é o de Sodoma e Gomorra: tem um santo homem, de nome Loth, que tem três filhas. A certa altura, no meio dessa cidade onde aprontam de tudo, onde há criminalidade até mesmo sexual, em formas diferentes, roubalheiras, enfim, uma cidade maldita, Deus envia uns anjos para uma visita. Chegam esses três anjos, naturalmente sem as asas, ou se têm asas estarão escondidas pelos mantos. As pessoas do lugar, quando veem esses três anjos dizem: “Deus, que lindos! Que maravilha! Olha só que belos rapazes!” e então vão pra casa de Loth que os hospeda, batem e dizem: — “Mostra esses três moços que os queremos!” — “Não!” — “Sim, assim nunca vimos!”. Empurram a porta: — “Vamos, queremos eles, queremos eles!”. Loth chega até a janela e diz: — “Por favor, parem, são hóspedes”. Depois acrescenta: — “Dou pra vocês as minhas filhas” — “Queremos ver” — “São lindas” — “Não, mas os outros são melhores”. Então Deus, que diz: — “É realmente um homem santo!”, detém aqueles desenfreados, com um expediente pelo qual ficam por um momento azoados e se esquecem daquilo que tinha acontecido, se olham uns aos outros, se abraçam uns aos outros e se amam entre eles ali no lugar mesmo, e desviam a sua atenção dos anjos. Depois

Deus comunica com os anjos que dizem: —“Mas esse Loth é um homem santo! Vale a pena salvar esta cidade se nela nasce um homem desse gênero”, mas Deus diz: — “Não, é muito pouco” e eles: — “Mas se tivesse dez como ele?” — “Dez? Já é alguma coisa. Mas tem? Pelo menos cinco tem?” -- “Não, só tem ele” — “E então não vale a pena”. Queima assim toda a cidade e no incêndio Loth, e as filhas com a esposa, fogem. — “Não devem olhar!” lembram os anjos, mas a esposa se vira e se torna de sal. Então todo mundo: — “Olha que a tua esposa ficou de sal!” e o velho pai, enquanto todos prosseguem, diz: — “Não, não devem deixá-la aí!” volta atrás sozinho, velho como é, a carrega sozinho, pesada, é de sal. — “Mas como, você sempre odiou a sua nora!” dizem as pessoas — “Sim — responde o velho — mas agora é de sal e vale”. Mas essa é a piada acrescentada na tradição popular. Então eu o que quero fazer nesse contexto, é pegar todas as chaves da tradição popular e inseri-las como oposição, ou seja, partir do sério e depois pouco a pouco transformá-las na chave dos boatos, dos contos. (Fo: registro de aula gravado)

Após ter contado brevemente os dois episódios bíblicos, Fo testa a atenção sobre esses temas e acena ao seu projeto de pesquisa sobre fontes históricas oficiais e escondidas em paralelo com aquelas populares entre escrita e oralidade, mostrando o uso do desenho como *canovaccio*. Exemplo eminente disso, o grande livro *Johan Padan a la descoberta de le Americhe* usado como “sugridor mudo” durante o espetáculo:

Este aqui é estruturado como uns quadrinhos, com a sequência da história. No teatro eu andava a *soggetto* com solicitação dos desenhos. Até mesmo Brecht escreveu as comédias somente com um *canovaccio* depois reescrevendo elas sobre os atores. A escrita do roteiro é a última passagem. (Fo: registro de aula gravado)

A língua da cena: dialetos e *grammelot*

Retomam-se os exercícios sobre a improvisação. A cada ator são reservadas duas fábulas: *A Águia e o Besouro*: o besouro, sagrado no Egito, que jura se vingar da águia; e *A Águia e a Galha*: uma águia se lança para agarrar um corvo, o corvo assiste a essa sua caça e tenta de imitá-la. Com esses dois textos, Fo introduz o discurso sobre dialeto e *grammelot* como síntese expressiva. Depois da sua demonstração, convida os estudantes a interpretar um trecho de uma das duas fábulas e dá sugestões sobre o uso da linguagem:

Busque algo de popular, invente mesmo não sendo a sua língua porque te obriga a inventar sons e ritmos não convencionais. Para fazer o napolitano, por exemplo, tem que torná-lo crível, não italianizar a mímica.

Faz com que os sons sejam também inventados, incompreensíveis e tenham no meio poucas palavras limpas. Não esqueça das palavras-chave que fazem de passagem. (Fo: registro de aula gravado)

Com as sugestões do mestre, algo mudou seja nos tempos seja na expressão corporal e, estimulado pela inventiva do estudante, o mestre sugere também variantes pela história:

Tendo que inventar algumas palavras, sons, tudo foi mais sintético. Você mexeu todos os músculos para te ajudar e então, da posição de antes que estava de ombros caídos, você teve que crescer e desenvolver os ritmos, não somente mas os tons vocais são novos porque foi forçado a inventar tons vocais novos para sustentar um término que não existe, esse é um exercício fundamental que se tornará precioso quando irá interpretar palavras verdadeiras. Importante é aprender a usar tonalidades que não existem na chave normal, que não se usam normalmente, que são completamente inventadas. Há a possibilidade que o deboche da águia possa, a certa altura, também ser cantada. (Fo: registro de aula gravado)

Todos juntos, se passa depois à leitura, para as moças, do monólogo de Eva extraído do *Diário de Eva*:

O contexto do tema é Eva que fala de si. Imaginem uma mulher só que não tem ninguém com quem falar. Tem que inventar tudo sozinha, e se inventa a linguagem das palavras, dá o nome aos objetos, animais, ela primeiro. Depois, a uma certa altura, se encontra com Adão, o vê, não falam logo, aliás Adão foge, tem medo, tem pânico desse ser novo que não conhece, sente uma atração mas sente também medo, desespero, e então é ela que vai atrás dele e ele se esconde até mesmo sobre as árvores, para não se deixar alcançar. Enfim há os primeiros contatos, ele tenta demonstrar a sua força, a exibição do macho e então joga pedras contra os pássaros, e ela fica enojada. Ele tenta torcer os peixes dentro dos açudes para demonstrar a habilidade e ela só imaginar de comer um peixe a faz vomitar. Pouco a pouco nasce entre eles uma situação amorosa e chegam até a fazer amor. O trecho em questão fala justamente desse momento. Adão e Eva iniciam uma relação que antes era somente sobre a pele e pouco a pouco se torna grande. Não é um dialeto estático, se pode encenar inventando. Os ritmos são importantes. Precisa adquirir a lógica do que acontece para conseguir narrar com as próprias palavras, depois se volta ao texto. Para enfrentar uma leitura, antes de tudo se deve projetar a voz sempre para chegar não às palavras mas à situação. Lemos uma coisa que não é de imediato mas é já meta-de do discurso: “Eu não sei o que aconteceu com Adão. Faz uns dias

que fica remoendo dentro a ideia desse demônio. Nem eu sei o que é esse demônio e ele também, acho que não atina [*raccapezzi* na versão italiana N. da T.]. Um termo dialetal como “*raccapezzi*” se torna indispensável como síntese de muitos outros termos. É importante ter um dialeto de base para dar força e intensidade expressiva. Nos poucos versos que lemos, tem um discurso em três conceitos que se deve fazer escutar além das palavras. No contexto poderia especificar o sentido com o som e não com as palavras. Poderia mudar tudo através dos sons, uma mudança repentina e temos um outro discurso. Invente as palavras, não as leia, não é pra se sentir colado ao texto, precisa aprender a dizer com as próprias palavras o conceito, não é importante o que estão lendo, não é isso que precisam aprender mas o conceito. Lembrem e façam sentir que palavras como demônio, inferno, amor, são termos que eles escutam pela primeira vez e que tentam colocar. (Fo: registro de aula gravado)

Enquanto explica, alguém desenrola uma bala e então: “Um dos meios para destruir um ator é fazer crepitar alguns pedaços de papel ou degustar um sorvete baboso em primeiro plano, ou uma bela fruta suculenta, é certo que destruirão completamente o ator”, depois retoma: “Falem também palavras que não têm nada a ver”. E, para estimular a moça de turno na improvisação para tirar fora tons verdadeiros, lança para ela a fala “Como está Adão?”. Outra anotação importante da narração é visualizar o que está se falando:

Quando Eva narra a advertência do anjo que passa em voo, você tenta fazê-lo voando, visualizando o que acontece com alguém que voa e fala de cima. Portanto, veremos a passagem do anjo todo lírico logo truncado pelo comentário narrativo de Eva que volta em primeiro lugar. (Fo: registro de aula gravado)

Cada grupo faz de espectador do outro e ao final se comentam os exercícios com os preciosos esclarecimentos. Fo explica a importância, especialmente para uma escola de teatro, de educar os estudantes à improvisação que é uma verdadeira técnica, portanto uma escola que aponte especialmente ao exercício prático das técnicas teatrais.

Quando se fazem esses ensaios, é importante olhar o que se preparou, marcar os tempos, as soluções que funcionam, as que precisa substituir, as que precisa diminuir, as que precisa jogar fora, as que precisa recompor, as que precisa mudar. Garanto que esse método de retomar, estudar, é importantíssimo. É isso que falta nas escolas. Notei em muitas ocasiões a possibilidade, depois de um mês, de realizar algumas peças muito divertidas, até mesmo comoventes, líricas na relação também com o cômico, com o jogar fora, de grande valor e especialmente a técnica coral da improvisação determina

uma possibilidade de ficarmos muito mais frescos, vivos, quando se vai no clássico ou no texto escrito inteiramente com falas, reviravoltas, monólogos, se chega com uma maior leveza, de longe mais ativa, de grande peso. Sugeriria fazer muitas improvisações, e depois fechá-las, montá-las para fazer torná-las texto, com essas chaves do tropeço, do voltar atrás, a reviravolta, o diálogo entre vocês, tudo isso é importantíssimo, porque dá vibração, leveza, diversão. Mesmo assim, o exercício para o teatro cômico deveria ser feito sempre com o público, especialmente os exercícios de improvisação.

A situação e a improvisação estão na base do discurso sobre o teatro. A improvisação é uma mentira. Não existem, na grande tradição, improvisadores, existem, ao invés, chaves adquiridas que se aplicam, são centenas, milhares de chaves. O exemplo claro é o de Franca, ela nasce de uma companhia de atores, que vêm da *Commedia dell'Arte*, que instalavam os espetáculos depois de um ensaio de meio dia, nunca diriam que estavam improvisando. Eu os vi quando era menino. Na verdade não improvisavam mas tinham os seus esquemas sobre todas as situações. Por exemplo, o bobo ou o surdo tem trinta chaves com *lazzi*, falas, e são aplicadas toda vez na cena enquanto se assiste a uma briga, um roubo, um assassinado, etc... Depois a do cego tem umas variantes com relação a do bobo do vilarejo, a do tonto. A quantidade de material é enorme. A improvisação precisa de uma bagagem de situações, de chaves de apoio, de personagens, para serem aplicados ocasionalmente¹². (Fo: registro de aula gravado)

Fo aconselha exercitar-se sobre textos clássicos como Shakespeare, Molière: individualizar as chaves e passar à improvisação. Quando depois se chegará a interpretar o texto verdadeiro, finalmente o ator, que conhece o sentido geral, porque adquiriu o valor da situação geral, não representará mais as falas, o que Fo considera a negação do ofício. Aprende-se assim a interpretar as situações, o conjunto da história e até mesmo os humores. Toda vez que Fo apresenta aos estudantes uma situação a ser desenvolvida, diz:

Contei-a de maneira plana, elementar, não coloquei caracterizações no meu conto para não influenciar vocês demasiado, quando se vai

12 Assim, Fo in *Seminário: Dario Fo*, 1982, documento audiovisual C.T.A.: “No teatro, primeira regra: não há regras [...] com rigor sagrado, porém, precisa ter comportamentos que [...] resultem numa geometria, uma geometria própria, precisa escolher a própria, mas, de qualquer modo, tem que ser rigorosa. Então precisa um rigor, não as regras mas o rigor da aplicação da própria invenção, da própria forma. [...] Precisa permanecer no tempo como na música, sair como se faz com o *blues*, mas tem que voltar nos dezesseis tempos, se não souber voltar, quer dizer que saiu fora e ficaram de fora todos os que tocam com você. Portanto, a improvisação, a invenção, precisam de rigor, ponto!”

a *soggetto* não pode estar ligado à fala, precisa interpretar. Outro exercício pode ser uma reescrita do que foi improvisado, normalmente quando se fazem esses trabalhos de improvisação, se reescrevem, uma técnica que adotei em Roma por dois anos nos quais todos estavam ali para aprender a escrita teatral, mas fazendo improvisação e obrigando também quem escrevia e especialmente quem escrevia a improvisar e inventar-se as chaves no coletivo, os textos que saíam eram extraordinários. (Fo: registro de aula gravado)

Assim, com o seu contínuo inverter esquemas e cânones rígidos da rotina da prática teatral, o mestre dribla os alunos revelando-se o mais antigo e o mais moderno exemplo de pensar o teatro:

É interessante saber trabalhar para uma composição ao revés sobre as músicas, sobre os cantos, sobre os sons, realizar exatamente o falado. Um dos erros que se fazem muitas vezes nas encenações é partir do texto, depois a ação, os ritmos, os personagens, a cenografia, último depois o músico e então: por favor vem aqui, faça alguma música de apoio. Isso é um erro, precisa partir junto com as músicas e os sons. (Fo: registro de aula gravado)

Texto teatral e realidade histórica

Depois de tratar o como, Dario Fo se empenha a explicar o que e então nos deparamos diante de um postulado: “o teatro tem que falar do seu tempo” para que o texto interesse e para que a interpretação seja eficaz. Para tal finalidade Fo toma como exemplo a experiência entre teatro, literatura e história:

Para poder improvisar precisa também conhecer a situação política e econômica local. Na França encenei por um mês em um teatro de grande prestígio, depois passei para outro teatro popular, depois no mês seguinte comecei a improvisar. Não se pode improvisar sobre chaves abstratas, mas precisa sempre manter a ligação com a realidade, no atuar, no escrever, no encenar. Um dos maiores erros da dramaturgia de hoje é justamente esse desligamento da realidade, o texto, ao contrário, deveria ter uma correspondência com o próprio tempo, com a vida política, social, econômica, moral, de grande valor. *Os gregos e a sua terra* é um texto fundamental sobre a história do povo grego de Hirs [sic], que é um autor metade inglês e metade grego, a mãe é grega. Esse autor para escrever a história dos gregos, do IV, V, VI século a. C começou a fazer uma busca sobre os escritores, os historiadores gregos e se deu conta de muitas contradições na comparação derivada da análise dos textos dos escritores de teatro, especialmente de autores cômicos e satíricos do tempo já que

eles não estavam a serviço do poder e, portanto, não precisavam fingir ou camuflar a realidade. Hoje ela permanece uma das histórias da Grécia entre as mais importantes. Do outro lado, Shakespeare, em *Medida por medida*, traz o valor e o peso econômico, social, político do tempo em que vivia, deixando entender que significado tinha de crítica da sociedade, dos mercados, da política que era realizada, em autores históricos. Em *Shakespeare nosso contemporâneo* de Jan Kott, se dava justamente demonstração disso. Portanto, mesmo quando se representam textos de 1500, precisa fazer um trabalho de transposição para a época na qual vivemos, porque se for projetado apenas no passado como um clássico engessado, o trabalho não adquire e nem projeta algum valor, algum peso, não solicita alguma vibração se não fizermos entender o tempo que produzimos. Precisa conhecer para projetar. (Fo: registro de aula gravado)

Fo elabora uma análise funcional e metodológica de umas das suas obras e operações teatrais mais clássicas: *Mistero Buffo* e o *pré-prólogo* na passagem da Itália para o exterior:

Mistero buffo sempre foi para mim o pretexto para falar da Idade Média falar dos nossos dias. A peça *A ressurreição de Lázaro* é uma sátira violentíssima sobre o mercado que se fazia na idade média das coisas sacras, portanto todo mundo quer assistir ao espetáculo, não se interessa tanto pela ressurreição quanto por vender comida, cadeiras, fazer apostas. Esse sair do milagre, do peso religioso por parte de uma sociedade que vende tudo, que torna tudo comércio e mercado, entra em relação direta com o mundo moderno de uma maneira excepcional! Na Inglaterra, para tornar própria essa relação, eu contava do nascimento do reino inglês e da preocupação, solicitada naturalmente pelos religiosos, de encontrar um santo protetor para criar um plano de ligação das tradições religiosas em uma sociedade que unia povos diversos. Isso é real, é história e é verdade que foram à busca de uma múmia, de um santo para levar à Inglaterra. Depois de terem tanto buscado, depois de terem recebido insultos, pedradas, chutes na bunda, em todos os lugares em que iam perguntar: — “Por favor, me dá um santo protetor? eu pago bem”, eles chegaram finalmente a Gênova e perguntaram também ali. — “Sabe-se — eu dizia aos ingleses — que pelo dinheiro os genoveses vendem também a mãe!” (desde a plateia de estudantes, um rapaz genovês, sorrindo, desaprova). (Fo: registro de aula gravado)

Enquanto procede, com toda a plateia que segue atenta, não se pode não ter a sensação de que estamos assistindo a um novo ensaio de ator, sem colocar em dúvida o que está se dizendo, apesar da grande naturalidade, mas, aliás,

justamente porque com a sinceridade e naturalidade Fo e Rame nos acostumaram durante os seus espetáculos. Então, além de escutar, se observa a habilidade do grande ator que com leveza e elegância representa, todos juntos, os elementos teatrais enfrentados nas aulas. O exemplo patente se apresenta no momento da piada sobre os genoveses: da plateia dos estudantes se levanta um rapaz genovês que começa a defender a sua origem e, com um sincronismo calculado, Fo, não se sabe se por fidelidade ao conto ou por sabedoria de artista, assume textualmente o acontecido, o faz entrar na sua narração como um parêntesis e o exaspera transportando-o até mesmo para América. Em tudo isso, Fo não demonstra minimamente ter colhido a interferência do jovem que, já tranquilizado, será chamado em causa surpreendentemente mais adiante: Fo lhe perguntará sobre o santo padroeiro de Gênova e ele não saberá responder. Então, quando explica e quando ao invés representa? Esse breve exemplo direto de “interpretar o acidente” demonstra mais uma vez como Fo não tem a necessidade de explicar enquanto ele mesmo é a demonstração da arte de fazer teatro:

Na primeira vez na América, em Boston, quando falei essa piada na estreia: “Os genoveses venderiam também a mãe” se levantou um genovês que estava aí, e começou a gritar: — “Não é verdade! Não vendemos nossa mãe!” e então eu me senti queimado e disse: — “Bom, se pagarem bem!” e resolvi tudo. Então, os ingleses chegam a Gênova onde lhe dizem: — “tudo bem, vendemos o nosso santo”. Qual é o santo de Gênova? (dirigindo-se ao jovem genovês). É ainda hoje São Jorge, como na Inglaterra onde há uma catedral de São Jorge. Os genoveses vendem aos ingleses o kit todo: as armas, o capacete, até mesmo o dragão, pequeno, seco, abraçado a ele, com o passar do tempo, tinha nascido um afeto profundo, como se lê em declarações históricas. Somente depois dessa venda, cara, dois anos depois, no ano 1000, o papa desde Roma diz que esse santo é inexistente, tinham-no inventado os genoveses. Para os ingleses essa é uma grande humilhação, nunca contaram pra ninguém o fato de terem sido enganados dessa maneira. Fazem algumas investigações e, com os infravermelhos, com fotografias em segmento, descobrem que se trata de um turco, nem mesmo um cristão!, e que o dragão era na realidade um crocodilo com escoliose. Quando eu contava essas coisas, os ingleses, que são espirituosos, com o seu *fair play*, choravam, e tinha sempre aqueles ligados à oposição, irlandeses, que riam como loucos. Essa introdução eu a dei em todos os lugares e servia para ligar ao tempo certas anedotas sempre de introdução mecânica. (Fo: registro de aula gravado)

Com o que definimos de pré-prólogo, Fo introduz uma “atmosfera” antes ainda de expor o prólogo diretamente ligado ao texto que irá representar. O *pré-*

-*prólogo* se revela então um trecho importante seja pelo seu “antigo” papel na construção da comunicação teatral, seja porque se torna muitas vezes uma verdadeira peça teatral independente do espetáculo em questão. Outro exemplo de *pré-prólogo* é o episódio “sobre a santidade de Berlusconi”, levado a teatro no espetáculo *Sesso e Mistero buffo* de 1996, e que, de forma um pouco diferente nas páginas de “il Venerdì di *Repubblica*” [suplemento cultural do jornal italiano *Repubblica N. da T.*] custou-lhe também uma denúncia.

Ultimamente fiz uma peça, como prólogo a *Sesso e Mistero buffo*, sobre os milagres e a religiosidade de Berlusconi e, ligado aos milagres, contava de um fato verdadeiro que aconteceu a um meu amigo em abril, bem perto das eleições. Dizia que Berlusconi é tratado mal porque ele se descobre com muito candor, quando diz ser ungido do Senhor, é verdade, tem umas capacidades extraordinárias, tem dotes taumátúrgicas maravilhosas, das quais ele nem se dá conta, e se ele se colocasse no religioso, em vez de no político, seria a ira de deus, está pra chegar o ano santo, o paralisariam no instante. Esse meu amigo teve um acidente vascular cerebral, e ficou em casa travado, não conseguia mais falar, a filha entendeu, eu a levava ao hospital, o médico lhe disse: — “É questão de vontade e atenção, você deve articular, tentar de se mexer, agora te mando eu uma professora de articulação e movimento e, palavra por palavra, vais sair dessa”, mas ele não conseguia dizer nem tchau, em italiano não conseguia mais articular, se lembrava somente de palavras abstrusas no dialeto da sua cidade e muitas vezes não conseguia entender nem mesmo o significado. Uma noite está aí, com os seus parentes e assiste a Berlusconi na tv que fala em uma espécie de duelo, um bate-boca daqueles terríveis, em que ele impunha seu ponto de vista, interrompia até mesmo o condutor, o parava, levantava a voz, estava realmente desenfreado, e esse meu amigo (mima a dificuldade de se exprimir seja com gestos seja com palavras) se contorcia, sofria, a certa altura explodiu: “Berlusconi, vai tomar no cu!” Sarou, desde aquele dia falou sempre, falava uma maravilha! E eu contava sempre essa história. (Fo: registro de aula gravado)

Dario Fo ensina que trabalhar para um teatro que fale do próprio tempo, não quer dizer colocar de lado a história, mas, ao contrário, para projetar-se para frente; deve-se usar a história como grande alavanca, ainda mais porque podemos atingir sugestões, informações e estímulos para o nosso trabalho. Em um de seus encontros com os estudantes, a uma jovem que lhe pede uma opinião sobre o teatro clássico representado hoje, responde: “Mas que teatro? O que se faz em Taormina? Eu gostaria de me interessar pelo verdadeiro teatro clássico, que se representava na antiga Grécia e conseguir quem sabe realizar o espetáculo assim como era feito na época”. Fo abre sempre um parêntesis

sobre a história indo às origens do teatro com os antigos Gregos demonstrando quanto é importante criar “uma relação ativa com o passado”. A tal propósito apresenta assim a antiga arte do ator:

Os atores gregos eram solicitados a levar a palavra política, social, econômica, nas discussões de alto valor político, até mesmo como embaixadores junto aos povos, isso demonstra que eram atores preparadíssimos. O termo mesmo “talento” o devemos a eles. De fato, os atores gregos eram pagos com um talento por representação. O talento era uma quantidade de dinheiro que dava para quinze famílias viverem um ano. Então, os atores eram determinantes para a encenação, além do mais encenavam com a máscara porém tinham um peso, um valor, na escolha e no condicionar os textos que interpretavam. (Fo: registro de aula gravado)

Fo considera o ator como a pessoa que conhece e que verifica na cena todas as passagens de realização de um trabalho teatral. Portanto, além das potenciais capacidades de um diretor, ou de um dramaturgo, segundo Fo é o ator que concentra em si a arte do teatro que para ele e nele se realiza:

Nós sabemos que o *Hamlet* que conhecemos hoje não é aquele que se encontra impresso mas é aquele do ator que interpretava a parte de Hamlet. Muito provavelmente essa versão foi reescrita em vários trechos. De fato, há estudiosos que refutam um trecho preferindo outro. Existem duas edições de Hamlet, a mais completa e mais importante é aquela do ator, porque é um texto “mastigado”, é aquele que ele reescreveu para ele, o que levou com ele para a cena, cortou, acrescentou. (Fo: registro de aula gravado)

Em todos os seus *excursus* históricos: dos Gregos a Shakespeare, Fo sublinha sempre a grande centralidade do ator consciente que projeta palavras vivas:

Aprendamos com os gregos, portanto. Levar ao público um fato diretamente da vida cotidiana, viva, produzi-lo para o teatro, provoca um efeito incrível sobre o público pela tensão que se cria. Usar a atmosfera que o público está vivendo para realizar textos é importantíssimo, também estar em simbiose com a atmosfera que estamos vivendo, não por fora. O distanciamento, o desinteresse se cria quando não nos preocupamos em ligar os textos com o tempo no qual se vive. Fazer o teatro como expressão de arte abstrata, prazerosa demonstração de sutilezas elegantes é criar vazios. Não portanto ao ator-cenário, não ao diretor déspota. (Fo: registro de aula gravado)

Referências

FO, D. in Allegri L. (a cura di) *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Bari: Laterza, 1990.

FO, D. "Comento" in R. Marinelli *I paladini di San Carneale: gli zanni nelle danze armate e nei giochi carnevaleschi del Reatino, tra Ottocento e Novecento*. Rieti, SECIT, 1986.

FO, D. *Manuale minimo dell'attore*. Torino: einaudi, 1987.

PIZZA, M. *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*. Roma: Bulzoni Editore, 2006.

VALENTINI, C. *La storia di Dario Fo*. Milano: Feltrinelli, 1977.

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Transcrição em pandemia:
o processo de criação da obra
autoral “Amanheci Minha Aurora”¹

*Transcreazione in pandemia:
il processo di creazione dell’opera
autoriale “Amanheci Minha Aurora”*

Alice Mesquita
Universidade Federal de Minas Gerais/GTT/CNPq
E-mail: alicemesquita95@gmail.com

Resumo

Este é um breve relato de caráter teórico-experiencial que propõe um olhar artístico acerca do ‘conceito’ intitulado *transcrição*, termo cunhado pelo poeta e tradutor brasileiro, Haroldo de Campos.² O foco prático foi transcriar a Odisseia de Homero para o gênero artístico que nomeamos como “poema cinésico”. No texto aqui proposto, por meio de análise pontual da obra de minha autoria, *Amanheci Minha Aurora*, apresentamos os critérios gerais mais práticos para efetivarmos a *transcrição* haroldiana com vistas à reapropriação de Homero. Propõe-se, portanto, a *transcrição* como ferramenta criativa *intersemiótica* útil à pesquisa teatral, ou seja, um processo criativo de negociação entre linguagens (e não somente interlinguístico), que resultou em obra contemporânea fundada no poema épico do século VII a.C., transcriada em dramaturgia cinematográfica de modo a preservar os elementos constituintes do gênero épico como conflito interior. Por fim, resta informar que a obra gerada surgiu em decorrência da pandemia da COVID-19; mudou-se o Homero em teatro e, em seguida (pela inviabilidade do teatro físico) mudou-se o teatro em um *poema cinésico*, isto é, em obra poética de curta-metragem. *Amanheci Minha Aurora* é tecido por fragmentos literários, pinturas e afrescos de Pompeia, acontecimentos cotidianos e fictícios de uma mulher, arquétipo de ‘Penélope’, que vive na sombra de um abandono de 20 anos e que reflete a solidão, a angústia e a esperança aparentemente irracionais.

Palavras-chave: Transcrição, Intersemiótica, Teatro, Cinema, Literatura.

1 Disponível em: <https://vimeo.com/trupersa/amanheciminhaaurora>

2 Poeta, tradutor e crítico literário Haroldo Eurico Browne de Campos (*1929 - † 2003).

Sintesi

Si tratta di una breve relazione di carattere teorico-esperienziale che propone uno sguardo artistico sul “concetto” chiamato transcreazione, termine coniato dal poeta e traduttore brasiliano Haroldo de Campos. L’obiettivo pratico è stato quello di transcriare l’Odissea di Omero nel genere artistico che chiamiamo “poema cinesico”. Nel testo qui proposto, attraverso la breve analisi dell’opera di mia creazione Amanheci Minha Aurora, presentiamo i criteri generali più pratici per effettuare la transcreazione haroldiana finalizzata alla riappropriazione di Omero. Proponiamo, quindi, la transcreazione come strumento creativo intersemiotico utile per la ricerca teatrale, cioè un processo creativo di negoziazione tra lingue (e non solo interlinguistico), che ha dato luogo a un’opera contemporanea fondata sul poema epico del VII secolo a.C., transcreata in drammaturgia cinematografica in modo da conservare gli elementi costitutivi del genere epico come conflitto interiore. Infine, è necessario informare che il lavoro generato è dovuto alla pandemia COVID-19; e Omero è stato trasformato in teatro e poi (a causa dell’irrealizzabilità del teatro fisico) il teatro è stato trasformato in un poema cinesico, cioè in un lavoro poetico in un cortometraggio. Amanheci Minha Aurora è intessuta di frammenti letterari, dipinti e affreschi di Pompei, vicende quotidiane e fittizie di una donna, archetipo di ‘Penelope’, che vive all’ombra di un abbandono ventennale e che riflette ua solitudine, un’angoscia e una speranza apparentemente irrazionali.

Parole chiave: Transcreazione, Intersemiotica, Teatro, Cinema, Letteratura.

Memória curta de um processo criativo

Com o objetivo de compartilhar e discutir o percurso criativo teórico-experencial que resultou na aquisição de um bacharelado em teatro pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), focalizo a minha formação artística e acadêmica como atriz e autora do *poema cinésico* em pauta, *Amanheci Minha Aurora*. Irei do momento de opção pelo tema do abandono na literatura clássica até o presente. O resultado que apresento se deu, sobretudo, pela força da necessidade e pela vontade de materializar e corporificar a dor de uma perda recente, em Setembro de 2017, de um amigo e familiar muito próximo do meu meio afetivo. Neste caso, a arte foi requisitada por *ananké*, para cumprir sua função catártica.

Em 2018, menos de um ano depois do luto, (ainda em processo de TCC) fui convidada para participar da montagem da tragédia Orestes de Eurípides, sob a direção de Anita Mosca³ e sob a direção de tradução [do texto grego original para o português cênico] de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa⁴. O processo criativo da tragédia *Orestes* representou, na ocasião, o meu primeiro contato com a Trupersa (Trupe de Tradução e Encenação de Teatro Antigo).

Como primeiro exercício acadêmico, o grupo de teatro e pesquisa⁵ demandou a prática e o aprofundamento, como atriz, na investigação do teatro antigo

3 Nome artístico de Anna Mosca. Atriz, dramaturga, diretora, tradutora, mestra e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG. Site: <https://anitamosca.com/>

4 Professora titular de Língua e Literatura Grega da FALE/UFMG. Coordenadora e Diretora de Tradução da Trupersa. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9710472636673874>

5 O grupo que mencionamos é vinculado ao CNPq e nomeado como Grupo de Tradução de Teatro (GTT).

e na metodologia Trupersa de tradução em desenvolvimento, pautada por saberes transversais e traduções coletivas. Integrar a Trupersa, portanto, me possibilitou o primeiro passo para revisitar Homero — a partir da história dos filhos de Agamêmnon, Orestes e Electra — e, por outros caminhos, a enfrentar também os *páthe* violentos recalcados internamente (nas personagens e nos pesquisadores da Trupe) a partir dos textos antigos. Escolher formas de expressão e linguagens para dialogar com eles e com anseios pessoais, a serem trabalhados no grupo, foi o desafio proposto para este trabalho naquela ocasião.



Figura 1 - Em cena: Alice Mesquita como Electra em “Orestes, Meu Malvado Preferido”.

Foto: Ronaldo Alves. Dezembro de 2018.

A partir desse contato, deu-se início aos estudos introdutórios sobre a literatura mais antiga do sistema literário ocidental, a grega. As leituras das tragédias e da épica ocorreram de modo a interferir ativamente na análise e tradução dos textos segundo a performática da Trupersa, o que significa observar cuidadosamente que a encenação de textos antigos tem por trás de si um universo mítico complexo, regido por textos sofisticados e distantes de nossa era e cultura, tanto no tempo quanto no espaço.

Além de esforço linguístico e textual significativo, a encenação de tragédias antigas, como se sabe, exige pleno domínio da prática de palco⁶, e tudo isso

6 Com a Trupersa foram realizados espetáculos em Belo Horizonte (MG), Juiz de Fora (MG), Rio de Janeiro (RJ) e Niterói (RJ). Simultaneamente foram cumpridos por três anos projetos integrais de Iniciação Científica sob auspício do Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), conquistando menção honrosa no trabalho com a tradução linguística e cênica de trechos dos poemas épicos de Homero, *Ilíada* e *Odisseia*.

pode ser relatado em poucas palavras, foram três anos de trabalho intenso e pesquisa aprofundada.

Assim, resumidamente, posso assumir que do texto para o palco, da palavra dramática para a cena, em *brainstorming*, a Trunversa coletivamente transcria o universo da tragédia antiga com as etapas necessárias para se erigir tanto um espetáculo quanto uma tradução cênica palatável, atual e áulica a um só tempo. O elenco se ocupava de ambos, atuava na função cênica e na função tradutória⁷ das tragédias encenadas e dos espetáculos concebidos pelo grupo.

Ora, avançando na pesquisa de tradução, experimentei reproduzir o mesmo processo na produção do *poema cinésico*. Em *Amanheci Minha Aurora*, o exercício “atoral” pois, como atriz, me pus a criticar a viabilidade cênica das traduções de Homero produzidas pelos helenistas do grupo, foi a primeira etapa. Após avaliar a exequibilidade cênica das traduções e de como a cooperação entre as diversas línguas e linguagens e os gêneros literários e/ou teatrais podem suprir a carência de textos remotos diacronicamente (carregados de preconceitos descabidos de algumas escolas e grupos de teatro), parti para a segunda etapa, o processo criativo textual (no seu aspecto de ‘dramaturgia da tradução’, conceito investigado no grupo). Vê-se assim que o processo de formação, seja da obra discutida, seja do grupo de teatro mencionado se forem pensados, *ab ovo* e pela regência da função cênica da linguagem, atualiza e consolida, na prática, o conceito haroldiano de “trans (trânsito) + criação”. E a partir do conceito haroldiano e o processo de formação que proponho para a obra, pode-se experimentar a prática dramatúrgica transcriativa e o exercício das práticas transcriativas entre as muitas linguagens artísticas em textos datados do século V a.C. até o século XXI d.C.

Ponto de mutação: a transcrição de Haroldo de Campos

Natural da cidade de São Paulo, Haroldo Eurico Browne de Campos foi o poeta das *Galáxias*, o crítico literário de *Meu tio o Iauaretê*, o ensaísta de *O Sequestro do Barroco* e o tradutor da *Ilíada* entre muitas e tantas outras coisas, além de ser professor na Universidade de São Paulo (USP). Brasileiro, Haroldo de Campos cunhou o conceito difundido mundialmente que utilizarei como ferramenta. O termo, transcrição, fez a sua primeira aparição no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, apresentado no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no ano de 1962.

Transcrição é, em palavras de Thelma Médici Nóbrega, no ensaio “Transcrição e hiperfidelidade”:

7 A metodologia Trunversa propõe as categorias ‘atores de cena’ e ‘atores de tradução’ para cada produção realizada.

Um conceito de difícil definição. O próprio Haroldo de Campos, ao longo do tempo, usou-o em diferentes acepções, para não falar dos muitos outros neologismos que cunhou para se referir às suas traduções de obras magnas da literatura mundial – como transparadização, no caso de Dante, *transluciferação*, no de Goethe. (NÓBREGA 2006: 249)

Desse modo, juntamente com Nóbrega e acatando o termo como sendo de difícil definição para um artigo introdutório sobre a apresentação do que se chamou poema cinésico e, ademais, entendendo que o próprio Campos, ao utilizá-lo em diversos contextos e para diferentes exemplos, sugere em sua essência a movência e abertura de uso e sentido, vou assumi-lo como marcador e balizador de nosso processo. De fato, Beatriz Amaral pontua:

Para Haroldo de Campos, só é possível a tradução com a recriação, daí a opção pelo vocábulo *transcrição*. Ao recriar o tradutor se investe na função de autor e, embora tenha em mãos uma partitura e a ela deva ser fiel, interpreta-a como um novo criador. (AMARAL 2013: 265)

Transcriar é praticar uma forma de trabalho delicado e complexo de destrinchar palavra por palavra, sentido por sentido, frase por frase, transformando/*transcriando* o texto original em um novo texto e, às vezes, mudando o gênero. É usando essa “[...] tática de aproximação e afastamento, de chegar à raiz da palavra para depois desenraizá-la, de buscar o centro para depois deslocá-lo” (NÓBREGA 2006: 252-253) que, creio, percorremos poemas diversos e conjugarmos-los à moda dos que praticavam o centão,⁸ para transcriá-los gerando um novo produto, ou seja, um produto criativo alimentado e gestado por outros textos poéticos. Entendo e fortaleço o sentido do termo transcrição, ou seja, processo que elabora o trânsito da informação estética:

A tradução de uma obra de arte verbal [...] visa a surpreender o intracódigo (as “formas significantes”) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo no poema de chegada. Para isso, procura desvelar o percurso da função poética no poema [...] e, de posse da “metalinguagem” que essa desvelação propicia, reconfigurar esse percurso no poema traduzido (melhor dizendo, “transcriado”), com os recursos da língua do tradutor ampliados ao influxo violento da língua estranha. (TÁPIA; NÓBREGA 2015: 155)

8 Do *Priberam Digital*: cen-tão (latim cento, -onis), substantivo masculino. 1. Manta de retalhos ou remendos. 2. Cobertura grosseira da artilharia. 3. Composição poética ou musical formada de versos de diferentes autores que ficam com sentido diverso do primitivo. 4. Obra recheada de pensamentos. alheios. “centão”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/cent%C3%A3o> [consultado em 15-09-2022].

E, aqui, Haroldo de Campos nos atende plenamente. Ele, como nós, discorre sobre uma operação bem contextualizada no campo da tradução literária com rigor gramatical e análise linguística do som e sentido e ultrapassa-a.

Contudo, vale realçar que a *transcrição* pode igualmente ser enxergada como uma ferramenta/técnica criativa entre linguagens e isto é o que convido vocês a conjecturamos aqui. Trata-se de utilizar e “surpreender o intracódigo (as “formas significantes”) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo” (TÁPIA; NÓBREGA 2015:155) no *poema cinésico* de chegada.

Estou consciente de que alarguei o escopo do conceito haroldiano, ultrapassando os limites do literário, afinal, sabemos que Haroldo de Campos — poeta do grupo concretista — nunca desprezou a imagem aliada ao som e ao movimento. Assim, se *transcrição* é terminologia utilizada para realizar o trânsito de uma obra textual entre línguas, para este processo do *Amanheci Minha Aurora*, vamos pensá-la como o trânsito (*translation, traductio*) de elementos de uma linguagem para outra, e vice-versa: do teatro para o audiovisual e, em sequência, do audiovisual para o *poema cinésico*, analisando os elementos compositivos de cada passagem. Pode-se dizer, neste caso, que a *transcrição* para o *Amanheci Minha Aurora* é uma ferramenta/técnica criativa atuando no intersemiótico, ou seja, como exemplifica Thaís Flores:

A tradução *intersemiótica*, definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, tem sua expressão entre sistemas os mais variados (DINIZ 1993: 313).

Portanto, o que temos no produto *Amanheci minha Aurora*, não se restringe à tradução intralinguística (embora tenha realizado, inicialmente, a tradução do grego para o português), mas sim de operação criativa intersemiótica. Foram eleitos os elementos compositivos da narrativa épica da *Odisseia* de Homero (o léxico traduzido de forma física e material, os símiles e as fórmulas)⁹ em prol da criação de uma dramaturgia e mais tarde de um roteiro cinematográfico. Também foram transpostos os elementos compositivos de caráter e arquétipo da personagem Penélope.

Entretanto, de que modo a peça pôde trabalhar o viés narrativo e afinal como na percepção do cinema, a fim de configurar o mesmo espírito imaginado, os elementos precisaram ser transcritos?

9 Símiles são ‘comparações ampliadas’, metáforas alargadas. O símile de base do poema cinésico é: vencer a solidão = despontar do dia, amanhecer-se em aurora deslumbrante. A expressão “amanheci minha aurora é de João Guimarães Rosa em *Grande Sertão Veredas* (1956). Já as fórmulas são grupos de palavras que se repetem, por exemplo, “Mal raiou Aurora, deusa de dedos de rosa...”.

A Transcrição de uma aurora: da dramaturgia ao roteiro e ao set cinematográfico

Como afirmei, a base da transcrição foi a *Odisseia* de Homero, de onde foram retirados, ressignificados e remoldados os elementos para compor uma outra versão da perspicaz Penélope, ou melhor, o seu arquétipo em trânsito com uma outra perspectiva.

Rainha de Ítaca, Penélope é retratada por alguns como uma mulher de atitude honrosa, fiel, obstinada ao permanecer à espera do seu marido, Ulisses-Odisseu, durante vinte anos após a sua partida para a Guerra de Troia.

Modernamente, Penélope é citada como uma mulher que vive na tecitura de uma solidão sem fim, de uma espera incerta, angustiada e em prantos. Mas, para além de sua figura poético-histórica e ficcional, construí-la como arquétipo de mulher só, confinada em sua casa e esperançosa; suas reações são medidas pela relação com o seu lugar social e histórico, o que prediz a expressão dessa solidão e dessa espera.

De uma protagonista assim, espera-se que ela derrame pranto, permaneça em casa no resguardo, mantenha-se fiel e execute as tarefas que lhe cabem: tecer a mortalha para o pai do marido ausente. Por isso, como “essência” da caracterização dessa personagem, considero fulcral o despojamento daquelas relações sócio-históricas-ficcionais, que são a partir de onde se enxerga a expressão do seu estado de espírito.

Nas duas traduções da *Odisseia* consultadas, duas características importantes dessa figura são colocadas em evidência por cada tradutor. Na tradução de Carlos Alberto Nunes, a figura épica é retratada como “muito sensata” (que traduz o termo *περίφρων*), o que pode revelar a perspicácia e sabedoria das escolhas da rainha de Ítaca:

Disse-lhe, então, em resposta, Penélope *muito sensata*: “Caro estrangeiro, quisesses ficar ao meu lado na sala, a deleitar-me, jamais baixaria a meus olhos o sono. Mas é impossível aos homens ficar desse modo, acordados por muito tempo, que os deuses eternos aos homens terrenos ordem puseram em tudo, na terra de solo fecundo. Ora já estou resolvida a voltar para o quarto de cima, e no meu leito deitar-me, que tantos suspiros ouviu-me e que umedeço, contínuo, com lágrimas, dêis que Odisseu foi para Troia infeliz, cujo nome dizer não consigo [...]. (HOMERO, Trad. Carlos Alberto Nunes 2015: Canto XIX, v. 588 a 598, Grifo nosso)

Já na tradução de Christian Werner, a descrição bem-ajuizada da figura de Penélope parece pôr em evidência a observância às regras sociais:

E a ele replicou Penélope *bem-ajuizada*: “Se quisesses a mim, estranho, sentado no palácio, deleitar, doce sono não cairia sobre minhas pálpebras. Mas não é possível que fiquem sempre sem sono os ho-

mens: a cada coisa atribuíram um quinhão os imortais para os mortais sobre o solo fértil. Mas, quanto a mim, após subir aos aposentos, repousarei na cama que me foi feita rica em gemidos, sempre úmida com minhas lágrimas, desde que Odisseu partiu para vivenciar a inominável Ruinosa-Ílion [...]. (HOMERO, Trad. Christian Werner 2014: Canto XIX v. 588 a 598, Grifo nosso)

Em ambas as traduções está presente a solidão, elemento essencial que decido submeter à transcrição para a construção da personagem. Porém a primeira tradução citada, e por isso a elegi como referência geral (apesar de modificá-la em algumas passagens e de traduzi-la diferentemente em outras), me pareceu mais capaz de expressar as possibilidades da subjetividade da memória, a solidão, a saudade e a angústia por meio dos suspiros do que dos gemidos.

Com a intenção de trabalhar o subjetivo e a memória afetiva, pus-me a explorar a vida interior dessa mulher, uma vez que o objetivo não é “traduzir” a Penélope, mas evidenciar o íntimo essencial, com a finalidade de pensar uma mulher Penélope transcriada para nosso mundo moderno. Ou seja, transcriar essa essência e colocá-la em movimento do antigo para o contemporâneo. Resumindo: o ponto em questão foi, como essa mulher mítica em uma sociedade contemporânea lida com seus *páthe*, dilemas subjetivos e violentos, e o que ocorre quando ela é transcriada?

A essência por si só não seria presenciada sem alguns elementos que pudessem condicionar essa personagem a expressá-la na dramaturgia. Por isso, como pontapé inicial do enredo assumi outros elementos da narrativa para a transcrição, como símbolos ou “gatilhos” para imaginar um enredo adequado ao ‘mulherão’ feminino contemporâneo à espera de um companheiro ausente e para estimular o abandono, a espera e a solidão, o entorno que a confina (o mar e a aurora que se levanta das águas), assim como os pequenos trechos da narrativa homérica que se transformaram em cartas e partes do monólogo.

É verdade que a dramaturgia foi elaborada como um monólogo interior composto de inúmeros trechos narrativos e poéticos de outros poetas que, como o rapsodo antigo, marcam isolamento e abandono no texto literário. Eles foram a base para a transcrição a fim de captar e dialogar com a solidão de inúmeras mulheres contemporâneas que precisam lidar com as tarefas cotidianas enquanto aparentemente esperam a volta de um ansioso marinheiro vagamundo.

Nossa Penélope – minha e do espectador/leitor – é, portanto, uma mulher arquetípica e antiga atravessada por questões emocionais múltiplas presentes do mesmo modo na mulher moderna. No entanto, aquilo que a princípio se tratava de uma paciente espera, apesar do abandono, se desdobra, no tempo presente, em ansiedade, angústia, incerteza e loucura de ter que lidar com suas próprias tempestades. Vivenciar uma ausência tão longa, de vinte inesgotáveis anos, talvez não seja mais possível no século XXI no qual o fantasma do imediatismo impera. Pela responsabilidade de artista e pelo gosto e prazer

à vida, carece esquivar do tema do abandono que desemboca em morte. Essa mulher, então, tenta lidar com outras complexidades e inseguranças que a levem da solidão para um amanhecer iluminado. Neste ponto entra a transcrição do mar e o refazer das horas de agonia dirigidas para o imperioso acreditar de que, após o entardecer e a alta-noite (como elementos significativos do seu estado de espírito agonizante), há de surgir a Aurora inevitável.

A transcrição da aurora como elemento de revigoramento, renovação e plenitude é igualmente a transcrição catártica do arquétipo feminino de referência grega, pelo menos foi o que, na ocasião, pretendo sugerir.

Com o início da pandemia, foi preciso reelaborar o monólogo. Aquilo que fazia parte da linguagem dramática teve de ser intensamente retrabalhado porque o abandono se tornou vida vivida. Havia trechos narrativos pela minha própria voz, cenografia e iluminação pensadas para o palco, assim como também a sonoplastia e as rubricas para o espaço cênico. Contudo, a dramaturgia não chegou a ser dirigida sobre o palco, não chegou a ser de fato encenada. Como Penélope transcrita, confinada e abandonada, refiz minha trajetória.

Sendo duas linguagens e estruturas distintas, a dramaturgia e o roteiro para o cinema (ou como sugere-se, para o *poema cinésico*) apresentam, em seu aspecto textual, desafios e recursos diferentes para a mesma ideia. Na dramaturgia que escrevi prezei o monólogo, a narração por meio da palavra e o trajeto das ações sobre o palco. Na pandemia ficamos privados de, enquanto dramaturgos, diretores e atores, pô-la em prática e testar a sua materialidade. Mantive alguns recursos no roteiro. Notei que a narração era uma necessidade formal para a apresentação da imagem concebida para o texto idealizado, bem como eram um ganho a condução e o recorte do olhar do espectador por meio da câmera. Trechos textuais foram suprimidos para dar lugar à narração por meio da câmera. Toda a composição cênica precisou ser repensada na perspectiva de uma lente que grava e captura a imagem, a luz, o cenário, a ação dramática e uma edição para a tecelagem das cenas a partir da escrita de um roteiro de ferro. A dramaturgia a modo de centão:

Dramaturgia Amanheci Minha Aurora – Versão 1¹⁰

I.

(Som do mar no fundo e um metrônomo)

10 Os roteiros aqui apresentados são de autoria de Alice Mesquita e Guilherme Mello.

(Em cena estão presentes alguns caixotes, garrafas de vinho, jarra d'água, velas, redes de pesca, conchas, taças e um vazio. O mar invade aos poucos a morada, o peito e os pensamentos de uma mulher. Ela se sente só. Penumbra. Está em sua rede, cansada depois de uma incessante e longa busca na orla da praia. Mas uma tal inquietude às vezes a domina. Arruma o cenário uma, duas, três vezes ou mais, numa pendulação repetitiva entre arrumação e desarrumação. Espera um regresso. Para.)

(Som do mar, fragmento de melodia em compasso do hexâmetro dactílico, cantado em boca chiusa)

Bem abaixo das colinas de ondas verdes, onde o sol se refrata em agulhas frias¹¹. Moro na ensolarada Ítaca. Nela há um morro, Nêrito, de verdestremeluz¹², sobressainte¹³! Em roda, muitas ilhas moram, pertinho, umas das outras: Dulíquio e Samos e mais a bosqueada Jacyntho. Q' tá lá, escuro escaleno¹⁴, jaz no chão raso terraplêm¹⁵ mar avante — pras bandas da aurora e do sol, as outras — é bruta, mas repasto de moço forte! Só qu'eu, mais primores¹⁶, ver não posso noutra que minha terra.

(Pausa)

O texto citado é trecho de introdução da dramaturgia *Amanheci Minha Aurora*, e, na verdade, uma quase tradução literal de Homero que se serve de um vocabulário rosiano. A primeira fala da personagem é uma mescla. Trata-se da descrição de Ítaca em paralelo com um trecho do poema “A Iara” de João Guimarães Rosa. Recorri a essa descrição para situar a personagem em um contexto brasileiro, e ainda trabalhar o sensorial imaginário por meio da ambientação visual provocativa da rubrica. O excerto é uma declaração de vínculo com a narrativa original e com a morada da Penélope de Homero.

A rubrica pretende acolher ações e emoções do estado de espírito desta personagem com intenção de orientar a cenografia de forma panorâmica e dar

11 Trecho do poema “A Iara” de João Guimarães Rosa.

12 Vocabulário do Guimarães Rosa (*Recado do Morro*) para traduzir Homero diretamente do grego.

13 Vocabulário do Guimarães Rosa (*Recado do Morro*) para traduzir Homero diretamente do grego.

14 Vocabulário do Guimarães Rosa (*Recado do Morro*) – escaleno, triângulo com ângulos desiguais para traduzir Homero diretamente do grego.

15 Vocabulário do Guimarães Rosa (*Recado do Morro*) para traduzir Homero diretamente do grego.

16 Gonçalves Dias, “primores” traduz γλυκερώτερον = mais doce.

evidência para os elementos de cena conforme a ação da personagem. Deste modo, exprime-se, de antemão, solidão, exaustão, inquietude, ansiedade e espera. Ainda as considerações poéticas e metafóricas são chaves de entendimentos e orientação para a compreensão da personagem e dos símbolos que costuram a peça. Como foi mencionado anteriormente, o mar é um recurso importante *transcrito* da narrativa épica para a dramaturgia.

Roteiro Amanheci Minha Aurora – Versão 1¹⁷

1. EXT. ESTRELA VÉSPER (ABERTURA – CRÉDITOS INICIAIS)

Céu vésper. Mar de garrafas na piscina, detalhe de um passarinho que fica pousado e depois voa. Detalhe do salgueiro-chorão. Detalhe do olhar dela, plano amplo dela de costa olhando para a piscina (*La Flora*),¹⁸ descida dela na água. Som ambiente e trilha sonora. (Definir créditos iniciais).

2. INT. SALA DE ESTAR - CREPÚSCULO

Plano detalhe. Garrafas deitadas de todos os tipos e tamanhos, cortina de garrafas, móveis antigos, velas, jarra d'água, cartas, lápis e canetas. Som do mar. Som de uma música estrangeira (Jesce Sole – 1858) que toca em um rádio. Uma mulher encharcada sentada em uma cadeira e com fios de cobre na mão. Cantarola a música.

MULHER (V.O)

Bem abaixo das colinas de ondas verdes, onde o sol se refrata em agulhas frias é onde moro. Ensolarada Ítaca.

3. INT. SALA DE ESTAR (ESPELHO) - CREPÚSCULO

A mulher levanta e caminha em direção a um espelho. Olha para o espelho. Com os dedos das mãos, ela toca em seu rosto. Plano fechado no reflexo do rosto: olhos, nariz, boca, queixo, bochecha e testa.

17 Os textos poéticos, a saber, dramaturgia e roteiro, não são de livre acesso. Contudo, o vídeo do poema cinésico está disponível no link: <https://vimeo.com/trupersa/amanheciminhaaurora> (minuto 00:29 a 03:44)

18 Afresco encontrado nas proximidades da cidade de Pompeia, Itália. Cf. [https://en.wikipedia.org/wiki/Flora_%28mythology%29#/media/File:Wall_painting_-_Flora_-_Stabiae_\(villa_di_Arianna\)_-_Napoli_MAN_8834.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Flora_%28mythology%29#/media/File:Wall_painting_-_Flora_-_Stabiae_(villa_di_Arianna)_-_Napoli_MAN_8834.jpg)

MULHER

(se observando e pensando, olhando para o reflexo)
Nela há um morro, Nérito, pedra rubra, de verdestremeluz,
sobressainte. Em roda, muitas ilhas moram, pertinho, umas
das outras. Dulíquio e Samos e mais a bosqueada Jacyntho.

Som do mar forte. A mão da mulher desce para o peito. Plano de-
talhe: pescoço, clavícula e peito.

MULHER

(gradativamente vai sussurrando, olhando para o reflexo)
Q' tá lá, escuro escaleno, no chão raso jaz terraplém mar
avante, lá pras bandas da aurora e do sol. É bruta, mas
repasto de moço forte!

Na abertura do roteiro, procurei fidelidade na transcrição dos elementos sig-
nificativos e essenciais trabalhados na dramaturgia. No caso do teatro, existe
um apelo para a atenção do espectador aos elementos cenográficos, que exi-
gem do ator ações para revelar a sua importância na composição da peça,
agenciando o interesse do espectador direto aos objetos. Pois pode existir um
interesse do espectador em seguir o trajeto dessa personagem e acompanhar
suas ações, técnica recorrente no cinema utilizada também no palco.

De fato recorreu-se ao cinema e ao trabalho com a sugestão por meio de
imagem e condução da perspectiva do espectador por meio do jogo de pla-
nos (plano geral, plano médio, plano detalhe, etc.), ritmo da ação e da pa-
lavra, escolha da trilha sonora, iluminação e objetos cênicos. Na primeira
cena, que neste projeto tomou o lugar da primeira rubrica, os símbolos do
mar, da espera, da solidão e da memória materializaram através da busca
de riqueza de sugestões por meio do enquadramento da câmera e da se-
quência de cenas.

A espera de alguém sobre o palco não é a que se pode construir em um
curta. Neste último perde-se grande parte do intuitivo. Tecnicamente, utilizo o
mesmo recurso empregado no monólogo teatral: redução de sua duração; cui-
dado na escolha e das imagens, subjetivação no trato de imagens. Era impres-
cindível inserir elementos e ações de espera como, por exemplo, a “tecelagem”
do material rígido/maleável como fios de cobre, mensagens em garrafas e a
imagem *La Flora*, tornando possível transcriar os elementos essenciais iden-
tificados no arquétipo por trás da Penélope em imagens gravadas. Na especi-
ficidade e condição técnica da linguagem, o cinema nos proporcionou dialogar
com imagens distintas em tempo e espaço e trabalhar com a continuidade do

corde, sem causar, por isso, uma interrupção na ação. Ganha-se em narrativa pela imagem, para conjugá-la à ação e trajetória da personagem.

Ademais, na transcrição intersemiótica proposta, a dramaturgia precisou ganhar direção em sua forma textual ao se tornar roteiro cinematográfico constituído com palavras poéticas de muitos, ou seja, um poema em movimento, um *poema cinésico*. Evidentemente, o processo transformou a direção teatral, cujas cenas se criam e modificam conforme a dramaturgia no espaço cênico, ficando a cargo do diretor e do ator a materialização do texto dramático dirigido de maneira cinematográfica, a qual exige uma imaginação prévia da câmera e do ator, de modo a dar indicações de ações dramáticas, movimentação e dinâmica da câmera com mais precisão possível já no roteiro, evitando contratempos na filmagem, porque, afora as peculiaridades de cada linguagem, o tempo de execução era curto. No palco seria possível o refazimento e a direção da atuação e ações do monólogo junto com a sua visualização linear em tempo real para a verificação da sequência naquele instante. O cinema não usufrui dessa possibilidade, pois a continuidade da narrativa só pode ser visualizada através da edição e montagem, assim como também o trabalho do ator é outro, como exemplifica Roubine:

Primeiro, a temporalidade da ação escapa ao ator, já que as condições materiais da filmagem a fracionam de maneira artificial. Só o diretor, depois do trabalho de edição, tem condições de restituí-la, ou antes, de constituí-la. Neste aspecto, o ator está condenado a construir e a impor sua interpretação no próprio instante da tomada. E, ainda por cima, deve ser capaz de reconstituí-la “à risca” se, por acaso, os imprevistos da filmagem obrigam a voltar a um mesmo momento da ação com alguns dias ou algumas semanas de intervalo. (ROUBINE 2011: 99)

Como se vê, cada linguagem oferece limitações técnicas e liberdades criativas distintas que podem ser férteis à transcrição intersemiótica. No plano textual os elementos se comportam de maneira diferente e precisam ser aliados às condições técnicas de sua realização, seja no teatro ou no cinema. O trabalho do ator em cada etapa é fundamental. Ele também participa do manejo dos elementos textuais épicos para transferi-los da poesia para o teatro e do teatro para a tela pelo fabrico de sua própria e nova desenvoltura, aquela que se adequa à proposta da dinâmica cinematográfica. Na transcrição entre a dramaturgia, o roteiro cinematográfico e a cena, a cena modificou a matéria textual atravessando todo o processo criativo.

Amanhecer da Aurora

Ao presenciar cada passo do percurso pessoal e ficcional no processo de execução do poema cinésico, compartilhei com o grupo não só as possíveis emoções violentas da personagem como também seus prováveis conflitos, desapegos, bloqueios, avanços e retrocessos habituais.

Em razão disso, transcriei igualmente as primeiras concepções e soluções preparadas inicialmente para o palco. O processo moveu-se do conceitual para o real: lidei com as limitações de espaço e assistência técnica causadas pela pandemia, desenvolvi o trabalho em ambientes inusitados. Adotei um fundo preto, aprontei um cenário minimalista com móveis antigos e usei uma câmera em tripé para gravar o monólogo. À mercê duma ideia anuviada de “teatro gravado”, empregando a câmera como um mero instrumento de registro, sem qualquer objetivo cênico, teria me deixado guiar pelas Erínias¹⁹.

Contudo, assim como a infância desse projeto foi por essência sempre movimento e trânsito, combinando afeto e memória emocional gestados na dor do luto, cultivei o eterno trânsito e transmutação na extensa formação artística e cultural interartes (literatura e teatro) no seio da Trunversa, e arrisquei estender o movimento para além dos limites de um trabalho convencional dentro dos muros da academia, transmutando para uma proposta cinematográfica.

Ao fim e encerrando a narrativa e apropriação do conceito haroldiano, concluí que, para levar a cabo um projeto de experimentação prática e torná-lo mais objetivo, o rigor norteador da escritura teórica é meta incontornável.

Pela prática e material produzidos, porém, é de suma importância ressaltar que o desenvolvimento feliz desse processo só pôde acontecer graças ao Edital Emergencial Nº23/2020 “Premiação Pesquisas Artístico-Culturais – Pessoa Física” da Lei Federal 14.017/2020, Lei Aldir Blanc, pela Secretaria de Estado de Cultura e Turismo (Secult) do Governo de Minas Gerais, Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal. Com tal subsídio foi possível custear o mínimo de material técnico para propor uma obra cinematográfica madura que não esquivasse de sua origem literária.



Figura 2 - Captura de imagem do Poema Cinésico Amanheci Minha Aurora.

Foto: Alice Mesquita.

19 Erínias são divindades da mitologia grega que atuavam como vingadoras de crimes cometidos pelos mortais, atormentando-os e cobrando-lhes os crimes.

Referências

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. Haroldo de Campos e a tradução como prática isomórfica: as transcrições. *Eutomia – Revista de Literatura e Linguística*, Recife, v. 11, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/252>>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2021.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Coral e outros poemas. Seleção e apresentação Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Feita no Brasil: a sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim catrumano. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. “Dramaturgia e construção de memória: enfrentando traumas”. In: SILVA, M. F. S.; OLIVEIRA, F. de; BARBOSA, T. V. R. Violência e transgressão: uma trajetória da humanidade. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. p. 101-124.

CAMPOS, Haroldo de. Transcrição. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CINESIA. In: DICIONÁRIO Aulete. Disponível em: <<https://aulete.com.br/cinesia>>. Acesso em: 08 de março de 2021.

DIAS, Antônio Gonçalves Dias. Canção do Exílio. Disponível em: <<http://www.dominionpublico.gov.br/download/texto/bn000100.pdf>>. Acesso em: 9 de março de 2021.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, Santa Catarina, v. 1, n. 3, 1998. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390>>. Acesso em: 9 de março de 2021.

EURÍPIDES. *Electra de Eurípides*. Tradução Trunpersa. Direção de tradução: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2015.

EURÍPIDES. *Orestes de Eurípides*. Tradução Trunpersa. Direção de tradução: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2017.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e introdução Carlos Alberto Nunes. Ed. 25. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução Christian Werner. Ed. Especial. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

MESQUITA, Alice; MELLO, Guilherme. *Dramaturgia Amanheci Minha Aurora*. Belo Horizonte, 2019. Inédito.

MESQUITA, Alice; MELLO, Guilherme. *Roteiro Amanheci Minha Aurora*. Belo Horizonte, 2021. Inédito.

MOSCA, Anita. Site artístico. Disponível em: <<https://anitamosca.com/>>. 22 de fevereiro de 2021.

NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura e Tradução*, São Paulo, p. 249-255, 2006. Disponível em: <<https://core.ac.uk/display/268347824>>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2021.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Vol.1 [2009a], vol. 2 [2009b]. Eduardo F. Coutinho (org.) Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do Ator*. Tradução Yan Michalski, Rosyane Trotta. 2º Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

TRUPERSA. *Poema Cinésico Amanheci Minha Aurora*. Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <<https://vimeo.com/trupersa/amanheciminhaaurora>>. Acesso em: 14 de Agosto de 2022.

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Imaginações sobre a tradução
dramatúrgica

Guilherme O. Mello
Universidade Federal de Minas Gerais/GTT/CNPq
E-mail: guilherme_omello@hotmail.com

Resumo

Este artigo é um breve estudo prático e teórico sobre tradução de dramaturgia ainda em andamento, de nossa autoria e intitulada tradução dramatúrgica, em cujo âmbito pontuamos elementos e procedimentos de escrita dramatúrgica que, aliados às técnicas de tradução, possam servir para contribuir como instrumentos ao exercício de tradução de um texto voltado para a *mise-en-scène*. Aqui abordaremos o postulado de tradução de Henri Meschonnic (2010), para o qual a tradução é a 'reenunciação de um sujeito histórico', e os signos acústicos da semiótica teatral de Erika Fischer-Lichte (1992) em favor de um possível tradutor-dramaturgo que opera um fazer tradutório interlingual e intrasemiótico, a ser exemplificado por um exercício prático ao fim do artigo. Não há intenção em esgotar o tema, mas contribuir com os Estudos da Tradução no tocante à crescente prática do que se vem intitulando Tradução Teatral.

Palavras-chave: Tradução interlingual. Semiótica teatral, Estudos da tradução, Dramaturgia, Tradução de dramaturgia.

Abstrakt

Es ist ein praktisch-theoretischer einleitender Artikel zur spezifischen Dramaturgie-Übersetzung, im Rahmen deren wir uns mit Elementen und dem Schreibvorgang der Dramaturgie anhand Übersetzungstechniken befassen, mit dem Zweck, Werkzeuge für eine Übersetzung von Texten gezielt auf Mise-en-scène zu systematisieren. Hierbei thematisiert werden die Überlegung vom Theoretiker Henri Meschonnic (2010) rund um die Übersetzung, für den sie „eine Wiedereenunziation eines historischen Subjekts“ ist, und die Semiotik des Theaters von Erika Fischer-Lichte (1992). Damit beabsichtigen wir einen Dramatiker-Übersetzer, seinen entsprechenden interlingualen und intrasemiotischen Übersetzungsvorgang nach einem praxisorientierten Übersetzungsübung am Ende des Artikels auszudenken. Keinesfalls besteht die Absicht das Thema auszuschöpfen, sondern zu den Forschungen im Bereich von der Übersetzungswissenschaft beitragen, was derzeit bezüglich unter Dramen-Übersetzung verstanden wird.

Schlüsselwörter: *Interlinguale Übersetzung, Semiotik des Theaters; Übersetzungswissenschaft, Dramaturgie, Dramaturgie-Übersetzung.*

Discussões acerca da constituição de um texto literário e sua categorização em gêneros não escasseiam e sequer são de fácil conciliação. Elas, longe de se circunscreverem à trindade “Épico, Lírico, Dramático”¹ herdada dos gregos, têm hoje um contorno mais descritivo, que prescritivo. Este texto, na busca por investigar os processos de significação estrutural envolvidos na escrita de um dado texto literário, se coloca um entre muitos. Avançamos igualmente com o olhar voltado para a tradução literária (delimitada à interlingual neste artigo, do texto-fonte ao texto-alvo), recorreremos às análises e críticas empreendidas ora pelo tradutor ora por críticos literários, à cata de “tensões” estético-textuais legíveis e histórico-subjetivas a serem interpretadas com coerência. Ou seja, pontuamos elementos e procedimentos de escrita dramática que, aliados às técnicas de tradução, possam servir para contribuir como instrumentos para o exercício de tradução voltados para a *mise-en-scène*.

Conceitos-chave a serem trabalhados e discutidos aqui serão: a tradução interlingual, a escrita dramática e alguns aspectos da semiótica teatral, a serviço de uma reflexão prático-teórica sobre possíveis caminhos na tradução de dramaturgia.

Para esta tarefa, nosso escritor imaginado será o dramaturgo, e o tradutor a viver seu ofício, o tradutor-dramaturgo, com seu respectivo material literário em experimentação e ensaio, a tradução-dramática. Abramos com as perguntas motivadoras: (1) há identidade linguística marcada nos vários gêneros textuais voltados para a cena, ou sua identidade manifesta-se apenas na performance? (2) Há especificidade na escrita e realização de textos dramáticos?

1 “Devir cênico” é um conceito registrado no *Léxico do Drama Moderno* a expressão perspectiva a potência de um texto, opõe-se a uma montagem (ou a um conjunto de montagens) específica prevista no texto. O devir cênico pode ser entendido como “reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto — é o que liga mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu ‘Outro’ exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco.” É ainda algo que “não poderia ser confundido com o que nos habituamos a designar como a ‘fortuna cênica’ de uma peça. Não nos interessamos aqui pelo conjunto das encenações efetivas nem mesmo ‘possíveis’ de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto — que pode ser não dramático — solicita o palco e, numa certa medida, reinventa-o.” (Devir cênico: SARRAZAC 1999).

Dramaturgia

Para evitar confusões esclareçamos algumas palavras acerca da dramaturgia, ou dramaturgias, como material literário. Propõe-se que se considere pelo menos algumas premissas para pensar se há ou não peculiaridade na dramaturgia segundo seu modelo de trabalho, isto é: (1) há dramaturgias com maior devir cênico.² De forma objetiva, sugerimos pensar que essas dramaturgias inscrevem em seu corpo linguístico sugestões rítmicas, articulatórias da palavra, ambiguidades, cacofonias e outros elementos subsidiários à materialidade cênica; (2) outras trazem consigo menor devir cênico, quiçá nenhum, mas que, nada obstante, apresentam-se ao diretor e atores que ao experimentar seu impacto sentirão “modos e formas” próprias de apropriação do texto para a representação. Este devir cênico pode estar ligado, na técnica de escrita dramática, à experiência proposta e visada pela dramaturgia.

Nesta acepção temos aquelas escritas que almejam sua enunciação na leitura e outras na expectativa, conservando ainda, por vezes, configurações textuais próprias de dramaturgia na materialidade textual propriamente dita: lista de personagens, indicações de tempo, lugar, monólogos ou diálogos e orientações para a construção cênica por meio de rubricas de emoções e entonações, salvo exceções, é claro, pois as técnicas adotadas pelo dramaturgo muitas vezes podem ser muito particulares, variando largamente entre o que se entende por tradicional e experimental.

Além disso, parece-nos custoso, neste fluxo de trabalho entre dramaturgia e encenação, ignorar que a dramaturgia chega à mão do tradutor em materialidade textual escrita. Acrescente-se que o devir cênico potencial estará, em parte, também regido por outros fatores sob os quais não temos domínio. Isto é, o texto eventualmente nos chegará escrito conforme as normas editoriais em uma língua culta à risca da gramática tradicional, talvez até mesmo enfraquecendo estes traços frutíferos à construção cênica, mas nem sempre.

Ao pensarmos em dois modelos de trabalho e de texto à luz do devir cênico, se nos é permitido esta reflexão, revelam-se pelo menos dois labores tradutórios interlinguais correspondentes. Ou optamos, como sugere Cláudia Soares Cruz (2019: 267), por uma “tradução para a página” ou por uma “tradução para a cena”. E continua:

2 “Devir cênico” é um conceito registrado no *Léxico do Drama Moderno* a expressão perspectiva a potência de um texto, opõe-se a uma montagem (ou a um conjunto de montagens) específica prevista no texto. O devir cênico pode ser entendido como “reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto — é o que liga mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu ‘Outro’ exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco.” É ainda algo que “não poderia ser confundido com o que nos habituamos a designar como a ‘fortuna cênica’ de uma peça. Não nos interessamos aqui pelo conjunto das encenações efetivas nem mesmo ‘possíveis’ de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto — que pode ser não dramático — solicita o palco e, numa certa medida, reinventa-o.” (Devir cênico: SARRAZAC 1999).

Uma das diferenças fundamentais entre a tradução para a página e a tradução para a cena diz respeito à recepção de uma e de outra. Enquanto a primeira pressupõe um receptor ativo, que pode determinar o momento, o ritmo e o local da recepção, na segunda, o espectador entrará em contato com a tradução na efemeridade da encenação, e deverá compreender e assimilar o texto no momento da enunciação. (2019: 268).

Neste caso, mesmo enquanto tradutores somos leitores receptores deste texto, e nosso olhar, já em um primeiro momento, é norteado por uma destas duas técnicas de trabalho. Independentemente das qualidades dramáticas do texto, de estarmos objetivando a cena (ou não) há um diferencial para os próximos receptores, os artistas que irão dar-lhe corpo cênico e, ao fim, para os espectadores. Ou seja, não há fórmula milagrosa. Mas um procedimento técnico diante do devir cênico. Talvez se possa arriscar dizer que quem traduzirá e como este alguém realizará sua “tarefa de tradutor” dependerá amiúde do olhar clínico adotado, da finalidade pretendida e das técnicas praticadas. Assim é que não se traduziria um poema com o mesmo arsenal de técnicas da prosa — sem significar uma divisão sumária, pois muitas vezes estas técnicas são prolíferas.

Portanto, admite-se aqui que, para a tradução dramaturgica em investigação, a dramaturgia seja pensada para a cena e não para a página, sem excluir as preocupações literárias envolvidas na escrita, e que este tradutor-dramaturgo tenha em mente o devir cênico com vistas a trazê-lo para seu texto, vestindo-se ora de ator, ora de diretor. Excetue-se, porém, que o tradutor tome tal posição deliberadamente, de forma a compor um texto dirigido, pois pressupõe-se que ele não estará escrevendo do nada, mas negociando com o material fonte e que, por isso, não deveria se dar ao luxo de inserir orientações cênicas não previstas pelo texto. Trata-se de um espelhamento da prática literária do dramaturgo. Tentaremos esboçar então parâmetros — mas não prescrições — aplicáveis à tradução e ancorados no texto e em interpretações coerentes que busquem lidar com os processos de significação da dramaturgia e da cena para uma materialidade final textual. Vejamos, a seguir, um engajamento possível do tradutor-dramaturgo.

Um tradutor-dramaturgo?

Meschonnic (1973: 305) estabelece a tradução como uma *reenunciação específica de sujeito histórico* a partir da qual, tanto o tradutor quanto o texto, estariam sendo pensados como sujeitos históricos, isto é, com identidade composta e atravessada por contexto histórico, social, e outros sistemas paralelos ao seu tempo. Então, se concordamos, enquanto tradutores e carregando uma perspectiva proveniente da sociedade em que vivemos a experiência

subjetiva individual, o nosso engajamento no processo tradutório muda significativamente. Assim, propõe Meschonnic:

se a tradução de um texto é estruturalmente concebida como um texto, logo desempenha papel de um texto, é a escrita de uma leitura-escrita, aventura histórica de um sujeito. Não é transparente em relação ao original. (MESCHONNIC 1972: 81)

Contudo, não nos passa despercebido o risco presente a todos os tradutores, de hiper-interpretação e nem presumimos a “tradução ideal” como caminho único. Por isso, por estarmos alinhados a Meschonnic, a posição que visamos aqui assumir é, simultaneamente, a de dramaturgo e tradutor. O teórico, sobre a relação tradutor-texto, afirma:

(...) isso exige o engajamento máximo de um sujeito específico, para que o sujeito do traduzir seja o sujeito do poema, para que haja invenção recíproca de um texto e do tradutor como sujeito desta atividade. (MESCHONNIC 2010: 52)

Sujeito duplo da atividade ele, no seu labor dobrado, desvela um compromisso especializado com o texto, assim como o seria para um poeta, um cancionista, um romancista, e outros autores especializados:

A “poesia” não é mais “difícil” de traduzir que a “prosa”. A noção de dificuldade da poesia que se apresenta, hoje em dia, como algo que sempre se verificou, é datada [...] A especificidade prática e teórica da tradução varia em função da especificidade da prática da linguagem a traduzir. Para a tradução de qualquer texto, o lugar da prática e da teoria é o lugar de sua prática. (MESCHONNIC 1972: 84)

Pois trataremos a dramaturgia segundo a prática e especificidade de sua linguagem na materialidade textual, em operação intrasemiótica e interlingual, de dramaturgia para dramaturgia, de uma língua a outra, negociando formas de significar da prática dramaturgic e da língua, sem assepsia. Assim, não mais um texto genérico, mas investigado e analisado por sua especificidade mediante aquilo que lhe dá as condições particulares de acontecimento (enunciação específica), por sua identidade histórico-social (sujeito histórico), em um processo de tradução interlingual para seu reacontecimento como texto-alvo (tornando-se enfim reenunciação), do qual não será possível evitar nossa presença enquanto sujeito produtor da atividade tradutória.

E na medida em que a participação do sujeito, sua atividade criativa — a escrita —, tempo e cultura que gestaram o texto são confrontados na prática da tradução, admitimos ser impelidos a exceder o signo linguístico. Em lugar da tradução se deter sobre um ou outro caco do corpo textual em virtude de um dualismo e do medo de tirar-lhe a vida, seu objetivo passa a não ser “mais o sentido, mas bem mais que o sentido e que o inclui: o modo de significar”

(MESCHONNIC 2010: 43). O tradutor sai à cata de outros elementos em consonância e conciliação com o significado e o significante à luz da postulada especificidade: no caso da dramaturgia, o devir cênico deste texto, a ser procurada em seu corpo linguístico ora na escrita, ora na experimentação dramática, no corpo-físico do leitor específico (um ator, um narrador, um contador de histórias). Os signos linguísticos do corpo textual, por sua vez, passam a ser pensados em consonância com a extrapolação da letra escrita, a um só tempo com a extrapolação e participação da gramática.

Isto é, pois pressupomos que há um modo de significar ligado ao devir cênico que traz consigo sugestões rítmicas, articulatórias da palavra, ambiguidades, cacofonias, ênfases e outros elementos subjacentes à materialidade cênica. Com eles, signos paralelos ao linguístico, mas transformadores, criadores e questionadores dos significados previstos no texto a serem presenciados no ato de fala. Por exemplo, um monólogo prosaico e reflexivo à luz de uma leitura silenciosa, pode se tornar sofrimento e autoflagelo na boca do ator, a depender das marcas que contribuem para evidenciarmos, no corpo textual, rastros de emoções, ou mesmo acentuar pelo ritmo o que a palavra traz em seu espectro semântico. E não só na direção de apurar os sentidos despercebidos na leitura silenciosa do tradutor, mas também para a retificação de efeitos indesejáveis do ato de performance do texto, o devir cênico talvez seja um elemento-chave. Pois aí parece exigir um cuidado peculiar para o tradutor dramaturgo, e conforme afirma Barbosa (2014: 28-29), “[e]is o que distingue o teatro como arte particular, na qual não se separam palavra, gesto e ação sem mutilar o sentido...”.

Para esse confronto e cruzamento oral e escrito, elegemos neste estudo, dentre outros vários, apenas os signos linguísticos e paralinguísticos sobre os quais falaremos adiante. Pois aquilo que Erika Fischer-Lichte intitula *signos paralinguísticos* (1992: 22) parece ser boa ferramenta na tarefa de um tradutor ariscado a instrumentalizar signos para uma reenunciação específica de um sujeito histórico de uma dramaturgia. Buscamos pensar e elaborar na tradução textual da dramaturgia de devir cênico um corpo textual não estranho à enunciação cênica e nem restrito a ela. Estamos atrás do modo de significar através de tom, intensidade, sequência sonora, duração, articulação, ênfase, qualidade, ritmo, ressonância, velocidade, tempo, silêncio, dentre outros efeitos.

E o sujeito do traduzir de uma dramaturgia veste então sua máscara de tradutor-dramaturgo, sem negar que haja influência subjetiva de si próprio no texto, mas cuidando para não agir deliberadamente. Ele é um agenciador que conhece, pensa e escreve com a linguagem específica, lapida a forma, e persegue a reenunciação específica do gênero. Ele almeja ser um tradutor-dramaturgo de um tempo, cultura e sociedade, negociando e compondo uma dramaturgia de devir cênico de outros tempo, cultura e sociedade com e através de técnicas especializadas de tradução e dramaturgia. Para continuar a discussão, recorreremos à semiótica teatral.

Semiótica teatral

Antes de imergir no estudo da dramaturgia e seus processos de significação, precisaremos aqui alguns termos para o nosso recorte. Semiótica figura neste texto como o estudo dos códigos de significação de um sistema cultural, como delimitado por Erika Fischer-Lichte. O teatro, por sua vez, é também um destes sistemas que,

entendido como um dentre vários sistemas culturais, pode ser pensado como a observância de um conjunto de regras de geração de significados baseados em um código interno. Que rege (a) o que é válido como unidade de significado — como signo — no teatro; (b) em qual meio e sob quais premissas cada um destes signos pode ser combinado a outro; e (c) quais significados se encaixam aos signos tanto em contextos específicos quanto, em parte, de forma isolada. Contudo há uma aparente dependência do código teatral às regras do código externo não só para a produção como também para a interpretação de seus signos ou conjunto de signos. [...] o que sugere que o código teatral é um sistema cultural *sui generis*. (FISCHER-LICHTE 1992: 5)³

O código teatral de Fischer-Lichte tem como foco o acontecimento teatral, a *mise-en-scène*; seu apelo pretere um fazer teatral e centra-se nas condições sobre as quais a arte teatral se configura enquanto performance. Assim propõe a teórica, em uma ordem sistêmica, que o teatro ocorre na medida em que alguém interpreta um papel e um terceiro assiste, sob as condições mínimas: “(1) uma pessoa atua de uma forma específica, (2) uma pessoa tem uma aparência específica, (3) em um lugar específico” (FISCHER-LICHTE 1992:13-17). Com estas três condições, uma série de outros signos estão aptos (FISCHER-LICHTE 1992:15) a se envolverem no processo de significação. E, embora saibamos que vários outros signos estão envolvidos no processo de significação texto-representação, vamos, a partir de agora, nos dedicar a pensar alguns signos acústicos delimitados por Erika Fischer-Lichte.

3 Em todas as referências de língua estrangeira que não constar o tradutor responsável, as traduções são de nossa responsabilidade. “Theater, understood as one cultural system among Other, can therefore be construed as fulfilling the general function of generating meaning on the basis of an internal code. This code regulates (a) what is to be valid as a unit of meaning – as a sign – in theater; (b) in what way and under what conditions which of these signs can be combined with one another; and (c) what meanings can be accorded these signs both in specific contexts and, in part, in isolation. Furthermore, the theatrical code may depend on the rules of an external code with respect both to the production and to the interpretation of its signs and/or sets of signs. These conclusions [...] already provide the justification for suggesting that theater is a cultural system *sui generis*.”

Signos acústicos

O ator, ou outro ser animado por algum meio técnico, poderá produzir voz (ou silêncio) diante de uma plateia ou mesmo antes de figurar-se sobre o palco. Como presença invisível a olho nu e independente da presença corpórea visual do ator em cena, a figuração produzida é capaz de chegar ao espectador em forma de fala, canto, música e ruído e mesmo como silêncio calmo, inquieto, angustiante, etc. Enquanto signos, sugere Erika Fischer-Lichte (1992: 15) que os acústicos se organizam em *sons*,⁴ *música*, *signos linguísticos* e *signos paralinguísticos*. Sem dar os dois primeiros por irrelevantes, cabe-nos, para fim de delimitação, trabalhar com os dois últimos. Por isso, preciso-os:

- Signos linguísticos: unidades significativas compostas de duas partes interdependentes, significante — ou imagem acústica — e significado — ou conceito —, resultantes de uma convenção arbitrária de sua comunidade linguística. Estes signos formam o que chamamos de palavras, frases e textos, em sua letra, e são interpretadas por uma comunidade linguística. Ou seja, sabemos que com ‘mesa’ nos referimos ao objeto conceitualmente associado à sequência de sons que proferimos, pois a nossa comunidade assim o convencionou. Isto vale também para conceitos abstratos como ‘tristeza’. Embora não tenhamos uma imagem única da tristeza, há uma convenção de traços que são interpretados coerentemente como tristeza em nossa sociedade. No teatro, esses signos são usados não apenas como texto proferido por atores, mas também graficamente, como parte do cenário, banners, slogans.
- Signos paralinguísticos: sons vocais não produzidos em forma de signos linguísticos; signos musicais; onomatopeias. Que compostos de características acústicas e substantivas, são perceptíveis por meio de tom, intensidade, sequência sonora, duração, articulação, ênfase, qualidade, ritmo, ressonância, velocidade, tempo, frequência base, sequência de frequência base, frequência formadora. (FISCHER-LICHTE 1992: 23-27)

Estes últimos estão inseridos numa interação entre espectador e ator, regidos por regras tácitas de uma comunidade linguística e contribuem para expressar o humor, o sentimento, a posição física no palco e a intenção do ator perante seu interlocutor, ou espectador, por exemplo. O silêncio, se bem usado, pode ser um gerador valioso de ansiedade ou de presença.

Em um ato de fala, ambos os signos mencionados ocorrem em simultaneidade e em prol da expressão comunicativa humana espontânea. Na boca do

4 Embora não discutamos a questão neste artigo, assumimos a “ausência de som” como signo sonoro tal como a faz Ésquilo, na entrada de Cassandra na tragédia *Agamêmnon* da trilogia *Orestia*.

ator, esses signos, são por vezes, dotados de uma orientação criadora (do ator, do diretor, de coadjuvantes em jogo dialógico) que em confronto com a interpretável trama textual do escritor se submete à metamorfose sobre o palco, através do irrepetível, noutros termos, dos diferentes imprevistos do acontecimento cênico.

Contudo, os signos linguísticos são mais objetivamente medíveis do que os paralinguísticos, pois estes muitas vezes partem de uma série de sugestões no momento das primeiras interpretações, na espontaneidade do jogo dialógico, no estudo prático do texto pelo corpo artístico, negociando sentido com marcações gráficas trazidas pelo texto, como as rubricas. Nestes casos, nada se pode fazer, quando o texto não traz marcas gráficas; além disso, corre-se o risco de alterá-lo e acrescentar elementos dos quais não temos conhecimento e partem tão somente da nossa interpretação.

Por outro lado, conseguimos ter alguma ideia de ritmo, intensidade, ênfase, velocidade ao lê-lo em voz alta apenas no texto-fonte, referência *sine qua non* para tentar incorporar estas propostas no texto-alvo. Por exemplo, se identificamos um diálogo de frases curtas e rápidas, que sugerem um ritmo lépido, buscaremos no texto-alvo medidas semelhantes para valorizar o jogo. Ou seja, sob esta perspectiva seria possível analisar uma cena temática e semanticamente, identificar os jogos dialógicos envolvidos e, dentro de uma coerência, traduzir as palavras e frases com articulação semântica e rítmica como sugestão no corpo linguístico ao corpo artístico, conjugando a polissemia criada por um jogo rítmico, ou a junção de duas palavras em pronúncia que acaba por criar uma terceira, etc.

Quanto ao léxico, onde há um rompante de raiva é possível selecionar palavras motivadoras aproximáveis com sons que no português vemos associados à “dureza”, “desconforto”, guardando vigilância para com o vocábulo do texto fonte e dentro do campo semântico deste. Tudo isso conciliado com o que é possível articular, sem entraves, sobre o palco, cuidando para não atrapalhar a pronúncia e evitar dar motivos para quaisquer intervenções por parte do corpo artístico. Pensemos juntos o envolvimento crítico e criador do tradutor-dramaturgo.

Engajamento do tradutor-dramaturgo

Dissemos, anteriormente, que estamos alinhados à reenunciação específica de Meschonnic, a partir da qual se procuram os meios de significação em consonância aos signos trazidos pelo texto-fonte, neste estudo, aqueles que possam contribuir para encontrar técnicas à tradução-dramatúrgica. Portanto, procuramos ancorar as escolhas tradutórias em um texto escrito alinhado a uma dramaturgia de referência, por isso a opção pelo esboço de uma tradução-dramatúrgica e não uma tradução teatral – apenas para fins de delimita-

ção. Isto é, procuramos pensar que há uma diferença entre o engajamento do sujeito tradutor-dramaturgo e do tradutor-encenador.

O tradutor-dramaturgo, diferente do tradutor-encenador, está lidando com a escritura e, na medida em que se atenha aos limites textuais, relaciona-se como sujeito da atividade e realiza sua leitura-escritura da dramaturgia com rigor ao modo de significar em sucessivas camadas de trabalho e “retrabalho” textual. Por objetivarmos material textualizado com dimensão de uma materialidade externa à cadeia de significação de seu corpo textual, a performatização entra como prova de fogo, mas não se quer produto final. À prova de fogo: algumas técnicas nativas do labor do encenador podem ser muito bem-vindas. Sobretudo se, de fato, pensamos que há realmente o devir-cênico e buscamos analisar os rastros textuais e formular interpretações coerentes. Mas parece sensato tomar o conceito enquanto leitores e intérpretes. Procuramos nos servir dele em prol da experimentação do devir-cênico da dramaturgia, uma vez que estamos no lugar de receptores deste texto. Ou seja, objetiva-se uma reescritura lida no texto-fonte em forma potencial (devir cênico) e não um material que preveja toda a performance em si — um texto dirigido.

E para incorporar os dois leitores, adotamos, portanto, a leitura dramática⁵, umas das frequentes práticas de experimentação da dramaturgia pelo corpo artístico para aferição do caráter dramático do texto e de potencialidades cênicas.

Essa aferição do caráter dramático do texto, e da produção de sentido, vai além do signo linguístico no corpo do ator e, com isso, buscamos ter o cuidado de tentar reescrever uma dramaturgia potencial que engendre um gesto e ação disponível à apropriação do ator e diretor. Adiante, gostaríamos de propor um pequeno exercício prático.

Oficina de tradução dramaturgica

Em termos de signos linguísticos, uma dramaturgia em seu conjunto ou em cenas isoladas, conjuga indicações que podem ser interpretadas como potenciais à encenação para além da atuação. Os signos paralinguísticos, contudo, só podem ser parcialmente sugeridos por cadências rítmicas de fala e jogo dialógico, e se não estiverem presentes nas rubricas indicações mais específicas, não há muita certeza de como eles serão praticados. O que não quer dizer que o cuidado na hora da tradução seja descartável.

5 “Gênero intermediário entre a leitura de um texto por um ou vários atores e a espacialização ou encenação deste texto, a leitura dramática usa alternadamente os dois métodos. [...] A espacialização, que é a “apresentação de uma peça nova [...] sem cenário nem figurino” (*Europe* 1983: n. 648: 24). A vocalização, que é o processo de aprendizagem do texto, bem no início dos ensaios, antes que a entonação, a enunciação e a marcação tenham sido feitas.” (*Leitura dramática*: SARRAZAC: 1999)

Logo, alguns elementos da dramaturgia investigados por meio de análise contribuem para as tomadas de decisões e serão assim exemplificados para maior clareza: Em âmbito da estrutura dramatúrgica, temos pelo menos a divisão de cenas, sua temática predominante e os papéis das personagens com seus traços característicos. No tocante aos signos linguísticos, analisa-se as estruturas sintáticas, as escolhas lexicais, os cumprimentos das falas nos jogos dialógicos e as didascálias. E com estes últimos, os paralinguísticos entram em jogo – em jogo dialógico - a partir do qual se interpreta o variado prisma de potencialidades rítmicas e produtoras de sentidos que nos escapam na leitura controlada do texto.

Observemos alguns excertos da peça “Draußen vor der Tür” de Wolfgang Borchert (1975), pontuando o que sabemos de antemão. Sobre a dramaturgia, sabe-se que há uma vinculação estética ao expressionismo em diversas camadas, indicada pela “atmosfera impregnada de irrealidade, sonhos, visões...” (MONETA 1974: 255), inscrita, sobretudo, formalmente, na divisão das cenas (Prólogo, sonho e cenas de 1 a 5). Seu tema é o do ‘retornado de guerra’, derrotado, destruído física e espiritualmente, incapaz de se reintegrar na sociedade pós-guerra. Os personagens tipos, entre os quais Beckmann e Frau Kramer são os únicos com nomes próprios. Discutamos a seguir a partir destes primeiros aspectos apresentados, mediante um excerto, e, assim, debateremos os outros traços supracitados.

No trecho abaixo, o protagonista Beckmann interrompe um jantar em família e preenche espaço com sua história, em tentativas precárias de estabelecer comunicação com seus antagonistas. Com sua história, ele cativa os ouvidos do coronel, mas não os dos outros integrantes da família e conduz o diálogo em torno de seu pesadelo. Tentamos, assim, inserir “didascálias internas” no corpo do discurso, orientados pelas rubricas presentes no texto-fonte, na tentativa de encontrar deixas estimulantes ao ator e diretor, no limite do campo semântico das palavras:⁶

Texto-fonte	Texto-alvo
BECKMANN (ganz weit weg): Herr Oberst? OBERST: Also, was wollen Sie nun? BECKMANN (ganz weit weg): Herr Oberst? OBERST: Ich höre, ich höre. BECKMANN (<i>Schlaftrunken, traumhaft</i>): Hören Sie, Herr Oberst? Dann ist es gut. Wenn Sie hören, Herr Oberst. Ich will Ihnen nämlich meinen Traum erzählen, Herr Oberst. Den Traum träume ich jede Nacht. Dann wache ich auf, weil jemand so grauenhaft schreit. Und	BECKMANN (absorto): Sôr. coronel? CORONEL: O que é que você quer agora? BECKMANN: (absorto): Sôr. coronel? CORONEL: Tô ouvindo, tô ouvindo. BECKMANN (sonolento, em devaneio): Tã ouvindo, sôr. coronel? Pois bem. Se tiver ouvindo, sôr. coronel, o que quero é lhe contar meu sonho, sôr. coronel. O sonho que sonho toda noite. Aí desperto, porque alguém grita com pavor. E o sabe quem grita? Eu mesmo,

6 Todas as traduções dos excertos em cotejo são de nossa autoria.

<p>wissen Sie, wer das ist, der da schreit? Ich selbst, Herr Oberst, ich selbst. Ulkig, nicht, Herr Oberst? Und dann kann ich nicht wieder einschlafen. Keine Nacht, Herr Oberst. Denken Sie mal, Herr Oberst, jede Nacht wachliegen. Deswegen bin ich müde, Herr Oberst, ganz furchtbar müde.</p> <p>MUTTER: Vater, bleib bei uns. Mich friert.</p> <p>OBERST (<i>interessiert</i>): Aber von Ihrem Traum wachen Sie auf, sagen Sie?</p> <p>BECKMANN: Nein, von meinem Schrei. Nicht von dem Traum. Von dem Schrei.</p>	<p>sôr. coronel, eu mesmo. Doido, né, sôr coronel? Aí não consigo mais cair no sono. Sequer uma noite, senhor coronel. Pensa só, sôr coronel, a noite toda em claro. Por isso ando cansado, sr. coronel, tremendamente cansado.</p> <p>MÃE: Pai, fica com a gente. Tô congelando.</p> <p>CORONEL (<i>interessado</i>): E desperta por causa do sonho, você diz?</p> <p>BECKMANN: Não, por causa do grito. Do sonho, não. Do grito.</p>
--	--

O pouco que há de rubrica explícita nessa passagem está alinhado, assim como outros aspectos da peça, a alguns recursos expressionistas. E como pode se observar, as rubricas concisas que orientam acerca do estado físico e espiritual das personagens, traduzimos por ‘interessado’, ‘absorto’, ‘sonolento’, ‘em devaneio’, já que elas nos permitem chamar atenção a dois aspectos desta interação e acentuar os aspectos estilísticos anteriormente citados. O protagonista Beckmann, neste movimento pendular encontra-se ensimesmado, mas assistimos reações e tentativas, por parte das personagens, de estabelecerem algum vínculo com o protagonista e entendê-lo, este último posterga seu relato. A ele correspondem indicações que acentuam seu distanciamento no jogo dialógico, enquanto há uma adesão ativa do coronel em escutar seu interlocutor.

Embora possamos analisar dramaturgicamente e linguisticamente a maneira como ele ‘não se conecta’ com seus interlocutores, não nos é facultado inserir a orientação de dois planos. Mas como há uma fratura potente que cinde o plano dramático instaurada pela estrutura das peças, em que o sonho está presente formalmente, tentamos deixar, na medida do possível, rastros para romper com o jogo dialógico: as escolhas lexicais como ‘sonolento’, ‘em devaneio’, buscam ancorar na materialidade do texto uma cisão que possa ser mais tarde recuperada ou não — claro, isso independe de nós, mas da interpretação do leitor deste ‘em devaneio’ em seu espectro semântico —. A ideia que se passa por trás é lembrar aos atores e encenadores que o sonho e o delírio integram a tematização da peça e têm rastros formais na estrutura da dramaturgia. A partir disto, o leitor, o ator e o diretor podem ser lembrados de que existem ou se pode instaurar dois planos sobre o palco: o dramático onde estão todas as personagens e o onírico, marcado pelo alheamento de Beckmann nas indicações de atuação e montagem. Mas, adverte-se que não operamos com acréscimos textuais não previstos na dramaturgia. Identificamos que as escolhas e tentativas de sugerir dois planos no corpo linguístico se justificam pelo próprio texto. Interessou-nos reforçar este espectro expressionista, como uma ponte entre a divisão formal da dramaturgia, em que o sonho está presente. Mesmo as cenas mais dramáticas revelam seu esgarçamento, mas não cisão total, das unidades dramáticas e pendor ao impasse, ao eu ensimesmado, como é de praxe nas

dramaturgias modernas. Notemos no excerto adiante que o protagonista desperta pela primeira vez de sua apatia, do seu estado de alheamento:

Texto-fonte	Texto-alvo
BECKMANN (<i>wacht auf und wacht auch zum erstenmal aus seiner Apathie auf</i>): Ein Mensch? Werden? Ich soll erstmal wieder ein Mensch werden? (<i>schreit</i>) Ich soll ein Mensch werden? Ja, was seid ihr denn? Menschen? Menschen? Wie? Was? Ja? Seid ihr Menschen? Ja?!?	BECKMANN (<i>desperta e pela primeira vez desperta também de sua apatia</i>): Gente? Virar gente? Tenho que virar gente de novo? (<i>grita</i>) virar gente de novo? Claro, e o que são vocês afinal? Gente? Gente? Como? O quê? É? São gente? É?!?
MUTTER (<i>schreit schrill und gellend auf; es fällt etwas um</i>): Nein! Er bringt uns um! Neiiin!!! (<i>Furchtbares Gepolter, die Stimmen der Familie schreien aufgereggt durcheinander</i>)	MÃE (<i>solta um grito estridente e esganiçado; Algo cai</i>): Não! Ele vai matar a gente! Nããão!! (<i>um alarido tremendo, as vozes da família gritam alvoroçadas e confusas</i>)

Além destas questões temáticas analisadas e inscritas nas rubricas, há um jogo rítmico e uma preocupação com a confecção de uma linguagem falada. Que, embora não possamos chamar de exclusivos da dramaturgia no caso de Borchert⁷, se adequa muito bem às preocupações com a performance do texto. Pois, como exemplifica Moneta (1974:263), traços importantes da criação poética verbal de Borchert são as marcas linguísticas da oralidade, vocabulário simples e cotidiano e privilégio da parataxe em detrimento da hipotaxe como recurso estilístico recorrente, elipses como “ne”, “na ja”, “türlich”, repetições, comparações e adjetivação criteriosa. Esse cuidado a fabricação e/ou simulação de uma linguagem falada poética desemboca em orações curtas e de pronúncia ágil.

Tentamos textualizar este ritmo em correspondências possíveis. Para ‘ulkig’ se elegeu ‘doido’, para ‘dann’, ‘aí’, para a sentença ‘denken Sie mal’, ‘pensa só’. Além de eventuais elipses em conjugações nos verbos ‘ser’ e ‘estar’. O recurso acaba por favorecer a rapidez da pronúncia oferecida ao ator na fibra textual.

Além disso, vemos em ambos os excertos apresentados as partículas alemãs⁸ *nähmlich, ja, denn*, etc., características da linguagem falada. Em correspondência, foram inseridas em formas de “cacos” de expressão oral de alguns falares brasileiros – sem localização regional – os respectivos ‘que’, ‘bem’, ‘é’, ‘só’, etc. Essas partículas alteram a informação de uma sentença dando ênfase ex-

7 Zelinda Moneta (2001) analisa em pormenores a obra e poética do autor.

8 As partículas são recursos expressivos da língua alemã, por vezes traduzidos por advérbios. Herbert Andreas Welker (2015:279) categoriza as partículas em cinco grupos: partículas de resposta, as de negação, as de intensidade e focalizadoras, as de exemplificação e de retificação e as modais. Nem todas são exclusivas da linguagem falada, mas as últimas três são as mais comuns e largamente adotadas, provavelmente por sua maleabilidade para usos enfáticos. Muitas vezes o falante dá o tom e a emoção, sem que as partículas tenham significados e estruturas fixas de uso.

pressiva e reforçando o conteúdo declarado, por exemplo, mas varia conforme o contexto e por isso dificilmente pode prescindir de uma leitura dramática, por mais mínima que seja, feita por atores colaboradores ou por um tradutor.

Para adotar muitas destas estratégias, precisamos recorrer à leitura em voz alta do alemão e depois do português, experimentando diferentes humores e testando a dicção do texto. A lepidéz e a cadência rítmica desestabilizam os significados estáveis e numa abordagem de tradução com a palavra como medida, elas acabam excluídas do cuidado da seleção lexical. Ademais, as partículas são amiúde contextuais e quando não degustadas na boca performática passam insuspeitadas, são suprimidas ou nem mesmo fazem sentido para a escrita em língua portuguesa brasileira. O que para a leitura silenciosa cria entraves, liberta o texto no palco, são antes sugestões, do que imposições. Afinal, o ator, ao entender que esses cacos relevam a oralidade, pode escolher movê-los dentro de uma fala, sem seguir à risca, mas ainda em observância ao tônus das informações.

Conclusão

Neste estudo tentamos esboçar caminhos para uma tradução específica de dramaturgia que se insere no que se entende atualmente como tradução teatral, tensionando os Estudos da Tradução e a Teoria da Dramaturgia. Desta forma, foi importante elencar a relação texto-representação como peça fundamental para a tradução, pois nos parece não dever passar despercebido que um texto literário como a dramaturgia por vezes fica restrito ao corpo textual e ignora ser tomado para futuras encenações. Prometê-lo textualmente à encenação, muda como iremos confrontá-lo. Recuperamos, pois, as perguntas lançadas para algumas considerações: (1) há identidade linguística marcada nos vários gêneros textuais voltados para a cena, ou sua identidade manifesta-se apenas na performance? (2) Há especificidade na escrita e realização de textos dramáticos?

Sem incorrer em ingenuidades, todavia, relembremos que advertimos sobre dramaturgias que se propõem literárias e sem compromisso com a realização sobre o palco. Mas, para empreender a tarefa tradutória, assumimos como exemplo a dramaturgia com devir cênico em defesa da especificidade deste tipo de dramaturgia e da presença de recursos linguísticos que almejam interagir com o ambiente da cena. O texto-modelo trazia consigo marcas linguísticas que tanto na língua alemã quanto no português são férteis à encenação e engendram potencial para estimular o corpo artístico para uma montagem, sob os signos linguísticos e paralinguísticos. Reforçamos que os primeiros estavam intimamente ligados à estrutura formal da dramaturgia e os últimos à expressão do ator.

Apesar disto, nossa tarefa tradutória frente à dramaturgia, impôs algumas condições de acontecimento. Só nos foi possível imaginar e experienciar um

tradutor-dramaturgo a partir do conceito de tradução de Meschonnic, que admitiu a participação e o espelhamento ativos do tradutor enquanto sujeito histórico engajado com o texto. Ser ao mesmo tempo tradutor e dramaturgo, nos levou a questionar quais signos linguísticos deveriam atuar no texto, como eles deveriam atuar e, ao invés de intentar apagamento de nosso sujeito histórico, de que maneira empreenderíamos mediante análise dramática, escolhas coerentes com a temática da peça. Falamos, contudo, de uma posição suspeita, de quem fabricou o texto. Isto é, a posteriori, gostaríamos de legar a tarefa de analisar e cotejar também traduções de dramaturgia de devir-cênico, traçar convergências, divergências e especificidades de uma tradução-texto e de traduções-palco e apontar caminhos críticos contínuos em direção à tradução-dramática.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- BARBOSA, Tereza Virgínia R. "O tradutor de teatro e seu papel". In: *Itinerários*, nº 38. Araraquara: FCLAr/Unesp, 2014. p. 27-46. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7212> Acesso em: 17 ago. 2021
- BORCHERT, Wolfgang. *Draußen vor der Tür*. In: *Das Gesamtwerk*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1975.
- CRUZ, C. S. *Tradução teatral – entre teoria e prática*. In: *Urdimento*, Florianópolis, v.2, n.35, 2019, p. 263-280.
- DEVIR CÊNICO. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. NAUGRETTE, Catherine. KUNTZ, Hélène. LOSCO, Mireille. LESCOT, David. *Lexico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. 1999.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Semiotics of THEATER*. Tradução para o inglês de Jeremy Gaines e Doris L. Jones. Bloomington and Indianopolis: Indiana University Press, 1992.
- LEITURA DRAMÁTICA. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. NAUGRETTE, Catherine. KUNTZ, Hélène. LOSCO, Mireille. LESCOT, David. *Lexico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. 1999.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'Écriture – Poétique de la Traduction*. Paris: Gallimard, 1973.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010. 278 p.

MESCHONNIC, Henri. Propostas para uma poética da tradução. In: LADMIRAL, J. R. *A tradução e o seus problemas*. Tradução de Luísa Azuaga. Lisboa: Edições 70, 1972.

MONETA, Zelinda T. G. "Wolfgang Borchert em *Draussen vor der Tür*". *Revista de Letras, Assis*, v. 16, 1974. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i40194596>>.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. Coleção Estudos, v. 217, dir. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. 219 p.

MONETA, Z. T. G. Literatura alemã de após-guerra. *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 20, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/356>

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

A narração oral de Guimarães Rosa:
do papel para a voz

Maria Elisa Pereira de Almeida
Narradora oral especializada em literatura;
Co-diretora do Grupo Miguilim de Cordisburgo;
Doutora em Artes pelo PPG-Artes/UFMG

Resumo

Para Meschonnic (1989), a literatura é, por excelência, morada da oralidade, fluxo iluminador de sentido. Em Zumthor (2014), vemos que, mesmo em leitura silenciosa, o texto literário é performático, provocando reações diversas em nosso corpo. O Grupo Miguilim (Cordisburgo/MG) há 25 anos forma jovens para a arte da narração oral de textos de Guimarães Rosa. As narradoras diretoras do Grupo atuam também como dramaturgas, produzindo as versões dos textos rosianos que são levados à cena da narração oral por meio do procedimento dramatúrgico que denominaram Recorte. Ainda que o Recorte implique em uma interferência menor no texto original, ele não deixa de ser fruto de escolha pessoal, como acontece em qualquer outra dramaturgia.

Palavras-chave: Literatura, Narração oral, Oralidade, Guimarães Rosa, Dramaturgia.

Abstract

For Meschonnic (1989), literature is, par excellence, the abode of orality, an illuminating flow of meaning. In Zumthor (2014), we see that, even in silent reading, the literary text is performative, provoking different reactions in our body. Grupo Miguilim (Cordisburgo/MG) has been training young people for the art of oral narratives of texts by Guimarães Rosa for 25 years. The group's director narrators also act as playwrights, producing versions of Rosa's texts that are brought to the scene of oral narratives through the dramaturgical process they named Clipping. Although Clipping implies a minor interference in the original text, it is still the result of personal choice, as in any other dramaturgy.

Keywords: Literature, Oral narration, Orality, Guimarães Rosa, Dramaturgy.

A literatura: poder performativo e domínio da oralidade

O que chamamos aqui de literatura ou texto literário ou ainda, de forma mais ampla, texto poético, refere-se àquela literatura que nasce da escrita. Como noção historicamente demarcada no espaço e no tempo, de acordo com o estudioso medievalista Paul Zumthor (2014), o termo literatura refere-se basicamente à produção da civilização europeia, no período entre os séculos XVII ou XVIII e os dias de hoje. A partir de uma escrita poética que foi aos poucos se instaurando e se desenvolvendo, os textos literários passam a ser fabricados ao mesmo tempo em que vão construindo a comunidade de leitores, convidando-a a se expandir.

Especialista na poesia oral medieval e seus desdobramentos, Zumthor (2014) estendeu seus estudos também para a história da literatura, buscando pensar como se deu a recepção do texto poético ao longo dos anos. Para o autor, mesmo em leitura silenciosa, o texto literário mostra o seu poder de falar diretamente com o nosso corpo, de aguçar os nossos sentidos e o prazer a eles associados. Conforme explicita em seu livro dedicado a esse tema:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá (ZUMTHOR 2014: 55).

A leitura de literatura, assim conectada diretamente com o corpo do leitor, constitui-se como uma experiência individual e única, uma vez que o corpo é da ordem do indizivelmente pessoal (ZUMTHOR 2014).

Por outro lado, o poeta e ensaísta francês Henri Meschonnic (1989) que também se dedicou ao estudo da poesia, toma a literatura como lugar de ins-

crição de uma singularidade. Entre outras coisas, Meschonnic aprofundou-se na questão do ritmo, dissociado de sua concepção tradicional, mas ligado à linguagem e à oralidade. O autor apresenta o ritmo como o “gosto do sentido”, que se encontraria não em uma palavra em separado, mas em todas elas, conjuntamente. Conforme escreve Jolly no verbete sobre o ritmo do “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo”, se referindo aos estudos de Meschonnic: “[...] *um ritmo propriamente linguístico* – etimologicamente um ‘fluxo’ – que ilumina e constitui o sentido de todo discurso, como inscrição da singularidade de uma fala” (SARRAZAC 2012:162, *grifos do autor*).¹ Nessa perspectiva, constata-se logo de início a associação direta do ritmo com a oralidade.

Na verdade, em suas reflexões, Meschonnic (1989)² traz vários elementos para repensar a própria noção de oralidade que, para ele, não deveria ser tomada como uma mera propriedade da voz, nem confundida com aquilo que vai da boca ao ouvido – isso seria o falado (ou a oralização). A partir daí, o autor propõe romper com a dualidade habitualmente estabelecida entre o oral versus escrito, em que o oral irremediavelmente costuma ser reduzido à sua acepção negativa, ou seja, àquilo que não é o escrito.

Ora, a oralidade tem as suas características próprias, a sua positividade e importância, e não deve ser reduzida ao contrário do escrito. A oralidade (ou o oral), essa organização do discurso regida pelo ritmo, um fluxo que dá luz ao sentido, não é necessariamente nem o falado, nem o escrito, mas pode realizar-se tanto em um como em outro (MESCHONNIC 1989). O autor apresenta e desenvolve assim a noção de oralidade baseada em suas características positivas, propondo, ao mesmo tempo, uma teoria crítica do ritmo que se ampara na tripartição das instâncias: o oral, o escrito e o falado. Conforme escreve ele, a oralidade, esse fluxo que traz luz ao sentido, deve também ser entendida como:

A manifestação de um gestual, de uma corporalidade e de uma subjetividade na linguagem. Com os meios da fala, na fala. Com os meios da escrita, na escrita. E, se alguma coisa mostra que *há o oral no escrito e que o oral não é o falado*, isso é bem o que faz a literatura³. (MESCHONNIC, 1989, p. 246, *grifo do autor*)

A entonação, acrescenta Meschonnic, é um modo da oralidade se manifestar na fala. No âmbito do escrito, conforme citação acima, a escrita literária é a melhor ilustração da oralidade, o lugar por excelência onde ela se realiza. O ritmo que rege a oralidade aí é o próprio movimento da fala na escritura.

1 Em tradução de André Telles.

2 Quando não mencionado o tradutor, a tradução é de nossa responsabilidade.

3 [...] une organisation du discours régie par le rythme. La manifestation d'une gestuelle, d'une corporalité, d'une subjectivité dans le langage. Avec les moyens du parlé dans le parlé. Avec les moyens de l'écrit dans l'écrit. Et si quelque chose montre qu'il y a de l'oral dans l'écrit et que l'oral n'est pas le parlé, c'est bien la littérature. Tradução de responsabilidade da autora.

Uma relação pode ser estabelecida aqui entre a visão dos dois autores, Zumthor e Meschonnic. Entendemos que, não é por acaso que a leitura do texto poético, ainda que realizada de maneira silenciosa, fala diretamente com o nosso corpo, apura nossos ouvidos, aguça nossos sentidos, pois ele é o mesmo em que o ritmo, a prosódia, a oralidade tem papéis fundamentais. De um ou de outro lado — no que se refere à constituição do texto literário e em sua recepção via leitura silenciosa — isso por si já nos autorizaria a pensar que os textos literários naturalmente encontram seu lugar cativo na voz, ou seja, eles podem e devem sempre ser narrados em voz alta ou “realizados” por meio da arte da narração oral.

No que tange às diferentes modalidades das artes da cena que lançam mão da palavra oral, tanto nos processos que envolvem a fabricação do espetáculo, como a sua recepção, Meschonnic destaca a importância fundamental do ritmo. O autor entende que, tanto no teatro como em outra *performance*⁴ poética oral, o ritmo age mais do que as palavras, justamente por se dirigir diretamente ao corpo do espectador (SARRAZAC 2012:162).

A narração oral de literatura é a performance poética oral que nos interessa investigar mais de perto neste artigo, ao lado da produção dos textos literários que a alimentam. Ambos — a narração oral enquanto acontecimento⁵ e o processo de fabricação dos textos para serem trabalhados pelo narrador oral (sua dramaturgia) — têm relação íntima com o ritmo, com os acentos melódicos das palavras e a entonação, isto é, com a oralidade impressa no texto, fluxo iluminador de sentidos poéticos.

A narração oral de Guimarães Rosa e o Grupo Miguilim

A narração oral em sua vertente artística é uma arte da cena ou *performance* poética, em que o narrador compartilha com seu público estórias⁶ variadas narradas de cor.

A partir de suas investigações de cunho filosófico, o teórico do teatro Dubatti (2007) inclui a narração oral em sua vertente artística (também chamada por esse autor de teatro do relato) como uma arte convivial. Tendo o teatro como o seu principal representante, as artes conviviais são aquelas que, para se da-

4 Nesse artigo, tomamos o sentido da palavra *performance* a partir da visão anglo-saxã: “a *performance* é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p. 69). Zumthor em tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz.

5 Para o estudioso Dubatti (2007), o teatro e a narração oral, entre outras artes da cena, acham-se inseridos na cultura vivente, se dando assim no fluir do tempo, como “acontecimentos”.

6 Utilizaremos aqui o termo estória grafada com e, a partir da diferenciação introduzida pelo escritor João Guimarães Rosa (1979), que nos apresenta as estórias como aquelas que são inventadas, domínio da ficção. As outras, as histórias, referir-se-iam ao relato dos fatos acontecidos.

rem, necessitam do encontro presencial entre artista e espectador em uma mesma encruzilhada espaço-temporal. Nesse encontro, a poesia é produzida e compartilhada, instaurando-se assim o que o autor nomeia de convívio poético. Dessa maneira, na perspectiva de Dubatti (2007), pode-se dizer que, na narração oral, o convívio poético é estabelecido a partir de ações físico-verbais do artista narrador (que não é outra coisa senão a sua narração em si) que fabricam *poiesis*, por sua vez compartilhada com o espectador.

A narração oral pode ganhar contornos bem específicos quando se volta para trazer para a cena textos literários, acompanhados da opção por uma relação de fidelidade com esse texto. Isso quer dizer que o narrador aqui não intenciona narrar utilizando as suas próprias palavras, mas busca, o tanto quanto possível, preservar as palavras e frases do texto, memorizando-as conforme a versão para a narração que tem em mãos (que pode ser uma versão/réplica do texto original do escritor ou um Recorte realizado pela dramaturgia). A partir de um treinamento específico, o narrador oral precisa não só memorizar a versão do texto em questão, como deve também se apropriar dele, para que a sua *performance* poética narrativa, que se alimenta de uma estória que é de outrem, possa soar o mais natural possível, como se a estória fosse sua (Almeida, 2019).

Em quase todas as suas etapas, o treinamento ou ensaio da arte da narração oral de literatura visa buscar reproduzir vocalmente a versão para a narração com a qual se está trabalhando. O “Grupo Tudo Era Uma Vez”⁷ de Belo Horizonte (MG) especializou-se na narração oral de textos literários (no sentido explicitado acima). Nesse caminho, nós, as narradoras orais integrantes do Grupo, realizamos um trabalho constante de pesquisa, buscando textos literários de autores variados que possam ser transpostos para a cena da narração oral. Ao longo dos anos, desenvolvemos um determinado método de narrar literatura apoiado na reprodução oral dos textos em uma dicção clara e ao mesmo tempo natural buscando sempre a trabalhar a expressividade dos trechos poéticos. Podemos dizer que, na *performance* da narração, o narrador empresta-se em voz, gestos e expressão a fim de que, de alguma maneira, a palavra poética autoral ganhe o centro da cena.

Na experiência construída pelo Grupo “Tudo Era Uma Vez” na narração oral, experimentamos textos de autores brasileiros e estrangeiros mas, principalmente, da obra de João Guimarães Rosa. A preferência pelos textos rosianos foi se delineando logo no começo do nosso trabalho de narração de literatura e pode-se dizer que ela se deu principalmente por dois motivos. Primeiro, pelo grande prazer experimentado por nós, narradoras do Grupo, em narrar tais textos. Apesar de, à primeira vista, tais textos exigirem de nós maior disciplina

7 O Grupo “Tudo Era Uma Vez” (1993-2012) teve como integrantes/fundadoras as narradoras orais Dôra Guimarães e Elisa Almeida, autora desse artigo.

em seu preparo, uma vez memorizados e bem ensaiados, os textos nos trazem a sensação prazerosa de “escorregarem” em nossa voz, atualizando de forma natural a grande poesia e oralidade ali presentes. Com isso, trazem-nos a sensação de que de fato teriam sido escritos para serem ditos em voz alta.

Ora, é sabido que Guimarães Rosa sempre se preocupou com a oralidade em seus textos e, talvez mesmo em nome dela, desafiou inclusive as regras da sintaxe da língua, buscando fazer caber em sua obra, com maestria, a cadência do falar de seus personagens plantados, na maioria das vezes, no sertão mineiro (mas também goiano e baiano). A respeito disso, Oliveira escreve em um de seus ensaios sobre a inovadora escrita do escritor mineiro: “[...] com soberano desprezo pela sintaxe gramatical, inclina-se pela sintaxe expressiva, integrando os falares brasileiros, articulando brasileirismo e arcaísmo numa síntese nova” (OLIVEIRA, 1986, p. 503).

Ao fazer poesia, em sua escrita artística – poesia em prosa, para alguns, prosa poética, para outros – Guimarães Rosa demonstrou e confirmou por meio de cartas que trocou com alguns de seus tradutores e também em conversas que teve com alguns especialistas (e que foram registradas), que era um tipo de escritor que sempre esteve atento ao ritmo do seu texto e que priorizava a questão das sonoridades impostas às frases e palavras. Sobre isso, vejamos, por exemplo, um trecho da correspondência do escritor com a sua tradutora para o inglês Harriet de Onís, em 11 de fevereiro de 1964:

A meu ver, o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio — como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa — isto é, de vida. Assim, penso que nunca se deverá procurar, para a tradução, expressões já cunhadas, batidas e cediças, do inglês. Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’. Daí o recurso às rimas, às assonâncias, e principalmente, as aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente (ROSA, 1964a).

Na busca por trazer e alimentar o poder oral e a poesia em sua escrita, sabe-se que Guimarães Rosa, trabalhava e corrigia incansavelmente seus textos. Ele próprio menciona isso também em carta a De Onís: “Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado”. (ROSA 1964a).

E, como se fosse preciso mais uma etapa de avaliação, e talvez ao mesmo tempo ciente do enorme valor oral de seus textos, depois desse incansável debruçar-se sobre a escrita, ainda não satisfeito, o escritor realizava uma última prova. Pedia a alguém próximo que lhe fizesse uma leitura em voz alta do texto, a título de derradeira correção, para poder, quem sabe, ainda detectar algum detalhe que tivesse ficado desapercibido e que pudesse se mostrar no

crivo final da escuta. Disso ficamos sabendo, pelo relato de seu amigo o Cônsul William Agel de Mello (2003), a quem Rosa solicitou que lesse em voz alta para ele o seu último livro, *Tutaméia*, antes que fosse enviado ao prelo para publicação, o que aconteceu ainda em 1967, meses antes do escritor vir a falecer.

Mas, retomemos agora os fatores que nos levaram a aprofundar a experiência com o texto rosiano para a narração oral. O segundo motivo que orientou essa nossa escolha mostrou-se tão ou mais importante que o primeiro e praticamente exigiu um mergulho mais concentrado na literatura de Guimarães Rosa com vistas à narração oral: a criação do Projeto Grupo Miguilim, em 1996, com o qual nos vimos envolvidas desde o seu começo, assumindo pouco a pouco o processo de formação e direção do grupo, como um todo.

O Grupo Miguilim de Contadores de Estórias integra um Projeto na pequena cidade mineira de Cordisburgo, no meio de Minas Gerais, que se dedica à formação de jovens residentes nessa cidade que aprendem a narrar de cor trechos da obra do grande escritor conterrâneo no Museu Casa Guimarães Rosa e em outros espaços⁸. Assim, partindo da experiência no Grupo “Tudo Era Uma Vez”, com inúmeras montagens de narração de literatura, principalmente trechos da obra de Guimarães Rosa, com produções de espetáculos de narração e preparo de textos para tais montagens, estendemos o trabalho para a formação e direção dos jovens do Grupo Miguilim, que trabalham exclusivamente com a obra rosiana, projeto em que continuamos até o presente cada vez mais mergulhadas.

Procedimentos dramartúrgicos para a narração oral de Guimarães Rosa

Se o texto literário é o domínio por excelência da oralidade e se a escrita rosiana mostra-se exemplar na realização dessa oralidade, podemos dizer que praticamente não haveria necessidade de qualquer procedimento dramartúrgico para levar a obra do papel para a voz. O texto já não está pronto para ser dito em voz alta?

De certa maneira, sim. Entretanto, a partir de nossa experiência com a narração oral de literatura e do contato mais próximo com o texto rosiano em uma leitura voltada para a dramaturgia dos mesmos, nos deparamos às vezes com trechos mais obscuros ou então demasiadamente descritivos, o que, a princípio, nos levou a tomá-los como menos adequados. De maneira geral, priorizamos aqueles trechos que nos parecem mais fluidos, capazes de ser apreendidos

8 Criado por Calina Guimarães o Grupo tem 25 anos de existência e cerca de 200 jovens já passaram pelo projeto durante o período de suas adolescências (dos 11 aos 17 anos, em média). Todos eles, uns mais e outros menos, levam para suas vidas a bagagem de uma privilegiada formação amparada pela literatura do grande escritor conterrâneo, com a experiência de enfrentar públicos variados, divulgando de maneira viva a obra literária consagrada.

auditivamente com mais facilidade. Às vezes, isso se dá, pelo fato mesmo dos conteúdos dos trechos se revelarem mais claros de imediato, à primeira leitura silenciosa ou em voz alta; às vezes também, por sua sonoridade e poesia que transborda e nos emociona, sem que isso signifique necessariamente naquele momento seja esgotada a pluralidade de sentidos que o texto oferece.

Aos poucos, acabamos por desenvolver algumas diretrizes na produção das versões para “narrações solo”, referindo-nos aqui aos textos a serem narrados em um único bloco, como daqueles grupos de textos conectados entre si em torno de um tema, que compõem uma mesma apresentação, geralmente realizada por um grupo de narradores. A essas diretrizes que norteiam a escolha dos trechos e a produção das versões para serem trazidas à cena, via narração oral, denominamos aqui dramaturgia ou procedimentos dramatúrgicos da narração oral de literatura.

Qualquer procedimento que de alguma forma interfira no texto original com vistas a produzir uma nova versão que será oralizada, deve levar em conta o ritmo desse texto. Conforme mencionamos anteriormente, na grande maioria das vezes, utilizamos o procedimento que denominamos Recorte. A princípio, o Recorte consiste basicamente em se localizar na obra o trecho que se julgue “próprio” para a narração oral, definindo onde deverá ser o começo e o fim do trecho, para em seguida pinçá-lo. Lembramos aqui que pode acontecer também dessa opção se dar em cima de um conto inteiro por exemplo, do livro *Primeiras Estórias* que, por avaliação da dramaturgia, nem precise de corte.

O procedimento do Recorte desdobra-se também nas ações de juntar dois ou mais trechos já recortados em diferentes partes da obra, mas que entre si de alguma maneira trazem um elo de sentido. Em outras palavras, “garimpar” na obra trechos que tratam de um mesmo assunto ou que se referem a uma mesma história, mas que estão espalhados de forma não-linear na história maior e agrupá-los para a narração oral. Às vezes, o Recorte envolve suprimir trechos, frases, expressões ou palavras, que por algum motivo se julgue que não favorecerão o entendimento do ouvinte.

Pode acontecer de a pesquisa do texto para a narração se dar a partir de uma determinada demanda de dramaturgia para criação de uma apresentação em torno de um tema específico. Nesses casos, muitas vezes leva-se em conta também a quantidade de narradores que participarão da apresentação e o seu perfil – se são iniciantes ou já maduros. Aqui, os critérios utilizados para o Recorte além de ligarem-se ao tema que se deseja naquele momento, ligam-se também à clareza e audibilidade (Dubatti, 2007) que se avalia os trechos terão.

Dubatti desenvolveu esse conceito em seus estudos sobre as artes conviviais, refletindo sobre os caminhos da palavra enquanto som articulado e instrumento de comunicação oral estabelecido no convívio poético. Para o autor, trata-se de um critério importante que deve ser observado quando se trata de transpor um texto literário (que, inicialmente, presume-se que tenha sido escrito para ser lido em leitura silenciosa) para a cena (no nosso caso, para a arte cênica da narração oral). Assim, a audibilidade liga-se diretamente ao po-

tencial que cada trecho tem para ser ouvido, entendido e lembrado. Nesse sentido, o trabalho de dramaturgia para a narração deveria ser orientado para os trechos avaliados como de maior audibilidade.

Recorta-se o trecho do autor que se entende possa se oferecer mais claramente à audição. Busca-se suprimir os trechos mais herméticos, de compreensão mais difícil. Sem dúvida, são critérios subjetivos, esbarra-se aqui com o ponto de vista e sensibilidade específicos do dramaturgo, aquele que está fazendo o Recorte do texto.

Para Jara (2019), “La dramaturgia es un procedimiento, esto es, es una decisión ideológica que afecta el modo de manifestarse de la obra escénica” (2019: 164). É seguramente o que sentimos no exercício da dramaturgia da obra rosiana para ser levado à cena, narrado em voz alta. A todo momento nos vemos diante da difícil tarefa de interferir no texto do autor, suprimir trechos da obra, escolher o que não será mudado. Por mais que possamos tentar nos guiar pelo critério da clareza ou audibilidade, entendemos que tais critérios serão sempre subjetivos; o Recorte como procedimento dramático sempre implicará em uma determinada escolha, em uma decisão ideológica, como escreve Jara.

É preciso destacar que as decisões para o Recorte envolvem também um fator de grande importância, que nem sempre anda de mãos dadas com a clareza ou com a compreensão imediata do trecho. Trata-se da poesia do texto literário que, ao contrário, muitas vezes pode se esconder ou ser apenas sugerida em determinadas passagens que, justamente a princípio, nos parecem mais enigmáticas ou mais obscuras. Se a nossa tendência natural no exercício da dramaturgia é a de preferir os trechos mais obscuros, os que nos soam difíceis na leitura, muito obscuros e às vezes até prolixos, esse critério não deve ser absoluto. Às vezes acontece de nos depararmos com algum trecho que, justamente por nos parecer assim em um primeiro momento, revela-se como aquele que mais nos intriga e que nos convoca a relembrá-lo. De repente, ele se ilumina para nós, transbordando em poesia. Há que se preocupar com a audibilidade, sim, mas sem se esquecer de que a poesia nem sempre anda de mãos dadas com a clareza. Mais uma vez deparamo-nos aqui com a escolha/fator subjetivo, fruto da experiência da leitura literária que é sempre única.

Busco, ao mesmo tempo, não perder de vista que tenho à minha frente um texto poético com o qual interajo de maneira diversa, a cada nova leitura. Nesse sentido, elementos subjetivos ligados à minha maneira de pensar e sentir o texto no processo da edição, sem dúvida, interferirão e, sendo assim, sempre poderá haver variações nas escolhas feitas em momentos diferentes, para um mesmo trecho da obra. É importante estar atento para o fato de que aqueles trechos que forem escolhidos e editados para a narração, ainda que nem sempre possam ser mantidos na íntegra como na versão original, não deixem de ter o elemento do inusitado e do misterioso inerente à própria poesia (ALMEIDA 2019: 160-161).

O texto rosiano transborda em ritmo, em oralidade. Conforme destacamos anteriormente, Guimarães Rosa rompe com a sintaxe tradicional da língua e traz para o seu texto uma nova sintaxe atrelada ao modo de falar de seus personagens, de seus narradores. Sobre esse tema escreve Oliveira: “É na matriz mineira de arquétipos linguísticos que Guimarães Rosa busca os ingredientes de sua revolução sintática” (1986: 504). Isso traz uma tal vitalidade a seus textos que, não raro, a sua leitura silenciosa desperta no leitor o desejo da sua leitura em voz alta. Muitas vezes, inclusive, ela é o caminho recomendado para o leitor conduzir a sua viagem e acessar a poesia até mesmo de trechos mais obscuros (privilegiando aqui os leitores brasileiros que podem degustar essa literatura no original e, dentre eles, mais ainda os mineiros?). Também no caminho da produção dramatúrgica, a leitura em voz alta é um ótimo instrumento para elucidar os trechos com maior potencial para a narração oral.

Há que acrescentar — apesar de não ser o tipo de dramaturgia que focalizamos aqui — que há também casos da criação de textos específicos para a narração oral, produções dramáticas especialmente concebidas para serem levadas à cena nessa circunstância, como nos relata a narradora oral argentina Bovo (2012). Conforme vimos, nosso intuito é apresentar o procedimento dramatúrgico do Recorte utilizado por nós para a produção do texto para a narração oral. Partindo do texto rosiano já existente, supostamente escrito para ser lido, o Recorte não envolve acréscimo de trechos. No máximo, algumas poucas vezes, o que se faz é acrescentar alguma preposição ou expressão mais neutra que favoreçam a ligação de alguns dos trechos.

À guisa de conclusão

O texto literário não é um texto qualquer. Ele carrega a inscrição da singularidade de uma fala com seu ritmo e oralidade característicos. Ao mesmo tempo e, em certa medida justamente por isso, o texto literário fala diretamente com o nossos sentidos, com o nosso corpo; ele traz em si uma dimensão de *performance*, conforme escreve Zumthor. Assim, em se tratando de literatura, mesmo em leitura silenciosa, além de leitores, somos também espectadores, pois somos afetados sensorialmente pelo texto e sua poesia.

Quando um artista narrador se põe a realizar o texto literário através da narração oral, podemos dizer que, de alguma maneira, o texto (re)toma a posse de um lugar que é o seu lugar de direito: a voz. No acontecimento da narração oral, aquela oralidade que foi trazida/concebida pelo autor por meio de sua escrita literária e que portanto já mora lá no próprio texto literário transpõe-se do papel para o narrador. Ao ganhar o corpo do narrador, ela se renova em seu modo único de falar e de expressar o texto, em seus gestos que acompanham e sustentam a fala. Na voz do narrador oral, toda a oralidade da escrita literária é renovada e recriada em um timbre próprio com sua cadência e pausas, em sua entonação e prosódia.

Quando a versão do texto literário narrada é fruto de algum procedimento dramaturgico, ao lado do escritor, que criou o texto e do narrador oral, que inventa uma forma nova de dizê-lo, entra em cena um terceiro criador: o produtor do texto ou dramaturgo. Pode acontecer do trabalho da dramaturgia ser o de identificar, dentro do todo de um conto, ou de uma novela, ou do romance, o começo e o fim do trecho, sem cortes, que será transposto para a narração oral. Nesse caso, podemos dizer que o narrador trabalhará com um trecho praticamente cem por cento autoral, cuja única interferência realizada pela dramaturgia foi a de identificar o seu começo e o seu fim dentro de um contexto maior.

E pode acontecer também da versão para a narração vir a ser criada por meio do procedimento do Recorte. Conforme dito anteriormente e como o próprio nome já diz, a técnica do Recorte consiste na supressão de algumas partes do texto e no re-arranjo de outras com vistas à criação da nova versão para a narração oral. Não há adição de trechos e, nesse sentido, podemos dizer que, até certo ponto, a obra original é preservada.

As decisões de onde iniciarão e terminarão cada texto e também quais trechos sofrerão cortes, por pequenos que eles possam ser, implicam em uma escolha pessoal e, nesse sentido, não deixam de ser ideológicas. Sem dúvida aqui entram em jogo a clareza e a audibilidade dos trechos que, diga-se de passagem, não devem corresponder a critérios absolutos. Isso porque o ritmo e a poesia — ingredientes fundamentais do texto literário — devem ser poupados, preservados, ainda que em alguns momentos isso possa comprometer parte do entendimento imediato do texto.

A obra rosiana representa de fato um grande manancial de possibilidades para a narração oral. O dramaturgo da narração oral de Guimarães Rosa para preparar as suas versões não deve perder de vista o ritmo do texto, buscando preservar a música que subjaz nessa literatura, aliando a sua vivência de leitor/espectador da obra rosiana com a experiência da arte da narração. No fundo, é como se, para realizar sua dramaturgia, ele precisasse trazer em si um pouco dessas duas outras experiências que aí se encontram e se completam: a do escritor e a do narrador oral.

Referências

ALMEIDA, Maria Elisa. *O acontecimento da narração oral de Guimarães Rosa: o Grupo Miguilim de Cordisburgo* (MG). Mariana Lima Muniz (orientadora). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2020.

BOVO, A. M. *Narrar, ofício trémulo: conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel, 2002.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro I: Convívio, Experiência y Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

JARA, Mauricio Barría. Dramaturgia: Genealogías de una categoría, estatuto de un concepto. In: *AISTHESIS*, nº 65, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, p.153-167, 2019. ISSN 0568-3939.

MESCHONNIC, H. *La Rime et la vie*. Lagrasse: Verdier, 1989.

MESCHONNIC, H. *Poética do Traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

OLIVEIRA, Franklin. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, A.; COUTINHO, E. (.). *A literatura no Brasil (volume V)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 475-526.

ROSA, João Guimarães. *[Correspondência]*. Destinatário: Harriet de Onís. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1964. 1 carta. Arquivo IEB - USP, Fundo João Guimarães Rosa, código de referência: JGR-CT-03,061. 1964a.

ROSA, João Guimarães. *Cartas a William Agel de Mello*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ROSA, J. G. *Tutaméia: terceiras estórias*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

SARRAZAC, J.-P. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosacnaif, 2012.

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Adaptación teatral, traducción
literaria o transposición cultural:
cierta Pasión según G.H en
Argentina

*Theatrical adaptation, literary
translation or cultural
transposition: a certain Passion
according to G.H. in Argentina*

María Fernanda Gárbero
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/ GTT/CNPq
E-mail: nandagarbero@gmail.com

Resumen

El presente artículo es una propuesta de lectura del texto teatral “La pasión según G. H.”, adaptado y puesto en escena por el dramaturgo argentino Marcelo Velázquez, en 2021, en Buenos Aires. A partir de una comparación con partes elegidas y traducidas por Velázquez de la novela homónima de Clarice Lispector, pretendemos discutir cómo las violencias sociales siguen presentes en la pieza, y sostenidas por los momentos en que la protagonista habla de su empleada doméstica. Atentos al panorama brasileño en lo que se refiere a las herencias coloniales y su fuerte vínculo con la estructura racista de nuestro país, intentamos comprender las estrategias presentes en la adaptación que corroboran o se distancian de lo que leemos en la novela de 1964.

Palavras-clave: Adaptación, Traducción, Transposición, Texto teatral.

Abstract

This article is a reading proposal for the theatrical text “La passion according to G.H.”, adapted and staged by the Argentine playwright Marcelo Velázquez, in 2021, in Buenos Aires. Starting from a comparison with parts chosen and translated by Velázquez from the homonymous novel by Clarice Lispector, we intend to discuss how social violence is still present in the piece and is sustained by the moments in which the protagonist talks about her domestic worker. Attentive to the Brazilian panorama to which corresponds the colonial heritage and its strong link with the racist structure of our country, we try to understand the strategies present in the adaptation that corroborate or distance themselves from what we read in the 1964 novel.

Keywords: Adaptation, Translation, Transposition, Theatrical text.

El diecinueve de septiembre de 2021, estrenó en el teatro “El portón de Sánchez”, ubicado en el barrio porteño de Almagro, la pieza “La pasión según G. H.”, adaptada y dirigida por el dramaturgo Marcelo Velázquez, con diseño y realización de escenografía de Ariel Vaccari, escenógrafo cuya trayectoria extensa lo hace reconocido internacionalmente. La pieza, además de ser presentada en un circuito de cultura alternativa de la ciudad, ante un público que suele ir a las salas teatrales, evoca la presencia de Clarice Lispector en un país donde sus obras hace años están traducidas por editoriales prestigiosas, como Sudamericana, Corregidor, Fondo de Cultura Económica, entre otras, y cuenta entre sus traductores con nombres como los de Gonzalo Aguilar y Florencia Garramuño, importantes investigadores de literatura brasileña en el país vecino.

Aunque no nos sea posible afirmarlo con seguridad total, es bastante probable que el público que estuvo presente en las funciones de la pieza tuviera algún contacto con las obras de Clarice, o por lo menos que ya hubiera escuchado hablar de la autora. Y, aunque ella no haya vivido en la era desenfrenada de internet, cabe destacar que Clarice, en los últimos quince años, con los avances de las redes sociales, transita entre diferentes generaciones y modos de lectura; las citas de frases de sus cuentos y novelas, fuera de contexto, sirven de ejemplo de cómo se puede convertir cualquier pedazo de texto (a veces incluso apócrifo) en frase de efecto vacía, haciendo que Clarice, hoy, sea donde sea y para quien sea, además de una escritora de Brasil, se haya vuelto un meme, término empleado para el fenómeno de “viralización” de imágenes, ideas, frases, informaciones, músicas, etc.

La elección, sin embargo, de la novela de 1964 para una adaptación teatral en 2021 nos llama la atención tanto sobre el contexto de la obra, como sobre el acto traductorio en sí mismo: una traducción del texto en portugués hecha por el dramaturgo, a pesar de las ediciones ya publicadas en su país. Para los

que trabajamos con traducción teatral, ese dato está lejos de ser un problema, pues el texto teatral tiene sus demandas y cabe al traductor reconocerlas. Es decir, además de transitar desde una lengua de partida hacia una lengua de llegada, la traducción teatral trabaja con una instancia a más: el escenario de llegada. La propuesta de Velázquez parte de su conocimiento del portugués tras años de estudio en la Universidad de Buenos Aires, donde el dramaturgo tuvo contacto con las novelas de Clarice, y parece bastante próxima de lo que podríamos esperar de una traducción literaria. Sobre eso, hablaremos más detalladamente, a fin de trazar algunas comparaciones entre los textos de la novela y los fragmentos presentes en la pieza.

Lo que nos llama la atención sobre el contexto, además de ese importante dato de conformación del texto teatral, es: ¿sería posible hablar de G. H. tal cual el personaje aparece en la novela de los años 60? Si la pieza hoy fuera presentada en Brasil, ¿los recortes serían parecidos a los propuestos por Velázquez? Brevemente, lo primero que se nos ocurre como respuesta es que no, definitivamente no, pues, al contrario del país vecino, donde los operativos de la esclavitud no sucedieron con el masivo tráfico de personas (aunque el aniquilamiento indígena tampoco haya dejado de ser un capítulo de horror), en nuestro país se firmó un proyecto de subyugación humana. Otro punto sería: ¿cómo se puede comprender un monólogo extremadamente íntimo que parte de la ausencia de una empleada doméstica ninguneada, como tantas en Brasil? Y, para llevar ese tema de una manera que desde los años sesenta ya tendría que ser problematizado en su contexto territorial, Clarice crea una narradora en primera persona que poco a poco nos va revelando sus inquietudes entre momentos de dolor y comentarios a veces fútiles; una mujer de nivel social privilegiado que vive en un departamento bastante superior al de la mayoría de los brasileños, y cuenta con una empleada que habita un cuarto donde valijas y otras cosas sin uso se amontonan con la presencia silente de Janair, nombre del que G.H inicialmente ni siquiera se acuerda.

¿Es la empleada el estopín de la epifanía que leemos en el monólogo de G. H? O mejor: para el público de la novela en Brasil, ¿quién y qué es Janair? En relación con eso, nos parece interesante hacer una breve comparación entre los resúmenes de la novela, retirados del sitio Amazon, con respecto a las ediciones en portugués de Rocco (2009) y en lengua española de las editoriales Siruela (2016) y Vereda Brasil (2021), esta última un sello de Corregidor, editorial argentina:

Romance original, desprovido das características próprias do gênero, A paixão segundo G. H. conta, através de um enredo banal, o pensar e o sentir de G. H., a protagonista-narradora que despede a empregada doméstica e decide fazer uma limpeza geral no quarto de serviço, que ela supõe imundo e repleto de inutilidades. Após recuperar-se da frustração de ter encontrado um quarto limpo e

arrumado, G. H. depara-se com uma barata na porta do armário. Depois do susto, ela esmaga o inseto e decide provar seu interior branco, processando-se, então, uma revelação. G. H. sai de sua rotina civilizada e lança-se para fora do humano, reconstruindo-se a partir desse episódio. A protagonista vê sua condição de dona de casa e mãe como uma selvagem. Clarice escreve: “Provação significa que a vida está me provando. Mas provação significa também que estou provando. E provar pode se transformar numa sede cada vez mais insaciável.” A paixão segundo G. H., como os demais títulos de Clarice Lispector relançados pela Rocco, recebeu novo tratamento gráfico e passou por rigorosa revisão de texto, feita pela especialista em crítica textual Marlene Gomes Mendes, baseada em sua primeira edição.¹ (Cursivas nuestras)

La pasión según G. H., para muchos la obra maestra de Clarice Lispector, es la confirmación de la autora como un clásico del siglo XX. G. H. – nunca sabremos el nombre y apellido de la protagonista – es una mujer independiente, escultora amateur y bien relacionada en los círculos más influyentes de Río de Janeiro. Un día, sola en su ático, encuentra una cucaracha. Esto provocará en ella arcadas de repulsión y un caudal de reflexiones íntimas, algunas hasta entonces desconocidas para ella misma, sobre sus sentimientos, miedos, angustias... Este hecho aparentemente intrascendente le servirá para repasar su vida desde la infancia y llegar así a la determinación de vencer todos sus miedos.² (Cursivas nuestras)

La pasión según G. H. (1964) narra la historia de la relación de la mujer con un hombre, de la mujer consigo misma, de la mujer con otro, de la mujer con todos los otros, de la mujer con el Ser, finalmente, no deja de ser también la historia de la mujer con la novela que ella misma construye. Este trayecto que va en busca de sentidos, representa también el modo por el cual G.H. se redescubre.

Sea como fuere, es la historia de la pasión y la historia de la vida cruda, sangrando, en lo que tiene de más conmovedor: toda su grandeza y toda su miseria. Luego de degustarla, sádicamente, hasta la última gota, enfrentándose a la vida en su totalidad, es decir, con la vida plena, agotada, que ya ni es vida, es muerte, se torna posible, entonces, no el trascender – porque la trascendencia también es un recurso engañoso –, sino aprehender *la vida en sí*, en su inmanencia,

1 Fuente: <https://www.amazon.com.br/Paix%C3%A3o-Segundo-G-H-Clarice-Lispector/dp/853250809X>. Acceso en 24 de octubre de 2022.

2 Fuente: https://www.amazon.com/-/es/Clarice-Lispector-ebook/dp/B01E725QSW/ref=sr_1_1?keywords=la+pasión+según+gh&qid=1666643655&qu=eylxc2MiOilwljgOliwicXNhIjoiMC4wMClslnFzcCl6ljAuMDAifO%3D%3D&sprefix=la+pasión+se%2Caps%2C233&sr=8-1

con horror y encantamiento: “la libertad soy yo delante de las cosas”.
Nádia Battella Gotlib³ (Cursivas nuestras)

Cuando comparamos los resúmenes de las ediciones, vemos que la mención a la empleada doméstica se hace presente en la publicidad de la novela en portugués, al contrario de lo que vemos en el texto dirigido al público de lengua castellana. En el de la editorial española Siruela, se describe al personaje a través de la definición breve de G.H como “*mujer independiente, escultora amateur y bien relacionada en los círculos más influyentes de Río de Janeiro*”, mientras que en el sello Vereda Brasil, vemos una descripción basada más en el argumento de la novela “*historia de la relación de la mujer con un hombre, de la mujer consigo misma, de la mujer con otro, de la mujer con todos los otros, de la mujer con el Ser*”. A pesar del nivel social del personaje, la descripción publicitaria de Siruela surge una comprensión más dirigida de G. H. como alguien que fácilmente puede corresponder a los estereotipos de las “*madamas*” y “*dondocas*” (término en portugués que define a las mujeres fútiles y extremadamente arregladas). Por otro lado, el de Vereda Brasil, nos parece más adecuado a lo que conocemos de la narrativa a partir de las angustias de una mujer que no solo se distancia de su empleada, sino que parece desconectada de todo lo que está al su alrededor. En ese sentido, aunque la idea de “*madama*” constituya el personaje, lo que leemos en sus reflexiones a lo largo de la narrativa no se restringe a los reclamos frívolos de una “*escultora amateur*” rica de Río de Janeiro. Aún con respecto a la publicidad de Vereda, destaca la cita de Nádia Battella Gotlib, importante investigadora de las obras de Clarice Lispector.

La publicidad de Rocco, en ese sentido, parece juntar ambos panoramas, pues sin dejar de informar el simple argumento, desatado por la ausencia de la empleada, destaca también las complejidades de la narradora ante la nada, así como su busca de una revelación de la comprensión humana. Para los que vivimos en Brasil, mencionar a la empleada doméstica tampoco configura una marca decisiva de clase del personaje. Hasta 2013, las personas que trabajaban en casas de familia, limpiando, lavando, planchando, cocinando y cuidando a los demás, ni siquiera tenían sus derechos laborales reconocidos como una categoría específica. Esa llaga heredada del período de la esclavitud permitió que miles de familias tuviesen en su casa a alguien que les hiciera el trabajo doméstico, sin los derechos de otros trabajadores, como las horas extras, los aportes de jubilación, las vacaciones y el descanso, por ejemplo. Por supuesto, las familias más ricas podrían tener más de una empleada, como vimos a lo largo de más de cuarenta años en la representación de los ricos en la teledramatur-

3 Fuente: https://www.amazon.com/-/es/Clarice-Lispector-ebook/dp/B097FCTD7X/ref=sr_1_2?keywords=la+pasi3n+seg3n+gh&qid=1666643655&qu=eyJxc2MiOiwljg0liwicXNhjoiMC4wMCslnFzcCl6ljAuMDAifO%3D%3D&sprefix=la+pasi3n+se%2Caps%2C233&sr=8-2

gia brasileña, con sus conductores, cocineras, niñeras, mayordomos y gobernantas, es decir, todo un “staff” para servir a la casa del patrón y de la patrona. Más allá de una representación de clases abastadas, esa conformación socio-laboral formó parte del imaginario brasileño de clase media, que de diferentes maneras se reproducía en la presencia de una empleada doméstica y una niñera, ambas muchas veces sin registro laboral y sin cobrar el sueldo mínimo.

En 2013, la presidenta de la nación Dilma Rousseff propuso una enmienda constitucional (PEC 66/2012), conocida como la “PEC de las domésticas”, para reglamentar derechos básicos que antes no eran garantizados a esas trabajadoras. Además de limitar la jornada a 44 horas semanales y regularizar el vínculo laboral, la propuesta contenía los derechos a la licencia maternidad, derecho a la jubilación y auxilios en caso de accidentes y enfermedades. Lo que nos parece obvio en una relación laboral, ya que se trata de una prestación de servicios que exige el mismo reconocimiento de otros empleados, en aquel momento generó un desborde de las alcantarillas del odio y del prejuicio. No era raro ver en la televisión, sobre todo en los programas matutinos, protestas contra la ley, como solía hacer la presentadora de la Rede Globo, Ana María Braga, con cierta recurrencia en los meses de 2013, mientras se discutía el tema en la cámara de diputados.

Sin duda, el asunto es complejo y la comprensión de los cambios socio-laborales que se produjeron en Brasil nos demandaría un estudio mucho más profundo hecho por especialistas, lo que no correspondería a un artículo que se propone discutir una novela y su adaptación teatral, articulado teóricamente por otras áreas del saber. No obstante, estamos hablando de una novela donde la empleada doméstica ausente es un personaje, o mejor: es la ausencia de la empleada doméstica lo que hace que la narradora esté presente en un espacio de su casa antes desconocido: el cuarto de la empleada, el cuarto de los fondos, la metonimia más reciente de lo que separaba la “Casa-grande” y las “senzalas” (FREYRE:1933), palabra que en portugués define el lugar antes destinado a las personas esclavizadas.

Y si en la publicidad de la editorial brasileña se nota esa ausencia-presencia como parte de la narrativa, sin que sea un problema social que se pretenda tema en la novela, es porque ese tipo de vínculo, con todas sus perversiones y falta de derechos, es naturalizado y compartido por diferentes clases sociales; sin ser un “privilegio” de los más ricos, la presencia de una empleada doméstica en casa formaba parte de un sistema simbólico compartido (BOURDIEU:1989), que respondía a los deseos de una clase media incapaz de reconocerse a sí misma como parte de la clase trabajadora. El espectro de la riqueza en Brasil es muy complejo, pues es cultural, sociológico y económico. Para un público que desconoce ese dato, una G. H. que sea *“bien relacionada en los círculos más influyentes de Río de Janeiro”*, que vive en un ático, como dice la publicidad de Siruela, sugiere un personaje quizás más abastado de lo que reconocemos al leer la novela en Brasil, por todo lo ya expuesto sobre la

presencia de las empleadas domésticas en las casas brasileñas. El problema no se reduce a eso, y para el público argentino la duda se rehace: ¿cómo comprender un monólogo extremadamente íntimo que parte de la ausencia de una empleada doméstica ninguneada, como tantas en Brasil? En ese sentido, consideremos un aspecto que está presente en todo el texto teatral, con el objetivo, posiblemente, de recrearlo o, mejor, aclimatarlo culturalmente: la traducción del término en portugués “empregada” por “mucama”, como vemos en la comparación entre el texto teatral adaptado por Velázquez y la novela en portugués, respectivamente:

Antes de entrar a la habitación, ¿qué era yo? Era lo que los otros siempre me habían visto ser, y yo me conocía así. No sé decir lo que yo era. Pero, al menos, quiero acordarme: ¿qué estaba haciendo?

Eran casi las diez de la mañana y hacía mucho que mi departamento no me pertenecía tanto. *La mucama se me había ido.* (VELÁZQUEZ, texto gentilmente concedido para este artículo. Cursivas nuestras.)

Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer ô que eu era. Mas quero ao menos me lembrar: que estava eu fazendo? (...) Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. *No dia anterior a empregada se despedira.* (LISPECTOR 1964:19-20. Cursivas nuestras.)

Sobre esa elección / selección terminológica por parte del dramaturgo, una vez que el término “empleada doméstica” existe en los países hispanohablantes, incluso en los países de Latinoamérica donde la palabra “mucama” todavía le sirve de sinónimo, nos parece interesante pensarla desde el concepto de Glotopolítica, propuesto por los franceses Louis Guespin e Jean Baptiste Marcellesi en 1986:

Reconhece-se como *glotopolítica* toda e qualquer ação sobre a linguagem, nos mais diversos âmbitos e níveis, sem pretender tornar obsoletos os termos *planejamento* ou *política linguística*, mas deixando explícito que toda decisão sobre a linguagem tem “efeitos glotopolíticos”. O esforço de abordar o complexo dinamismo das políticas que, de alguma maneira, afetam a linguagem, com seus jogos de forças e consequências muitas vezes imprevisíveis, faz parte de diversas iniciativas teóricas e vem ocupando as preocupações dos pesquisadores desde o final do século XX. (LAGARES 2018:33. Cursivas del autor)

Por tratarse de un texto Pós-Dramático, donde percibimos ya en la primera rúbrica (*En el living de su casa, G.H. le habla al auditório*)⁴, “o desvio da atenção

4 VELÁZQUEZ 2021.

e ênfase na representação (...) para a criação/ presentificação como parte de uma situação na qual a relação entre todos os participantes do evento torna-se um objeto importante do conceito artístico e da pesquisa” (LEHMANN 2013: 876), la propuesta de hablar al auditorio, mientras dura la actuación, simula una relación de confianza y abertura, una vez que la ruptura total de la cuarta pared, en esa perspectiva, obviamente plantea una proximidad con el público.

De hecho, la elección del término “mucama” tiene una resonancia semántica que no vemos en “empleada doméstica”. Si esta configura una profesión, aquella marca una condición que rescata los tiempos de la esclavitud y, por ende, de la colonización. Y si, en el texto en portugués, la narradora menciona a su trabajadora doméstica como “emplegada”, lo hace porque la palabra en su contexto prescinde de especificación. Sin embargo, cuando pasamos a la lengua española, la definición es obligatoria: “empleada doméstica”, es decir, empleada se vuelve un término genérico para cualquier empleado, funcionario, trabajador, etc.

Al tomar como referencia la perspectiva de la glotopolítica, nos parece interesante pensar en el proyecto de Velázquez desde sus decisiones traductorias, pues su actuación como traductor lo hace, en cierta medida, un agente glotopolítico. Tanto la adaptación de la novela para el teatro, como la presentación del contexto brasileño (como el desencadenador de todo lo que escucharemos con la protagonista) a un público que no lo comparte históricamente, hacen el término “mucama” mucho más amplio de lo que podríamos suponer en un primer momento. Semánticamente, en él se agregan condiciones históricas que, posiblemente, hoy traducen lo que pudo ser una empleada doméstica en Brasil, antes de la ley de las domésticas. Reconocemos, sin embargo, que la palabra habitualmente usada en Argentina, para referirse a mujeres que trabajan con limpieza en casa de familia y hoteles, todavía forma parte del vocabulario del país vecino, como tantas otras que hoy en Brasil ya son rechazadas por sus significados violentos, sobre todo de origen racial, y no se acepta más usarlas en el habla corriente.

Sobre eso, un ejemplo simple y brutal es el empleo de los “apodos” “negro” y “cholo” antes del nombre de las personas por su ancestralidad (como “Negra Sosa”, para la cantautora tucumana Mercedes Sosa, y “Cholo Simeone”, para el jugador de fútbol Diego Simeone, ambos por sus orígenes amerindios). En ese sentido, se toman como base aspectos físicos que, como forma de aproximación, legitiman desde el lenguaje una sociedad con fuertes rasgos de violencia. El uso, por ejemplo, de las variantes “gordo, gordi” (“El gordo Casero”, como apodo del actor Alfredo Casero), o el caso del cantor de quarteto cordobés “La Mona Jiménez” (nombre artístico de Juan Carlos Jiménez Rufino), obviamente se basa en una brutalidad que para muchos suele ser “graciosa”.

La elección de “mucama” y su permanencia en el vocabulario corriente, en el texto teatral de Velázquez recupera, quizás no la historia de las empleadas domésticas brasileñas, sino ese rasgo basado en prejuicios constituyentes de cierta elite latinoamericana, de la cual, por extensión, la G. H. brasileña hace

parte. Con respecto a ese tema, nos parece importante rescatar un texto de Beatriz Sarlo del inicio de los años 2000. Cuando la investigadora argentina escribe *Tiempo Presente* (2001), la Argentina vivía prácticamente el año posterior a la salida de Carlos Menem de la presidencia (1989-1999), y ya se preparaba para una de las peores crisis económicas de su historia reciente, oriunda de la desastrosa política gubernamental de dicho mandatario. El mundo conocía poco a poco el fenómeno de la era digital, sin tener consciencia todavía de todos los problemas que nos iban a suceder con las múltiples formas de agresión que aún estaban por emerger. Con respecto a la fractura social que Sarlo problematiza en aquel entonces, la autora argumenta en un momento de su libro:

Nunca la sociedad argentina estuvo tan fracturada. Hemos aprendido a observar injusticias bestiales con una perspectiva distante. Nos hemos latinoamericanizado, no sólo por razones que se aducen habitualmente: aumento de la desigualdad; desempleo o trabajo al que el adjetivo “precario” no describe adecuadamente en su ciclo de humillaciones, inseguridades y angustias; debilitamiento de toda acción pública. Nos hemos latinoamericanizado en un sentido cultural porque aprendimos a vivir en una sociedad dual, aceptando que nuestro destino sea radicalmente diferente del de los pobres. Nos acostumbramos a que la sociedad argentina sea impiedosa. Ése es un verdadero giro en un imaginario que, hasta no hace tantos años, tenía el ascenso social como una expectativa probable para casi todos. (SARLO 2001:133)

La cita nos parece adecuada para tratar de dos problemas que, directa o indirectamente, vemos en la pieza de Velázquez. Primeramente, la G. H. puesta en escena sugiere una mujer no solamente desconectada de su entorno, sino una metonimia de las señoras capaces de representar esa latinoamericanización de la desigualdad de la que nos habla Beatriz Sarlo. El vestuario del personaje quizás sea lo que más nos llama la atención en comparación con la imagen de una mujer recién levantada de la cama y que ensaya todas las reflexiones y revelaciones de sí misma. En el cartel de publicidad de la pieza⁵, ese aspecto no deja dudas de que el público “charlará” más con una “dondoca” en los moldes antiguos que propiamente con alguien perdida en sus referencias anteriores:

5 Fuente: página de divulgación de la pieza en la red social Instagram. [@lapasionsegungh](#).



Su pelo recogido, los zapatos de tacón, la falda azul de lino, la cadena de oro y una remera de buen corte forman un conjunto de significados que, invariablemente, nos conecta a ciertos estereotipos que no me parecen presentes en el personaje imaginado por Clarice Lispector. Al contrario, parecen recrear una idea de la patrona de una época distante de la nuestra. Ese alejamiento quizás sea de propósito, a fin de llevar al público argentino una imagen más cercana de lo que podría ser, desde la concepción del dramaturgo y director, una mujer brasileña viviendo en un departamento en Copacabana, con una empleada doméstica que, sí, está más próxima a la condición histórica y social de las mucamas que a las empleadas domésticas de la actualidad.

El segundo punto que remite al argumento de Sarlo es lo que la autora llama “latinoamericanización”, como parte de la comprensión de un proceso de descenso valorativo de la sociedad argentina que, por más que se haya forjado bajo la ilusión de europeidad, nunca dejó de ser también latinoamericana, es decir: desde ese punto de vista, el aspecto político de la geografía se transforma en un calificador devaluado al servicio del entendimiento de una sociedad apartada de sus países vecinos y ahora más próxima, por las violencias que, reconozcámoslo, siempre estuvieron presentes en los países que sufrieron los terribles procesos de colonización. Con base en fragmentos del texto teatral, es posible verificar como eso forma parte de la concepción dramática, a partir de las selecciones que Velázquez hace de la novela, traducidas en su mayoría textualmente:

Y su nombre... claro, claro, ahora me acuerdo: Janair, se llamaba Janair. Janair me odiaba. Esos dibujos en la pared los dejó Janair como un mensaje en bruto para cuando yo abra la puerta.

Mi malestar es divertido: ¿Qué opinaba de mí, Janair? ¿Qué piensan? ¿Nunca me imaginé que, en su silencio, pudiera existir alguna censura sobre mi vida? ¿Que llevaba “una vida de hombre”?

Ahí debería estar retratada...Yo, el Hombre. Y el perro, ¿sería así como Janair me llamaba? Hace años que sólo soy juzgada por mis pares y por mi propio ambiente que están, en suma, hechos de mí y para mí. Janair es la primera persona realmente ajena de cuya mirada tomo conciencia. ¿Una perra?

Ahora, con un malestar real, tengo una sensación que durante meses no me había permitido tener: la del silencioso odio de aquella mujer, Janair. Lo que me sorprende es que era un odio indiferente, el peor odio: la indiferencia.

Ahora me acuerdo de su cara ¿cómo pude olvidarla?, vuelvo a ver el rostro negro y sereno, la piel opaca (uno de sus modos de callar), las cejas bien diseñadas, los trazos finos y delicados.

Rasgos de reina. Y también la postura: el cuerpo erecto, delgado, duro, liso, casi sin carne, con ausencia de senos y caderas. ¿Y su ropa? Bajo el pequeño delantal, se vestía siempre de marrón oscuro o de negro, lo que la volvía toda oscura e invisible -se me pone la piel de gallina. Esa mujer era invisible. Janair tenía solo forma exterior.

Así como era ella... ¿Así me habrá visto a mí? Quitó de mi cuerpo dibujado en la pared todo lo que no era esencial, y vio de mí sólo el contorno. Es curioso, las figuras en la pared me recuerdan a alguien, a alguien que soy yo misma. ¿Un contorno?

Esa parte del texto teatral es una unión de párrafos de las páginas 40 y 41 de la novela, según la edición brasileña de 1964 que hemos consultado para este artículo. Por más que en el texto de partida leamos lo que Velázquez transpone para el de llegada, el hecho es que la protagonista, con el conjunto sugerido por todo lo que representa su imagen, refuerza lo que nos parece corresponder a los reclamos de una parcela de aquella elite brasileña en contra de la ley de las domésticas sancionada en 2013. En la novela, la narradora habla del aspecto físico de su empleada negra, como el de la mayoría de las mujeres que, frente a las desigualdades basadas en el racismo estructural, siente en sus cuerpos negros las marcas de los trabajos menos valorizados, en una sociedad incapaz de comprender su responsabilidad en ese panorama misógino, racista y excluyente.

De hecho, si la pieza hoy fuera puesta en escena en Brasil, un pasaje como el que recién hemos citado causaría mal efecto ante un público que suele ir a las funciones teatrales más cercanas a la propuesta de Velázquez, que nos parece pensada fuera de los grandes circuitos comerciales e idealizada para una platea más consciente (o más disimulada, quizás) de las desigualdades sociales ancladas en los prejuicios étnico-raciales. Sin embargo, el dramaturgo opera un corte significativo al mencionar los rasgos de Janair en el momento en que leemos

cómo la protagonista dice: “vuelvo a ver el rostro negro y sereno, la piel opaca (uno de sus modos de callar), las cejas bien diseñadas, los trazos finos y delicados”, mientras que en la novela leemos: “revi o rosto prêto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados *que mal eram divisados no negror apagado da pele.*” (LISPECTOR 1964:41. Cursivas nuestras).

El hecho recupera las intervenciones glotopolíticas tanto del traductor, como del dramaturgo dispuesto a adaptar la novela. Al omitir la frase que subraya el comentario racista, después de todo un compilado también racista, Velázquez crea un personaje muy consciente del “pacto narcísico de la blanquitud” (BENTO 2002), preservando el dato de que ella ni siquiera se acuerda del nombre de su empleada, o mejor, de su “mucama”. La intervención, así, sugiere un intento bastante curioso en lo que correspondería a la transposición cultural de un contexto brasileño de los 60 a otro contexto casi 60 años después. Y en ese sentido, pese a los cortes, nos parece que el dramaturgo ha captado bien ciertas grietas que hacen parte del texto de la novela.

La adaptación teatral corroborada por las operaciones de transposición cultural, por más que, a veces, presente anacronismos, como el del vestuario o la marca de la palabra “mucama” hoy en día, permite que su público se imagine a la protagonista desde una mirada fundadora. Implacablemente, la narradora de la novela y, por ende, la protagonista recreada por Marcelo Velázquez revelan sus prejuicios de clase y étnico-raciales. Entresacar de la novela (o de la pieza) solamente lo que la crítica literaria haya construido sobre las narrativas de Clarice Lispector, desde un punto de vista del relato íntimo y muchas veces psicoanalizado por expertos de otras áreas, es pactar con un discurso que forma parte del imaginario nacional brasileño en relación con su canon literario y con cierta noción que todavía persiste en la “autorización social” de los privilegiados en una sociedad dividida.

A pesar de la diversa historia argentina en relación con los rastros del tráfico humano (resinificado en trabajos como los de Janair y de otras miles de mujeres que siguen ninguneadas), la adaptación puesta en escena por Velázquez reproduce la brutalidad constituyente de esas relaciones de poder. Intencionalmente (para generar extrañamiento) o no, la señorita en su traje azul y pelo recogido transpone culturalmente un capítulo que necesita una reparación histórica, ya sea en Brasil con los negros, ya sea en Argentina con los indígenas, que son la mayoría pobre y sin el estereotipo pactado por la blanquitud.

Por fin, recupero un pasaje de Achille Mbembe que nos recuerda cómo la empleada es descrita en la novela, en relación con el espacio ocupado en la casa (el cuarto de despensas) y sobre la convivencia con sus patrones, ya siete décadas después del fin de la esclavitud. Al discutir la estructura de la *plantation*, o sea, del sistema de explotación colonial europeo en las colonias de América a lo largo de cuatro siglos, para la muerte social de las personas esclavizadas, el filósofo camaronés argumenta: “a condição de escravo resulta de uma triple

perda: ‘perda de um lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político” (MBEMBE 2018:27). En ese contexto, la empleada de la novela se traduce por la idea colonial de “mucama” también en portugués, dado que refuerza su fantasmagoría en la narrativa. En su lugar, arrinconada en el cuarto, queda la cucaracha; imagen kafkiana de la pérdida de la condición humana. Como desenlace espantoso, G. H. la mastica, destrozando el animal y encontrándose consigo misma, momentos antes de desatar su relato místico-existencialista.

Aunque nos sea imposible o injusto afirmar que la autora de la novela haya sido en su vida una persona racista, su personaje lo es, y Clarice no nos omite eso, al contrario. No obstante, borrar de la crítica que algunos de sus personajes sí corresponden al ideario heredado de la colonización es un pacto que, al revés de muchos que lo siguen haciendo, no estamos dispuestos a mantener. No hay como adaptarlo, ni traducirlo en cualquier sentido diverso de la palabra “vergüenza”.

Consideraciones finales

En los primeros meses de 2017, cuando publicaron la segunda versión de la biografía de Clarice Lispector, escrita primeramente en 2009 también por el historiador estadounidense Benjamin Moser, la escritora Ana Maria Gonçalves, autora del contundente y exitoso libro *Um defeito de cor* (2006), vino a público para rescatar un pasaje donde el biógrafo mencionaba en la primera versión esta icónica fotografía⁶ de un encuentro entre Clarice Lispector y Carolina Maria de Jesus:



Según las palabras de Moser, en la biografía publicada por la editorial Cosac Naify, ocho años antes de la editorial Companhia das Letras, leemos el siguiente pasaje:

6 Fuente de la fotografía: archivo de divulgación de la Editora Rocco.

Numa foto, ela aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, negra que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, **Quarto de despejo**, uma das revelações literárias de 1960. *Ao lado da proverbialmente linda Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, Carolina parece tensa e fora do lugar, como se alguém tivesse arrastado a empregada doméstica de Clarice para dentro do quadro.* (MOSER 2009:25. *Cursivas nuestras*)

Además de racista, la visión del autor expresa un conjunto de problemas con los cuales se establece el “pacto narcísico de la blanquitud” del que nos habla Maria Aparecida Silva Bento, intelectual negra, cuyo texto “Branqueamento e Branquitude no Brasil” fue fundamental para las reflexiones que intentamos trazar en este estudio. Con razón, muchos estudiosos negros se manifestaron contra lo que Moser había escrito, y por eso lo que leemos en la edición de 2017 es un texto que, lejos de representar la tomada de conciencia repentina del biógrafo, corresponde a la tomada de conciencia social oriunda de la lucha antirracista de los movimientos negros y de parte de la sociedad civil, que no acepta más afirmaciones como las de Moser en su libro de 2009. En la reescritura / reestructura, leemos:

Numa foto, Clarice aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, **Quarto de despejo**, uma das revelações literárias de 1960, *que transformou sua autora numa das raríssimas negras a alcançar sucesso literário naquela época. Numa sociedade ainda sofrendo sob a herança de quase 400 anos de escravidão, onde a cor da pele estava fortemente vinculada à classe social, poucos adivinhariam que a loira Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, tivesse origens ainda mais miseráveis que as de Carolina.* (MOSER, 2017, p. 22. *Cursivas nuestras.*)

Recupero esa historia como una muestra de cuántas camadas atroces sostienen un paisaje aparentemente apaciguado con respecto a los problemas que Sarlo atribuye a una sociedad marcada por las fracturas de la desigualdad y su supuesta “latinoamericanización”. Hay, sin duda, muchas formas de leer un (con)texto, sobre todo, llevándolo hacia otro panorama, sea por la transposición cultural o incluso por la traducción que busca intervenir en el lenguaje cuando le conviene. Pero hay algo de intraducible: la violencia que heredamos como algo “natural”, cuando nada en los vínculos sociales es natural, y las narrativas que creamos para justificar lo injustificable, ya sea en una novela de los 60, ya sea en un texto teatral adaptado o en una biografía reeditada.

Referencias

BENTO Maria Aparecida Silva. “Branqueamento e Branquitude no Brasil”. In: *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. (Orgs.) Petrópolis: Vozes, 2002, p. (25-58)

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Traducción de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 22ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

LAGARES, Xoán Carlos. *Qual política linguística? Desafios glotopolíticos contemporâneos*. São Paulo: Parábola, 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. “Teatro Pós-dramático, doze anos depois”. Traducción de Martin Heuser y revisión de Marcelo de Andrade Pereira. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.

_____. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Traducción de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Traducción de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009

_____. *Clarice*. Traducción de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARLO, Beatriz. *Tiempo presente*. Notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2001.

VELÁZQUEZ, Marcelo. “La pasión según G.H. de Clarice Lispector. Adaptación teatral de la novela homónima.”. Texto gentilmente concedido por el dramaturgo, en formato Word, por correo electrónico.

Dossiê entre mídias:
Dramaturgia e Tradução

Do proscênio para o quadrinho,
o *Orestes* em HQ

*From the proscenium to the comic
strip, Orestes in comics*

Piero Bagnariol
Quadrinista
E-mail: piero.grf76@gmail.com

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais/GTT/CNPq
E-mail: tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

Resumo

Reflexões pontuais sobre o gênero HQ como veículo de recepção da tragédia antiga grega. Focalizamos particularmente na estrutura linear e sequencial de narrativas e na circularidade do mito. O paradigma para os comentários é a publicação recente do *Orestes de Eurípides em quadrinhos* (Peirópolis, 2021) produzida pelos autores do ensaio. Propõe-se também a urgência de estudos criteriosos do gênero no âmbito acadêmico. Enfatizamos o papel dos quadrinhos como objeto de aprofundamento dos estudos de literatura clássica.

Palavras-chave: HQ, Tragédia grega, Literatura.

Abstract

Occasional reflections on the comics genre as a vehicle for the reception of ancient Greek tragedy. We focus particularly on the linear and sequential structure of narratives and the circularity of myth. The paradigm for the comments is the recent publication of Euripides' Orestes in comics (Peirópolis, 2021) produced by the authors of the essay. It is also proposed the urgency of judicious studies of the genre in the academic sphere. We emphasize the role of comics as an object of deepening the studies of classical literature.

Keywords: Comics, Greek Tragedy, Literature.

Um complexo de vira-lata

Como de praxe em quase toda abordagem acadêmica voltada para o gênero HQ, iniciamos este ensaio pincelando, na proposta escrita, traços de um complexo de “vira-lata” que acomete os estudiosos diante da assunção de um objeto de estudo em grande parte desprestigiado e relegado à categoria de cultura de massa. Cremos, no entanto, que o teatro antigo, frente aos estudos de arqueologia, filologia e filosofia, e não obstante a opinião de Aristóteles, também enfrentou este desafio. O elo inicial que os uniu, para desenvolvimento da presente pesquisa foi, de certo modo, sua marginalidade. Aliás, é bem certo que o teatro, sobretudo o teatro clássico de origem grega, ainda hoje, se vê, quase excluído das áreas de prioridade dos investimentos estatais culturais. Não obstante, a HQ ganha neste pleito de descaso.

De fato, é bem recente a inserção da HQ nos estudos críticos de escolas superiores: aproximadamente uma década de investigação sistematizada, balizada e registrada. Em 2010, a Johns Hopkins, uma das universidades que mais prestigia os estudos acadêmicos propriamente ditos, dedicou um número especial para os estudos da *Graphic Novel* na *CEA Critic*. No volume, Frank Erick Pointner e Sandra Eva Boschenhoff, quebrando o protocolo de se justificarem como estudiosos do gênero, publicaram um sólido artigo dedicado essencialmente à adaptação de clássicos para HQ.

Os autores iniciam seu ensaio a partir da discussão acerca da reprodutibilidade e da distribuição, em alta escala, de pinturas de artistas consagrados, imagens em jornais, revistas, catálogos de modas, outdoors, fotogramas, etc.

e apontam para a tendência contemporânea de, sobre as palavras escritas e os textos canônicos da literatura, privilegiarem-se adaptações e imagens.

Tem havido também certa tendência de transformar romances populares modernos em filmes tão logo seus números de vendas excedam um dado número, incluindo os romances que, dificilmente, seriam adequados para adaptações fílmicas (...). A televisão dificilmente fica aquém do cinema em sua utilização de textos em prosa, e a internet certamente desempenhará um papel maior na crescente indústria de adaptações intermediárias da palavra escrita. No entanto, o discurso acadêmico ainda negligencia amplamente os quadrinhos baseados em fontes literárias. (POINTNER, BOSCHENHOFF 2010: 86)¹

Todavia, se os pesquisadores referidos afirmam que as imagens vêm paulatinamente ganhando terreno em desfavor da palavra escrita, sobretudo, se estamos “mirando as inúmeras adaptações de textos baseados em palavras para a mídia visual” e tendo em vista “a crescente indústria de filmes literários”, isto, por si, não é nem um bem, nem um mal. A forma de chegada da mensagem é apenas um dos elementos que a compõe.

Waldomiro Vergueiro, neste sentido, pondera que

(...) não se pode deixar de reconhecer que a produção industrializada continua massiva e massificante, ainda que tolhida em limites mais amplos do que os de vinte ou trinta anos atrás. Mas ela tem, é certo, evidentes limitações. A oferta de quadrinhos como um todo, considerada a produção industrial, continua disponibilizando, em proporções bastante exageradas — cerca de 80 ou 90 por cento, dependendo do ponto de vista de quem realiza a análise —, aquilo que poderia ser denominado como “lixo”, ou seja, quadrinhos padronizados e presos a um modelo industrializado de produção em linha de montagem, voltados para a reprodução das mesmas histórias a serem consumidas pelas mesmas massas de leitores invisíveis e não identificados, que são depois substituídos por outros com as mesmas características. E assim, *ad aeternum*. (VERGUEIRO 2017: 4)

O dado é preocupante, mas não muito. Há bastante lixo para todo canto, também em romances escritos, e há muita coisa boa surgindo, tanto em um gê-

1 There has also been a tendency to turn modern popular novels into motion pictures as soon as their sales figures exceed a certain number, including novels which are hardly suitable for filmic adaptation (...). Television hardly falls short of film in its application of prose texts, and the internet will certainly play a greater part in the ever-growing industry of intermedial adaptations of the written word. However, scholarly discourse still largely neglects comics based on literary sources.

nero como no outro. Dentro do nosso escopo, em 2005, Hatfield ratificava a pujança do gênero HQ. Segundo ele,

(...) os quadrinhos alternativos [comprometidos com a pesquisa e a qualidade artística] ultrapassaram os limites dos quadrinhos tradicionais em todos os níveis, incluindo embalagem, publicação, forma narrativa e conteúdo temático. No processo, eles criaram um gênero vital, muitas vezes mal compreendido, o “romance gráfico” (...). Este gênero, por outro lado, tornou-se um passaporte para um novo reconhecimento; de fato, o romance gráfico tem sido repetidamente invocado como uma forma radicalmente “nova”, mesmo o prenúncio de uma nova alfabetização visual. Tais alegações, é claro, enganam: os romances gráficos não são nem “pós-literários” nem sem precedentes. São histórias em quadrinhos, portanto exemplos de uma tradição venerável. No entanto, o gênero como romance gráfico é de cunhagem recente, e sua ascensão comercial é ainda mais recente; além disso, seu reconhecimento tem revigorado o discurso crítico sobre os quadrinhos. Finalmente quadrinhos estão sendo reconhecidos como uma forma merecedora de atenção constante. (HATFIELD 2005: XI-XII)²

Ao lado deste experimentalismo, peculiar a publicações independentes como os *fanzines*, cabe igualmente citar alguns autores que se tornaram como que “clássicos” do gênero e alcançaram, vez por outra, e aqui e acolá, os estudos universitários e as escolas de Belas Artes.

O reconhecimento dos quadrinhos como forma de arte teve um pontapé importante em 1986, quando as aquarelas de Hugo Pratt foram expostas no Grand Palais de Paris. Foi justamente para definir a obra deste autor italiano que foi empregado o termo “literatura desenhada”. A já então característica publicação em episódios nos *magazines*, revistas vendidas em bancas, é, na virada do século, sobrepujada por edições de qualidade distribuídas em livrarias. Essa mudança editorial coincidiu com a busca dos próprios quadrinistas por soluções inovadoras, como o ensaio semiótico em quadrinhos de Scott Mc Cloud (1995) ou o mais recente *Asterios Polyp*, de David Mazzucchelli (2011), um estudo metalinguístico sobre as possibilidades narrativas das HQ.

2 (...) alternative comics have breached the limits of the traditional comic book on every level, including packaging, publication, narrative form and thematic content. In the process they have spawned the vital yet often misunderstood genre of the “graphic novel” (...). This genre, again, has become a passport to new recognition; indeed, the graphic novel has been repeatedly invoked as a radically “new” form, even the harbinger of a new visual literacy. Such claims, of course, mislead: graphic novels are neither “post-literary” nor without precedent. They are comics, thus examples of a venerable tradition. Yet the graphic novel genre is of recent coinage, and its commercial upsurge even more recent; moreover, its recognition has invigorated the critical discourse about comics. At last comics are being recognized as a literary and artistic form deserving of sustained attention.

Tudo isso, evidentemente, chamou a atenção dos acadêmicos, mesmo os mais fechados. Michel Thiebaut chega mesmo a propor uma pedagogia pelos quadrinhos em sua tese de doutoramento, já em 1998³ e, neste ponto específico, ao que parece, os franceses avançaram em abertura acadêmica. Thiebaut associa mesmo a Idade Média à necessidade de corporificar as imagens criadas pela palavra, seja ela literária ou histórica:

Os meios do discurso são palavras e imagens. Os historiadores usam palavras para desenvolver um pensamento conceptual baseado na palavra escrita. A religião também dá à palavra escrita um lugar fundamental. Mas a Palavra tornou-se carne!... Assim, a imagem foi imposta muito cedo como uma necessidade para os Padres do Concílio em Niceia para fazer significar a encarnação — uma condenação sem apelo dos iconoclastas. Quando eu era criança, o meu primeiro encontro com a Antiguidade foi através destes moldes de gesso que, num estilo que poderia ser descrito como pomposo, retratavam a Paixão de Cristo. Constituiu-se portanto um espetáculo que tem fascinado as multidões desde a Idade Média: no século XIX e início do século XX, a novidade reside no fato de a representação ser feita sistematicamente em trajes, com o decoro que se supõe esperado “na época”... O fato de as bandas desenhadas e, antes delas, o cinema terem contribuído para perpetuar esta tradição é testemunho da mesma necessidade de significar a encarnação. A História Santa e as vidas dos mártires têm sido uma importante fonte de inspiração para estes escritores, que escreveram romances famosos: *Fabiola*, *Quo Vadis*, *Ben Hur*, *Os Últimos Dias de Pompeia*. Outros temas, seculares, também estimularam a imaginação dos romancistas: o Egito com o *Romance da múmia* de Theophile Gautier, as Guerras Púnicas com o famoso *Salammbô* de Flaubert, a Guerra Gálica com *Le Chant de l'Alouette de Dupuy-Mazuel* (mais conhecido como o autor de *Le Miracle des Loups*), a escravatura com *Spartacus* de Koestler e também o de Howard Fast. Estes escritos, por sua vez, deram origem a imagens: as edições foram ilustradas antes de estes romances serem trazidos para o ecrã... Imagens de cinema que, por sua vez, inspiraram outras imagens — as de banda desenhada, em particular. Segundo estes antecedentes, a percepção que um contemporâneo pode ter da Antiguidade é o resultado de uma combinação complexa de dados que contribuem para a formação da sua imaginação. Nesta alquimia, os indivíduos procedem mais por adição do que por redução, onde uma ideia

3 Michel Thiébaud, *L'Antiquité vue dans la Bande Dessinée d'expression française - 1945-1995. Contribution à une pédagogie de l'Histoire ancienne*. Tese de doutoramento em État, Histoire et Cultures de l'Antiquité. Orientação de Monique Clavel-Lévêque, 1997, Faculté des Lettres, Besançon.

— a de uma carruagem — será expressa através das imagens do *Ben Hur* de W. Wyler, no qual um conceito, o dos Gauleses, será visualizado através das vinhetas de *Asterix*... (THIEBAUT 1998: 233)⁴

A tomada de consciência quanto a preconceitos acadêmicos desnecessários, quer anterior às últimas décadas ou recentíssima, não interfere no reconhecimento de que uma medida importante a ser buscada, sem dúvida, seria tratar de forma séria e embasada a discussão acadêmica para o gênero (POINTNER, BOSCHENHOFF 2010: 86), com vista ao avanço técnico da linguagem de quadinhos e sua excelência artística, pois “nas águas das mais variadas artes como a ilustração, o teatro, a literatura, a caricatura e o cinema, as histórias em quadinhos constituem um gênero complexo, em que elementos narrativos de várias manifestações artísticas ou linguagens são explorados” (VERGUEIRO 2017:16).

Digamos, então, que as HQ são por natureza obras de fronteira, “textos híbridos” e porosos; é este conjunto de características, aliás, que os faz interessantes. É nesta direção que Hatfield menciona a história em quadinhos como uma miscelânea de traços e gêneros (HATFIELD, 2005: 4) esteticamente impura, em cuja composição convivem o visual das personagens, a linguagem corporal congelada, o ritmo narrativo, o espaço multidimensional do contexto e em que os elementos narrativos são prioritariamente gráficos.

4 Les moyens du discours sont des mots et des images. Des mots, se servent les historiens pour développer une réflexion conceptuelle fondée sur l'écrit. La religion aussi accorde à l'écrit une place fondamentale. Mais le Verbe s'est fait chair!... De sorte que l'image s'est imposée très tôt comme une nécessité aux Pères conciliaires à Nicée pour signifier l'incarnation - une condamnation sans appel des iconoclastes. Quand j'étais petit, ma première rencontre avec l'Antiquité s'est faite par le truchement de ces moulages en plâtre qui, dans un style que l'on peut qualifier de pompier, mettaient en scène la Passion du Christ. Il y a là un spectacle qui, depuis le Moyen-Âge, ne cesse de fasciner les foules: au XIXe et au début de ce siècle, la nouveauté tient au fait que la représentation se fait systématiquement en costumes, avec des décors censés être “d'époque”... Que la Bande Dessinée et, avant elle, le Cinéma aient contribué à perpétuer cette tradition témoigne d'une même nécessité de signifier l'incarnation. L'Histoire sainte, la vie des martyrs ont été une source d'inspiration importante pour ces hommes de plume qui ont signé des romans célèbres: *Fabiola*, *Quo Vadis*, *Ben Hur*, *Les Derniers Jours de Pompéi*. D'autres thèmes, profanes ceux-là, ont également stimulé l'imagination des romanciers: l'Égypte avec *Le Roman de la Momie* de Théophile Gautier, les guerres puniques avec le célèbre *Salammô* de Flaubert, La Guerre des Gaules avec *Le Chant de l'Alouette* de Dupuy-Mazuel (connu surtout pour être l'auteur du *Miracle des Loups*), l'esclavage avec le *Spartacus* de Koestler ou celui d'Howard Fast... Ces écrits ont à leur tour suscité des images : des éditions ont été illustrées avant que ces romans ne soient portés à l'écran... Images de cinéma qui, à leur tour, ont inspiré d'autres images — celles de bandes dessinées, notamment. En fonction de ces antécédents, la perception qu'un contemporain peut avoir de l'Antiquité résulte d'une combinaison complexe de données qui concourent à la formation de son imaginaire. Dans cette alchimie, les individus procèdent davantage par addition que par réduction, où une idée — celle d'une course de chars - va être exprimée par les images du *Ben Hur* de W. Wyler, où un concept, celui de Gaulois, va être visualisé à travers les vignettes d'*Astérix*...

Em nossa era de mídias novas e híbridas, a colaboração interartistas é rei. Tanto a cultura popular quanto a alta arte estão saturadas com combinações de texto/imagem; estamos cercados por textos de imagem (uma frase que levanto de W. J. T. Mitchell). Que melhor forma do que os quadrinhos para afinar nossa sensibilidade e nos alertar sobre as possibilidades de tais textos? Entre as tradições populares, nenhuma mistura de texto e imagem é mais persistente, ou diversa, do que as HQs; elas formam um laboratório ideal para o estudo sustentado das relações texto/imagem. (HATFIELD, 2005: xiii)⁵

Pois bem, com estes interesses, nos apresentamos. Vamos relatar a transposição do texto trágico de Orestes (408 a.C.) para uma *Orestes de Eurípedes* em quadrinhos (Peirópolis, 2021). A narrativa foi produzida a quatro mãos, T. V. R. Barbosa e o quadrinista italiano Piero Bagnariol. Na composição contamos com um privilégio inigualável: autonomia plena na produção quadrinística, de modo a efetivar a nossa manifestação artística, nossa responsabilidade social e nossa perspectiva científica.

A importância de narrar por imagens: mito e história

A história de Orestes, independentemente do fato de ser escrita, montada como espetáculo ou narrada em quadrinhos, é, necessariamente, desafiadora, e não se destina apenas a um provável público infantojuvenil. Ela se fundamenta em crimes familiares, traumas e tabus: homicídio, incesto, traições, abuso de poder praticado em todas as instâncias. Some-se a isso a grande aventura que é, também, a construção de narrativas mitológicas (como são os textos trágicos antigos) em HQ. E, se a narrativa quadrinizada resiste a uma coerência óbvia, pois entre os quadrinhos temos apenas a parataxe e são raras as situações de hipotaxe, ela, por outro lado, é excelente parceira da narrativa mítica, visto não ter obrigatoriamente uma linearidade de leitura.

De fato, os episódios míticos de um texto trágico, tomados em sua totalidade cultural, quase sempre escapam ao leitor moderno e, quando aparecem na narrativa, não ocorrem em sucessão linear (cronologia histórica), pelo contrá-

5 In our age of new and hybrid media, interartistic collaboration is king. Popular culture and high art alike are saturated with text/image combinations; we are encircled by imagetexts (a phrase I lift from W. J. T. Mitchell). What better form than comics to tune up our sensibilities and alert us to the possibilities of such texts? Among the popular traditions, none mix text and image more persistently, or diversely, than comics; they make an ideal laboratory for the sustained study of text/image relations. In my own teaching I have learned that bringing comics into contact with other hybrid forms (for example, picture books, illustrated novels, artist's books, concrete poems) enriches my and my students' understanding of text/image relations in general.

rio, seguem o fluxo circular de uma espiral (tempo mítico) delineada por atos perpetrados de geração a geração. Assim, o desvio gerado por um filicídio (pon-to fixo no mito de Orestes, o assassinato de Pélops por Tântalo, ancestral re-moto de Orestes) se alarga de modo circular, gerando sucessivos desvios à volta do delito original. Tudo isso é narrado no prólogo do texto original por Electra, irmã de Orestes, em exatamente 70 versos. O que veremos acontecer no decorrer da peça é que, gradualmente, no espaço gerado pelo movimento circular ampliado e a cena em desenvolvimento, surgem outras tipologias de homicídio em curvas contíguas ou decorrentes (matricídio, parricídio, uxoricídio, mariticí-dio, regicídio, etc) configurando no espaço cênico uma repetição vertiginosa de atos semelhantes, ou pelo menos tão terríveis quanto o ato nefasto primordial, com roupagem distinta. Quando isso acontece, estamos no tempo mítico, ele-mento essencial das tragédias, de difícil assimilação narrativa.

Um trecho da peça que elegemos recupera o ciclo de crimes ancestrais de forma diferente da enumeração mencionada do prólogo: os versos que vão de 807 a 843 proferidos pelo coro.

<p>ὁ μέγας ὄλβος ἄ τ' ἀρετὰ μέγα φρονουῖσ' ἀν' Ἑλλάδα καὶ παρὰ Σιμουντίοις ὄχετοῖς πάλιν ἀνήλθ' ἐξ εὐτυχίας Ἀτρείδαις 810 πάλαι παλαιᾶς ἀπὸ συμφορᾶς δόμων, ὁπότε χρυσείας ἔρις ἀρνὸς ἤλυθε Τανταλίδαις, οἰκτρότατα θοινάματα καὶ σφάγια γενναίων τεκέων· 815 ὄθεν φόνω φόνος ἐξαμεί- βων δι' αἵματος οὐ προλεί- πει δισσοῖσιν Ἀτρείδαις. τὸ καλὸν οὐ καλόν, τοκέων πυριγενεῖ τεμεῖν παλάμα 820 χρόα μελάνδετον δὲ φόνω ξίφος ἐς αὐγὰς ἀελίοιο δεῖξαι· τὸ δ' εὖ κακουργεῖν ἀσέβεια ποικίλα κακοφρόνων τ' ἀνδρῶν παράνοια. θανάτου γὰρ ἀμφὶ φόβω 825 Τυνδαρίς ἰάχησε τάλαι- να· Τέκνον, οὐ τολμᾶς ὄσια κτείνων σὰν ματέρα· μὴ πατρώ- αν τιμῶν χάριν ἐξανά- ψη δύσκειαν ἐς αἰεῖ. 830 τίς νόσος ἦ τίνα δάκρυα καὶ τίς ἔλεος μείζων κατὰ γᾶν</p>	<p>O fausto-mor — e o brio — de que muito se ufanou por Grécia afora, té nas cachoeiras do Solimões, deu volta pra atrás, pros Atridas, recuou a pujança, pravo e prisco sucedido na casa: é que uma rixa pelo carneiro de ouro adveio pros tantálidas, banquetes os mais famigerados e degolas de crias de raça! E foi de aí que sangue ribomba em criminoso sangue que não desgarra dos dois Atridas. O acerto não certo: de mãe a carne retalhar com punho em-fogo- -criado e espada escura de sangue talhado, e aos raios do sol vir mostrar! Perpetrar o bem — dourar o malfazer —, mal-assombro de homens cacodementes. E foi em medo de morte que a Tindárida estrilou astrosa: “Fruto meu, por matares tua mãe, não renegues o sagrado! Que, por dares ao pai mercê, não te afun- des no descaro pra sempre.” Que praga, que pranto, que lamúria maior em terra que</p>
---	--

ἢ ματροκτόνον αἶμα χειρὶ θέσθαι; οἷον ἔργον τελέσας βεβάκχεται μανίαις, Εὐμένισι θήραμα, φόνον δρομάσι δινεύων βλεφάροις, Ἄγαμεμόνιος παῖς. ὦ μέλεος, ματρὸς ὄτε χρυσεοπηνήτων φαρέων μαστὸν ὑπερτέλλοντ' ἔσιδὼν σφάγιον ἔθετο ματέρα, πατρῶ- ων παθέων ἀμοιβάν.	835 baqueia em fúrias, isca pras Eumênides, ele, que aos turbilhões nos olhos borbulha crime, o menino agamedonho. 840 Ô infeliz, que, ao ver saltar da mantilha de dourados fios o seio materno, fez vítima a própria mãe, responso de um paterno padecer. ⁶
--	--

O trecho coral citado, com um apanhado sucessivo de crimes de gerações, remonta ao tempo mítico. Tal recurso é frequente nas tragédias e demanda esforço significativo para os menos familiarizados com a mitologia antiga. Todavia, mostraremos, que a genesis da culpa pode ser imediatamente condensada em formas visuais sedutoras, radicalmente fragmentadas com os recursos da HQ. A didascália que apresenta a ação coral é, deste modo, assim quadrinizada:

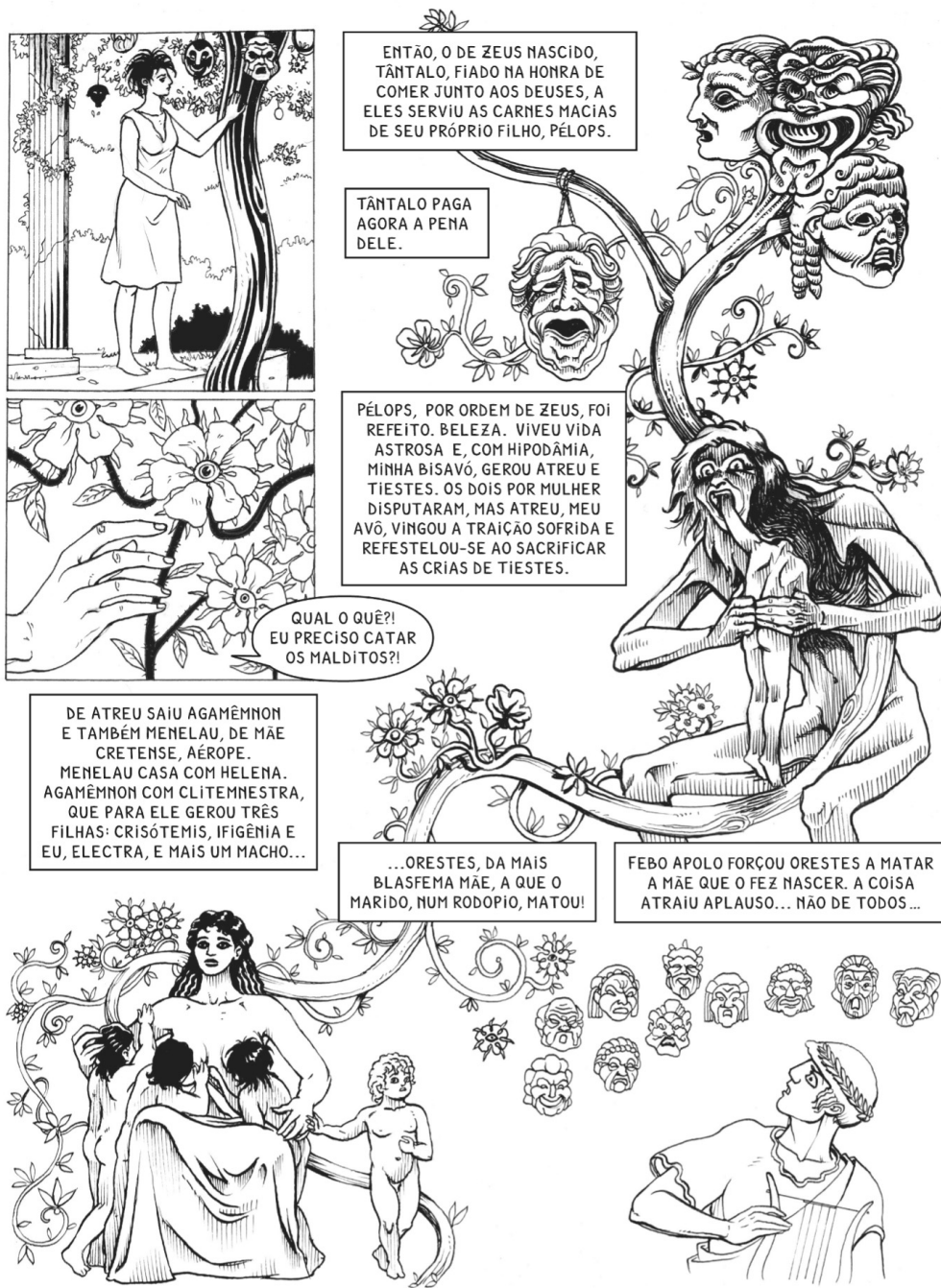


6 Orestes, tradução da Trumersa.

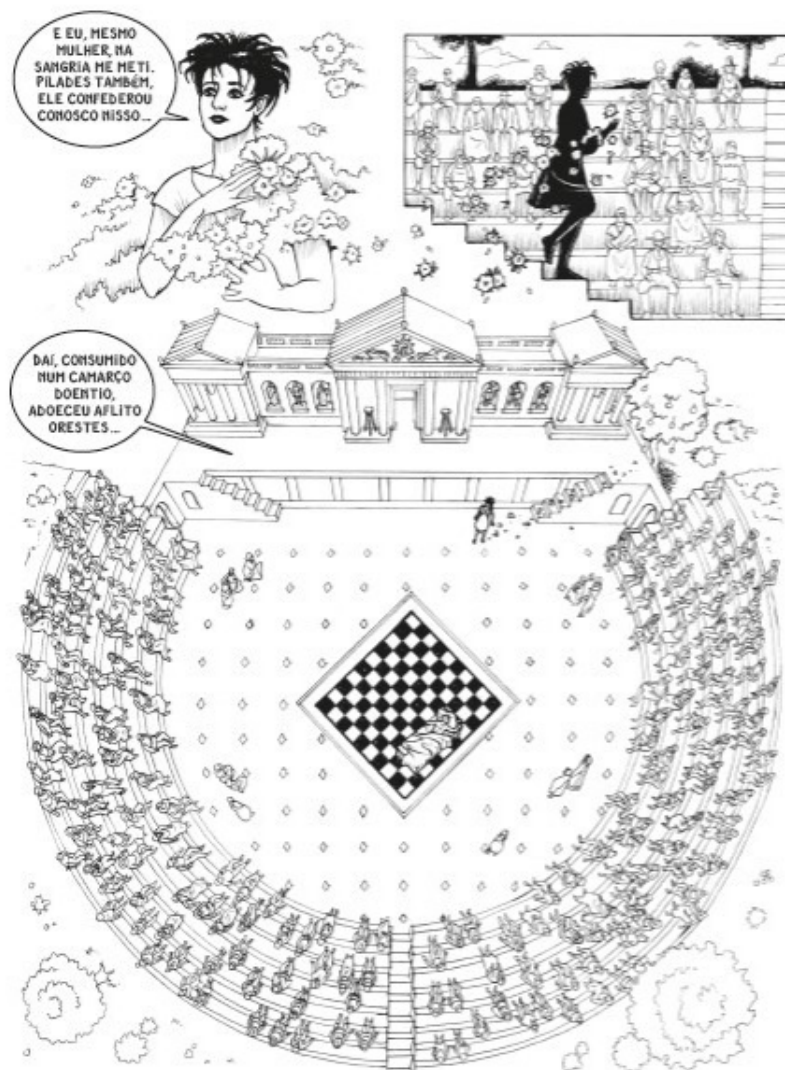
Feito isso, na sequência buscamos recuperar a ode coral do enredo mítico eurípidiano no *Orestes de Eurípides* em quadrinhos da seguinte forma: ao se ler o texto traduzido, vê-se o movimento circular mítico, um eterno retorno de crimes, com peripécias e catástrofes sugeridas pelas imagens dos *ollies*, *nollies* e *shove-it* dos coreutas skatistas.



E, entendendo que o enredo (μῦθος), segundo Aristóteles (*Poética* 1450a-b), é a alma da tragédia, e que a cena trágica se constrói no parlatório (λογεῖον) retangular (mais prosaico, apolíneo e linear) e na orquestra (ὄρχηστρα) circular (musical, mítico e dionisiaco), hipotetizamos que fazer uma HQ trágica controlada por um enredo mítico, chave poderosa para iniciar a construção do *Orestes de Eurípides em quadrinhos*, e ponderada pela narrativa retilínea, teria efeitos interessantes. Evidentemente não desprezamos a linearidade prosaica de narrar o mito; ela, com efeito, abre a HQ sob a forma de árvore genealógica.



Não negligenciamos a história arqueológica grega com seus teatros monumentais. Insistimos, inclusive, na estrutura real do teatro antigo como cenário da HQ, imediatamente apreendida pelo desenho detalhado do *logueion*, da orquestra, dos *párodoi*, do *theatron* e da *skené*.



No entanto, queríamos mais. Queríamos apresentar o texto com a vertigem mítica que lhe é própria e, para a compor a narrativa mítica desejada, o ponto de partida foi a recuperação do conceito de *Pathosformel* cunhado por Aby Warburg (1866-1929) e colocado em prática no *Atlas Mnemosyne*. O conceito define a repetição de um *tropo visual de carga emocional intensa* através dos tempos. Assim, se tínhamos no quadro citado uma árvore genealógica que linearmente relatava a cronologia mítica iniciada por Pélops servido aos deuses como alimento, simultaneamente temos, no mesmo quadro, a recuperação mítica de Cronos-Tempo, o devorador de seus filhos (Hesíodo, *Teogonia*, v. 459-462) e a imagem da devoração repetindo a figura de linguagem hesiódica na pintura de Goya.

Se, por um lado, as imagens geradas se misturam em suas épocas e formas de criação, por outro, recuperamos o movimento cíclico de atos e gestos repetidos em espiral acumulando-o à linha histórica de uma cronologia sequencial. Solicita-se com isso a participação do leitor, e de modo complexo. A pluralidade de gestos icônicos através dos tempos provoca-o e exhibe o perigo da perpetuação das transgressões do mito ainda hoje.

A forma dos quadrinhos é infinitamente plástica: não há uma única receita para conciliar os vários elementos da página de quadrinhos. É verdade que os leitores são guiados por expectativas nascidas do hábito, e os artistas por “regras” nascidas do uso prolongado, mas a composição da página não precisa seguir nenhum padrão definido. Na leitura de uma página há sempre a possibilidade de que diferentes protocolos possam ser invocados, diferentes elementos enfatizados. Talvez seja por isso que, dentro do campo maior do estudo de palavras/imagens, os quadrinhos são uma variável errante, e podem ser abordados a partir de tantas perspectivas. O caráter inquieto e polissemiótico da forma permite a reescrita contínua de sua gramática; cada página seguinte não precisa funcionar exatamente da mesma maneira que sua predecessora. A relação entre os vários elementos dos quadrinhos (imagens, palavras, símbolos) resiste à fácil formulação. A leitura crítica dos quadrinhos envolve, portanto, um cabo de guerra entre impulsos conflitantes: por um lado, o desejo negro e irresistível de codificar o funcionamento da forma; por outro, um deleite contínuo na capacidade da forma de frustrar qualquer esquema analítico hermético. (HATFIELD, 2005: XIV)⁷

Se, contudo, perdura uma resistência acadêmica aos quadrinhos, cremos ser bastante visível o fato quase incontestável — pelo menos quantitativamente e reforçado pela continuidade das publicações de HQ — que a situação vem mudando. Além disso, pontos teóricos interessantes foram discutidos bravamente e vale a pena mencionar algumas diretrizes já definidas.

7 The comics form is infinitely plastic: there is no single recipe for reconciling the various elements of the comics page. Granted, readers are guided by expectations born of habit, and artists by “rules” born of long usage, but the makeup of the page need not follow any set pattern. In the reading of a page there is always the possibility that different protocols may be invoked, different elements stressed. Perhaps that is why, within the larger field of word/image study, comics are a wandering variable, and can be approached from so many perspectives. The restless, polysemiotic character of the form allows for the continual rewriting of its grammar; each succeeding page need not function in precisely the same manner as its predecessor. The relationship between the various elements of comics (images, words, symbols) resists easy formulation. The critical reading of comics therefore involves a tug-of-war between conflicting impulses: on the one hand, the nigh-on irresistible urge to codify the workings of the form; on the other, a continual delight in the form’s ability to frustrate any airtight analytical scheme.

Vejam os de modo sucinto, rapidamente: consolidou-se a percepção de um juízo crítico e a evidência de que, em detrimento do conteúdo literário estético específico, algumas adaptações — que não representam o gênero globalmente falando — se limitam a uma mera sumarização do enredo de uma “história interessante” ou a “ilustrações baratas” de um grande texto.

A constatação de uma mudança de foco na recepção é bem-vinda. Na nova recepção mantém-se a consciência de que a literatura e a HQ se dão através da leitura individual, todavia a ciência de que a forma de leitura as distingue — mais lenta para a literatura e ligeira para a HQ — é deveras interessante. Esta a oposição que o sutil Aristóteles estabelece entre o épico e o teatro (cf. *Poética* 1449b 25; cf. tb. BARBOSA 2018: 251-271⁸). Desse modo, embora se guarde a leitura individual, a leveza nos moldes do teatro tem valor agregado.

De certa forma, podemos afirmar, por conseguinte, que a HQ não compete com a literatura, mas alarga suas possibilidades, ou, de forma quicá mais radical, talvez possamos afirmar que elas participam de um mesmo sistema artístico, híbrido da linguagem escrita e imagem desenhada. A HQ envolve a escritura e a tradução do mundo e dos eventos que nele ocorrem com traços codificados e *pathosformel*. Ainda que alguns estudiosos vejam um “abismo” entre os dois gêneros,

[a]s HQ contam histórias de uma forma diferente dos textos em prosa. Isso não significa, no entanto, que os quadrinhos contam histórias piores. Existem aspectos no ato de contar histórias para os quais os quadrinhos estão mais bem equipados do que a prosa, e, portanto, parece razoável abordar o abismo que separa a linguagem escrita e as imagens na narrativa. (POINTNER, BOSCHENHOFF: 2010 89)⁹

cremos que tal abismo, se visto em *continuum*, une uma e outra arte pelo vácuo de um ato criador. E esta é uma velha questão, já estudada por Gotthold Ephraim Lessing (2011) e pelos escultores das métopas dos templos gregos antigos. A arte sequencial faz a ponte.

8 Na indicação, Barbosa discute os vários sentidos do léxico σπουδαῖος utilizado na *Poética*, entre eles o significado de “ligeiro, tenaz e diligente”. Trata-se de pensar que na tragédia — com sua ambiguidade e polissemia prática propensas a acumular sentidos em uma só frase e dizer variadas e distintas coisas em um único enunciado —, o acontecimento artístico flui rapidamente em duas ou três horas, enquanto que, na epopeia, para assimilar seu todo em leitura, exige-se mais tempo do leitor.

9 Comics tell stories differently than prose texts. This does not mean, however, that comics tell stories worse. There are aspects to the act of storytelling that comics are better equipped for than prose, and it thus seems reasonable to address the gulf that separates written language and pictures in storytelling.

Quadrinização e Tradução

Quando se trata da reescrita e tradução de um texto teatral antigo para HQ, particularmente nesse último aspecto, a “banda desenhada”, como a denominam nossos irmãos lusitanos, supera o crime perpetrado contra o teatro, no que diz respeito à recepção, por séculos. Sim, pois o quadrinho, antes de qualquer outra coisa, é mais acessível financeiramente e, como o teatro, se consome “de uma só sentada”. Foi isso que aconteceu conosco ao preparar o espetáculo *Orestes*, depois de despender dois anos para traduzi-lo, e nos vermos desmobilizados por causa da pandemia e da parcimônia dos financiamentos culturais nos últimos anos. Um espetáculo engavetado gerou o prazer de um outro desenhado.

No *Orestes de Eurípides* em quadrinhos vivenciamos a ação teatral de modo mais íntimo. Somos nós, a cadeira de nossa casa e a oportunidade de, pelo olhar ininterrupto, viajar para dentro de nós mesmos com a interpelação de personagens de papel que olham nos nossos olhos e nos chamam para a ação.

É bem verdade que no teatro olhamos e somos olhados no ritmo do encenador, do diretor. A HQ, neste aspecto, leva vantagem solitária. Ela, na privacidade, possibilita que o “leitor-espectador” mantenha seu próprio ritmo, volte as páginas e observe, com detalhe, as imagens (coisa interdita ao teatro, ao cinema e rádio, por exemplo) e, ainda assim, resgata a velocidade de nosso tempo. Somem-se a isso pontos interessantes. Por exemplo as sarjetas, ou calhas, os espaços em branco entre os quadros onde o leitor é coagido a estabelecer sinapses de tempo e movimento de imagens que diferentemente se apresentariam como mitogramas desconexos. É possível fazer roteiros repletos de experiências inusitadas, como se estivéssemos em *metaversos* interativos e contextualizados em que o leitor, do seu lugar histórico, experimenta espaços e situações do mundo literário de uma “só visada”. Neste aspecto, a definição “arte sequencial” para a HQ é limitada. De uma só visada, de imediato captamos um teatro inteiro e algumas vezes visamos como se estivéssemos em um drone.

Foi o que fizemos com o *Orestes* de Eurípides em quadrinhos. E isto, no caso do *Orestes*, não aconteceu apenas com a visão, mas principalmente com o tratamento do tempo, como vimos.

No aspecto da tradução, partimos do pressuposto de que o texto euripídeo, no estado como está hoje — mais objetivamente — tomado do Projeto Perseus e traduzido pela Trupersa, é um amálgama de hermenêuticas, traduções e interpretações de filólogos, helenistas, tradutores, atores, encenadores e espectadores. Comparando-o com o original grego, é fácil notar que ele cresceu e tornou-se patrimônio não de uma época ou país, mas patrimônio cultural da raça humana. Temos o privilégio de tê-lo preservado não apenas para os que leem, mas para os que ouvem, veem e, quem diria, até para os que o praticam com ações filosóficas, políticas e mesmo criminosas.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

_____. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa / Nacional Casa da Moeda, 1992.

BAGNARIOL, Piero; BARBOSA, T. V. R. *Orestes de Eurípides em quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2021.

BARBOSA, T. V. R. *Feita no Brasil: a sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim catrumano*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

BECKER, Colleen. Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm. *Journal of Art Historiography*. nº 9, 2013, (online). Disponível em: <https://arthistoriography.wordpress.com/number-9-december-2013/>

EURÍPIDES. *Orestes de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê, 2017.

HATFIELD, Charles. *Alternative comics: an emerging literature*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2005.

HESIOD. *Theogony, Works and Days*. Martin West (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1999.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MAZZUCHELLI, David. *Asterios Polyp*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

POINTNER, Frank Erik; BOSCHENHOFF, Sandra Eva. "Classics Emulated: Comic adaptations of Literary Texts". *CEA Critic*, 2010, Vol. 72, No. 3, A Special Issue: The Graphic Novel, p. 86-106.

THIEBAUT, Michel. Culture populaire et culture savante : l'Antiquité dans la Bande Dessinée. In: *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 24, nº2, 1998. p. 232-243; doi: <https://doi.org/10.3406/dha.1998.2615>; https://www.persee.fr/doc/dha_0755-

[7256_1998_num_24_2_2615](#).

VERGUEIRO, Waldomiro. *Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos*. São Paulo: Criativo, 2017.

WARTBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.