DRAMATURGIAS

No. 7, 2018

DOSSIÊ

Dramaturgia e Tradução

LADI Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática

20 ANOS (1998 - 2018)

DRAMATURGIAS

No. 7, 2018

ISSN: 2525-9105

LADI Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática

20 ANOS (1998 - 2018)

Apresentação

Este edição especial da **Revista Dramaturgias** abre seu terceiro ano de existência e se dedica quase inteiramente a tema que tem sido uma constante no Laboratório de Dramaturgia: tradução.

A realidade multitarefa e multissensorial das artes da cena se desdobra em seu caráter multilinguístico. Os artistas se deslocavam entre regiões de diversos falares, enfrentando a glossolalia do mundo, incorporando-a em suas obras. Daí muito da aura e da desconfiança em torno dessas perigosas e atrativas figuras itinerantes. Sendo sempre estrangeiros, sempre em movimento, os artistas performativos transitam entre línguas e culturas.

A seção dossiê sobre o tema foi organizada pelas professoras Ana Maria Chiarini, Anna Palma e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, todas da Universidade de Minas Gerais. Agradeço muito a disponibilidade, empenho e a parceria, diante de nossa vida tão atribulada com pesquisas, aulas e tantos compromissos da vida acadêmica e pessoal. Há a inclusão de dois artigos neste dossiê: um, da colega de UnB Maria da Glória Magalhães dos Reis, que há muito se debruça sobre o tema, e de minha orientanda de doutorado, a cantora (cantatriz) e gerente cultural Janette Dornellas. No dossiê temos análises de situações que vão desde o teatro grego até passando pelo teatro contemporâneo, passando pela ópera. Abrimos a revista e o dossiê com um texto em italiano, como homenagem a nossa vivência multicultural e multilíngue.

Em virtude do tema do dossiê, todas as outras seções da **Revista Dramaturgias** se encontram relacionadas à questão da tradução para obras performativas. Além do material na seção **Documenta**, temos em **Textos e Versões** uma boa quantidade de traduções de textos teatrais, libretos de ópera e textos teóricos. Finaliza-se aqui a tradução do excepcional livro **A música e a encenação**,

de Adolphe Appia, realizada por Flávio Café. Temos o mestre, amigo e colaborador Carlos Alberto da Fonseca, homem plurilíngue, que traz traduções relacionadas ao mundo sanscrítico, especialmente mais um e aguardado capítulo do **Natyasastra**. De Lisboa nos chega tradução de peça de Arthur Schnitzler, pela pesquisadora e germanista a professora Anabela Mendes, da Universidade de Lisboa. Duas traduções de textos ligados à opera: a colega de UnB Mércia Pinto nos brinda com sua tradução do entreato *(intermezzo)* ***Le devin du village***, de Jean-Jacques Rousseau; e temos a tradução/adaptação conjunta do libreto do **O Barbeiro de Sevilha**, por Janette Dornellas, ela novamente, e Francisco Frias.

Na seção **Ideias e Críticas**, temos textos de pesquisadores da Itália e da Grécia sobre modos de se correlacionar, pesquisa histórica, textualidades e performance, seja no contexto musical, como o artigo de Fabrizio Longo, seja no contexto educacional, como o de Christos-Thomas Kechagias, Georgia Papaioannou e Alexandros-Stamatios Antoniou.

Mas temos novidades: inaugura-se neste número uma nova seção, a **Orchesis**, com textos de uma das maiores especialistas internacionais em dança grega antiga e sua recepção, a professora e coreógrafa Marie-Hélène Delavaud-Roux, da Universidade de Brest, França. Ela já vem colaborando regularmente nesta Revista. Achamos por bem ter uma seção fixa, como a **Huguianas**, para que ela apresente parte de suas pesquisas sobre o tema de difícil acesso, dado a sua singularidade e interdisciplinaridade. Dentre as artes da Grécia Antiga, a que menos possui material e é a mais fundamental é a dança. Os nomes dos metros gregos, tão importantes na música e no teatro, além da filosofia, todos se associam a pés, a passos, a nossa verticalidade. Marie-Hélène Delavaud-Roux tem sistematicamente contribuído para a continuidade dos estudos sobre a dança na Antiguidade, valendo-se de pesquisas documentais textuais, iconográficas, arqueológicas e reconstruções coreográficas[1].

Finalizando a revista, temos as partituras do projeto de pesquisa intitulado **Dramaturgia e Recepção: Elaboração e registro de audiocenas a partir da obra As Etiópicas, de Heliodoro**, realizado no âmbito de estágio pós-doutoral realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, durante o ano acadêmico de 2014-2015, sob orientação da professora Marília Pulquério Futre Pinheiro e financiamento da CAPES[2]. A partir da obra de Heliodoro, foram elaboradas 7 (sete) peças orquestrais, que formam a **Suíte Heliodoriana**. O diálogo entre a narrativa dramática de **As Etiópicas** e técnicas de composição e orquestrais produzem uma experiência multissensorial[3].

De traduções verbais a traduções intersemióticas: todos os sentidos, todos os estímulos. Textos em italiano, francês, inglês e, é claro, nosso belo português.

1 Comentei sobre isso em "Dançando o passado: discussão de estudos de caso, metodologias e implicações para processos criativos". In: ALMEIDA, M. (Org.). A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos. Brasília: IFB, 2015b. p. 167177. Discuti o tema nos artigos 1) Genealogias da dança. Revista Eixo, Brasília, 1 (2012): 28-43,disponível no link http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/download/17/25 ; e 2) Ouvir e dançar ritmos: experimentos com metros da tragédia grega. Clássica: Revista brasileira de Estudos Clássicos, v. 25, p. 133148, 2012 , disponível em: <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/node/106201?hdl=36283>.

2 Discorri sobre o projeto em **A obra como experiência recepcional: o caso das As Etiópicas, de Heliodoro. De Shakespeare até nós**. In: **Anais online VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Belo Horizonte, 2014. Link: http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/teorias/MOTA%20Marcus.pdf .

3 Toda a pesquisa será disponibilizada no livro **Audiocenas: Interfaces entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades**, em publicação pela Editora UnB.

Que este ano seja um tempo de renovadas criações! E que possamos sobreviver a este ano...

E que ano especial: o Laboratório de Dramaturgia da UnB foi fundado em 1998, há vinte anos atrás!!!!

Brasília, 31 de maio de 2018
Laboratório de Dramaturgia
Grupo Mousiké- CNPq
Universidade de Brasília

Sumário

Dossiê Dramaturgia e Tradução

11 Apresentação Dossiê **Dramaturgia e Tradução**
Tereza V. R. Barbosa, Ana Maria Chiarini, Anna Palma

14 **Scannasurice** di enzo moscato: um esempio di plurilinguismo del teatro italiano
Anna Mosca

32 A tradução do **Ciclope** de Eurípides a partir da dramaturgia
Vanessa Ribeiro Brandão

51 Variedades linguísticas na tradução da comédia antiga: Sobre as variadas formas de rir da diferença
Rafael Guimarães Tavares da Silva

80 Tradução, dramaturgia e ética: o caso das traduções brasileiras de ***Tutta casa, letto e chiesa***, de Franca Rame e Dario Fo
Amanda Bruno de Mello

109 Por uma teoria da tradução do teatro para a cena contemporânea
Andreza Caetano

128 Discussões sobre a tradução de ***Lettre aux acteurs*** de Valère Novarina
Maria da Glória Magalhães dos Reis

152 Poética de uma dramaturgia híbrida: da tradução cultural à transtextualidade
Vinícius da Silva Lírio

175 Traduzir óperas para o português: perspectivas práticas e metodológicas para questões de acessibilidade
Janette Dornellas

Documenta

190 Teatro e Tradução: Experiências no Laboratório de Dramaturgia
Marcus Mota

211 Vestida de Mar. Espetáculo e Traduções
Marcus Mota

Huguianas

249 Trabalho
Hugo Rodas

Textos e Versões

253 **Savitri**
Carlos Alberto da Fonseca

267 **Natyasastra.** Terceiro Capítulo
Carlos Alberto da Fonseca

282 **O Caminho Solitário**, de Arthur Schnitzler – Peça em cinco atos
Anabela Mendes

399 **A música e a encenação**, de Adolphe Appia. Parte 5
Flávio Café

427 **O Adivinho da Aldeia**. Intermezzo de Jean-Jacques Rousseau
Mércia Pinto

441 **O Barbeiro de Sevilha**
Janette Dornellas e Francisco Frias

Ideias e Críticas

500 Un "a solo" per violino di Jean-Baptiste Lully in una vanitas di Simon Renard de Saint-André (Parigi, 1614? – ivi, 1677)
Fabrizio Longo

512 Burning Socrates' School down with Aristophanes: Learning and teaching under **Clouds**
Christos-Thomas Kechagias, Georgia Papaioannou, Alexandros-Stamatios Antoniou

Orchesis

529 La Grèce antique connaissait déjà la *Break Dance!*
Marie-Hélène Delavaud-Roux

Musicografias

542 **Suíte Orquestral Heliodoriana**
Marcus Mota

Dossiê Dramaturgia e Tradução

Dossiê Dramaturgia e Tradução

Apresentação Dossiê
Dramaturgia e Tradução

Tereza V. R. Barbosa
UFMG/CNPq

Ana Maria Chiarini
UFMG

Anna Palma
UFMG

ISSN: 2525-9105

Este dossiê **Dramaturgia e Tradução** pretende compartilhar, dentro da **Revista Dramaturgias**, uma série de estudos que pressupõe a tradução de teatro como um ramo específico e bem definido da teoria da tradução. A proposta, no entanto, é inédita, pois, apesar de termos a especificidade da tradução de teatro já reconhecida no âmbito da disciplina como um todo, a regularidade de uma prática ligada à teoria para verter as peças de uma língua para outra, de uma cultura para outra, ainda não se tornou uma convicção comum, e não apenas no Brasil. Esta disparidade entre teoria e prática motivou-nos a compor o presente volume que reúne, em parte, reflexões e análises desenvolvidas por alguns integrantes do Grupo de Tradução de Teatro (GTT/CNPq/UFMG).

Coordenado pelas Professoras Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Anna Palma, o GTT nasceu com o objetivo principal de pensar e realizar a tradução de teatro do texto literário até a sua performance ou realização cênica e, com este intuito, o GTT pretende espelhar a prática multidisciplinar do fazer teatral. Seus integrantes realizam quase sempre o trabalho de pesquisa em conjunto com os profissionais das várias áreas que envolvem essa arte. Desse modo, conta-se com a colaboração de pesquisadores e pesquisadoras da área de Letras que trabalham com textos teatrais e com artistas (atrizes, diretoras de cena, produtores, músicos, etc.) do palco. Nos nossos encontros, são analisados e comentados textos teóricos sobre tradução em geral e outros mais específicos sobre tradução teatral, produzimos ainda traduções coletivas de peças teatrais que cobrem largo espaço temporal, do teatro antigo até o contemporâneo. Por este meio, praticamos o que se poderia chamar de "traduções em movimento", uma certa modalidade de *work in progress*, no sentido que as propostas tradutórias circulam entre os integrantes do grupo até serem consideradas funcionais para o teatro, quando, após o espetáculo ou leitura dramática, estarão prontas para serem reanalizadas e, se necessário, mudadas.

O suporte teórico do grupo é variado. Recorremos prioritariamente a todos os autores que discutem a tradução teatral na perspectiva de uma poética, ou seja, uma maneira de fazer — ou refazer — um texto esteticamente comprometido. Privilegiamos igualmente aqueles teóricos que veem o texto teatral como um discurso contextualizado já que, como sugere Meschonnic, "o discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, [com] sua oralidade, sua física" (MESCHONNIC, 2010). Por isso, parece-nos ser impossível pensar funcionalmente a tradução teatral sem contextualizá-la, experimentá-la fisicamente, corporificá-la e materializá-la em cena, Tal como exorta Patrice Pavis (2008), admitimos que o tradutor de teatro é um dramaturgo que busca, em primeiro lugar, efetuar uma tradução macrotextual e, em posterior análise dramatúrgica da ficção veiculada no texto, olha-a em sua totalidade artística; o sistema de personagens, o espaço e o tempo, o ponto de vista ideológico, traços da época do autor e traços específicos da personagem. Em razão de tudo isso entendemos que a tradução teatral é uma atividade do discurso que só se realiza, plenamente, em cena.

Consoante com Meschonnic e guiados também por Benveniste entendemos o ritmo de um texto "como a organização e a própria operação do sentido no discurso. [...] Não mais um oposto ao sentido, mas a significação generalizada de um discurso" (MESCHONNIC, 2010), pois a duração da enunciação cênica é parte da sua mensagem, seja ela morosa e pesadamente arrastada em palavras pomposas e incômodas para o espectador, seja numa assimilação rápida, sutil e pontuada. Temos sempre em mente que, em um outro espaço que não o de sua origem, um texto teatral pode ser recebido com "uma série de ligações mais ou menos casuais com os outros textos, adquirindo novos sentidos e muitas vezes perdendo os originários" (TOROP, 2010) ou mantendo-se preso ao passado de sua tradição.

Estas são, de forma geral, nossas diretrizes tradutórias, informamos porém que os autores reunidos no dossiê tem suas próprias tendências, pendem algumas vezes para o estudo filológico, outras vezes para o teórico e outras para o prático. Sem dúvida há muito caminho a percorrer para chegarmos à compreensão e realização das "poéticas" de nossas pesquisas/traduções, realizadas na esteira dos ensinamentos que definem os Estudos da Tradução como o resultado da "Teoria como Prática" e da "Prática como Teoria". O volume apresenta, com toda certeza, mais um de nossos *trabalhos em movimento*.

Tereza V. R. Barbosa (UFMG/CNPq)
Ana Maria Chiarini (UFMG)
Anna Palma (UFMG)

Dossiê Dramaturgia e Tradução

Scannasurice di enzo moscato: um esempio di plurilinguismo del teatro italiano

Scannasurice *of enzo moscato: an example of plurilingualism of the italian theater.*

Anna Mosca
Mestranda do PÓS-LIT. Faculdade de Letras FALE.
Universidade Federal de Minas Gerais UFMG.
E-mail: anitamosca@hotmail.it

ISSN: 2525-9105

Resumo

Il presente articolo propone una riflessione sulla peculiarità linguistica, e conseguentemente, sulle specifiche questioni traduttologiche del Teatro Italiano, attraverso lo studio di **Scannasurice** (***Degolarratos***), testo teatrale del drammaturgo, attore e regista Enzo Moscato, come esempio di scrittura ibrida tra italiano e napoletano. Si analizza dunque la traduzione di alcuni frammenti di *Scannasurice* dal napoletano al portoghese del Brasile e, parimenti, si presenta la contestualizzazione dell'opera nella prospettiva storica, artistica, teatrale nell'ambito della Tradizione Drammatica Italiana e Napoletana.

Parole-chiavi: Drammaturgia, Traduzione, Napoletano, Portoghese brasiliano, Enzo Moscato.

Abstract

The present article proposes a reflection on the linguistic peculiarities, and consequently, on the specific translation issues of the Italian Theater, through the study of ***Scannasurice*** (***Degolarratos***) *theatrical text by the playwright, actor and director Enzo Moscato, as an example of hybrid writing between Italian and Neapolitan. Therefore, the translation of some fragments of Scannasurice from the Neapolitan to the Portuguese of Brazil is analyzed, also the contextualization of the work in the historical, artistic and theatrical perspective in the context of the Italian and Neapolitan Dramatic tradition is presented.*

Keywords: Dramaturgy, Translation, Neapolitan, Brazilian Portuguese, Enzo Moscato.

Premessa. Il presente articolo propone una riflessione sulla peculiarità linguistica, e conseguentemente, sulle specifiche questioni traduttologiche del Teatro Italiano, attraverso lo studio di **Scannasurice** (***Degolarratos***), testo teatrale del drammaturgo, attore e regista Enzo Moscato, come esempio di scrittura ibrida tra italiano e napoletano. Inoltre, si analizza la traduzione di alcuni frammenti di **Scannasurice** dal napoletano al portoghese del Brasile, e parimenti, si presenta la contestualizzazione dell'opera nella prospettiva storica, artistica, e teatrale nell'ambito della Tradizione Drammatica Italiana e Napoletana.

Per meglio inquadrare le questioni che qui si vogliono evidenziare, è opportuno partire da una premessa circa il particolare codice usato in teatro, trasversale a paesi e culture. Ossia, il teatro è il luogo dove la sfera della scrittura e quella dell'oralità si uniscono per ricreare in scena una parola intrisa di plurilinguismo, diversificazione di registri, lingue, linguaggi [CORNEZ, 2015:4]. Quest'aspetto, potremmo dire, universale del teatro, assume contorni articolati in Italia, considerando la complessità e la molteplicità di lingue, dialetti, parlate regionali, oltre ad un'ampia gamma di contaminazioni linguistiche straniere. Di nuovo in accordo con la ricercatrice Elodie Cornez sulla pluralità delle lingue del Teatro Italiano:

> La questione della lingua sembra diventare più complessa per quel che riguarda la storia particolare del teatro italiano. Infatti, la sua organizzazione artistica ed economica viene assunta — e questo fin dalla Commedia dell'Arte nel Cinquecento — più dalla polivalenza degli stessi attori che dall'autorità dei drammaturghi. Infatti, al teatro italiano manca una forte tradizione di au-

> tori drammatici autorevoli che abbiano stabilito una lingua teatrale definita e di portata nazionale. Il teatro italiano — ad eccezione della tragedia — si costruisce quindi con forze vive, e la creazione drammatica viene realizzata in una molteplicità di idiomi, senza che una linea linguistica federatrice orienti l'invenzione di una lingua teatrale nazionale. (CORNEZ, 2015: 24)

Dunque, negli ultimi trent'anni, nonostante l'ampia diffusione della lingua italiana dopo l'Unità di Italia, molti artisti, attori-autori teatrali, hanno scelto di esprimere la propria proposta scenica non in italiano, ma nelle *altre* lingue di Italia.

È il caso di **Scannasurice**, scritto, elaborato e presentato negli anni del post terremoto dell'Irpinia, un'opera che rappresenta una metafora del cedimento non appena fisico, ma anche umano e sociale che, secondo l'autore, ha colpito Napoli e tutta la sua cultura millenaria durante gli anni '80.

Così, il terremoto e Napoli diventano nel testo moscatiano elementi estremamente simbolici ed universali, raccontando non appena il trauma fisico e reale di questo microcosmo, causato dal tremore della terra che devastò l'Irpinia, regione italiana dell'epicentro del violento sisma del 23 novembre del 1980, ma anche e soprattutto uno sfaldamento morale, che la drammaturgia costruisce e amplia in macrocosmo. Il terremoto nello spettacolo assume la forza corrosiva dell'omologazione globale, e Napoli rappresenta il ritratto di una città, generica e *napoletanissima*, allo stesso tempo, che si conforma ai disastri provocati dalla calamità naturale. Pertanto, nella visione di Enzo Moscato, definito oggi come "poeta della scena italiana", il trauma collettivo del terremoto provoca un taglio, secco e definitivo, con la lingua, la musica, la cultura e l'identità partenopea del passato.

Difatti, a partire da **Scannasurice**, l'autore propone un nuovo uso della lingua napoletana, ossia, anti-musicale e anti-tradizionale, proprio come una Napoli anti-*mandolinica* e anti-*cartolinica*, come se, dopo il trauma collettivo, non fosse più possibile, da un lato, "suonare" la lingua come i maestri del passato, e dall'altro, proporre una Napoli solare e cantabile. Ricordiamo, per esempio, "O' sole mio" canzone napoletana del 1898 di Giovanni Capurro (1859-1920) e Eduardo Di Capua (1865-1917), considerata una delle più famose canzoni di tutti i tempi che, insieme ad altri classici della musica napoletana, ha contribuito alla fama di Napoli e, inevitabilmente, col passare del tempo, alla sua immagine corrotta e stereotipata legata al sole, al mare e al mandolino.

Scannasurice racconta di un travestito, simbolo di un'umanità incompleta e inadeguata, che vive in un sotterraneo immondo, un luogo preciso e de-

finito, difatti l'autore indica non appena la città Napoli, ma anche la zona, i Quartieri Spagnoli, il micro mondo dove si svolge la storia.

Ad ogni modo, lo spazio descritto dalla didascalia si presenta allo stesso tempo indefinito, fornendo elementi che indicano un luogo post-trauma, post-disastro, post-disgrazia nell'ordine dell'immaginario. La struttura drammaturgica dello spettacolo alterna momenti distinti nei quali il protagonista, "**Scannasurice**" (Strozzatopi) dialoga:

a) con gli stessi topi, metafora dei napoletani i quali a cospetto del sisma del 1980 non si unirono per ricostruire e curare le ferite della città e della società del post-terremoto. Al contrario, la speculazione edilizia e l'isteria dell'individualismo predominarono nel momento della catastrofe. Interessante notare che la didascalia iniziale indica la presenza in scena della bandiera della squadra di calcio del Napoli, simbolo di un'identità fittizia, che funziona appena durante i giorni delle partite della squadra napoletana, quando la città sembra pulsare come un corpo unico. In ogni caso, i topi rappresentano anche la metafora di un'umanità indolente, incapace di contrastare un violento processo di livellamento e annichilimento;
b) con uno studente di filosofia che abita al piano superiore (rispetto alla sistemazione precaria nell'ipogeo di un palazzo immaginario dove il protagonista vive), simbolo di un'umanità ancora integra, che nel momento della crisi si dedica allo studio in modo profondo e serio. Il contatto, seppur immaginario, tra lo **Scannasurice** e lo studente, attribuisce al protagonista nuance di sorprendente fragilità. Si potrebbe affermare che lo studente, presente in scena appena attraverso l'evocazione del protagonista, rappresenti l'unico elemento positivo e salvifico dell'intera architettura drammaturgica;
c) con *l'altro*, l'alter ego del personaggio o lo spettatore. In questi momenti, notevolmente visionari e onirici, sono professate soluzioni impietose al cancro che corrode la città e, allo stesso tempo, è riscattata l'antica tradizione orale napoletana.[1]

In tal modo, **Scannasurice** esprime un evidente omaggio alla Teoria dell'Archeologia di Michel Foucault.[2] Da questo punto di vista il lavoro dell'attore è paragonabile a quello di un archeologo, impegnato in un esercizio meticoloso, costante e delicato di scavo con l'obiettivo di recuperare e preservare la tradizione, la memoria collettiva e l'identità di un gruppo sociale, con la responsabilità però di reiventare, reinterpretare e *tradire* la Tradizione, affinché essa rimanga viva e pulsante e non si muti in mera convenzione.

Scannasurice (Degolarratos), secondo testo in senso cronologico di Enzo Moscato dopo *Carcioffolà*, ma primo ad essere inscenato, ebbe e continua ad

1 A questo proposito, si cita appena Giambattista Basile (1566 – 1632) autore dell'opera scritta in napoletano "Lo cunto de li cunti", una raccolta di fiabe di origine popolare, che contemplano personaggi famosi dell'immaginario fiabesco mondiale, tra i quali Cenerentola e la Bella Addormentata

2 Come lo stesso Enzo Moscato spiega nell'intervista pubblicata dalla Relicário Edições em 2016 in calce alla pubblicazione della traduzione completa in portoghese del Brasile del testo oggetto del presente articolo (MOSCATO, Enzo Degolarratos. Trad. Anita Mosca. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016).

avere una vita scenica (il più recente allestimento risale a Gennaio 2015 ad opera della Compagnia Anonima Romanzi, che ha debuttato al Teatro Elicantropo di Napoli, con Imma Villa e la regia di Carlo Cerciello, Premio Nazionale della Critica 2015) e rappresenta uno dei primi segni di rottura profonda, irreversibile e edificante con la Tradizione Teatrale Napoletana. Difatti, ricordiamo che a **Scannasurice** sono seguiti quarant'anni di prolifica produzione drammaturgica moscatiana che hanno disegnato nuovi orizzonti per la scena teatrale italiana e napoletana.

Detto questo, è imprescindibile presentare, anche se in modo sintetico e generale, la tradizione teatrale alla quale qui si fa riferimento, per meglio comprendere i diversi piani d'interpretazione del testo in oggetto.

Le origini del Teatro Napoletano risalgono al XV secolo, durante il periodo della corte aragonese,[3] quando Jacopo Sannazzaro (1457 – 1530) e Pietro Antonio Caracciolo (dati incerti) scrivevano opere teatrali per celebrare le vittorie spagnole. Durante questo periodo ci fu anche una variante teatrale, inedita e sperimentale rispetto al teatro elitario e letterario delle corti italiane, presentata esclusivamente da professionisti delle arti dello spettacolo, che porterà alla nascita de "La commedia dell'arte". Già all'epoca si consolidava l'idea del teatro a pagamento dedicato al grande pubblico. La nuova espressione artistica si sottrasse al controllo e al potere delle corti e della chiesa. Nei cinquant'anni dal 1580 al 1630, il nuovo stile segnò la scena italiana ed europea con la creazione di maschere-archetipi, una nuova tecnica di recitazione e una vasta e ricca produzione teatrale, che influenzò anche i secoli successivi.

Nel XVI secolo, a Napoli, nacque la maschera di Pulcinella, protagonista da allora di numerosi canovacci; dalle prime esibizioni eseguite dai grandi attori dell'epoca come Silvio Fiorillo (1560-1632) e Andrea Calcese (1595-1656) ai grandi interpreti del XIX e XX secolo. Pulcinella, di estrazione sociale povera e popolare, si presenta come un fedele servitore ma insoddisfatto, che cerca sempre con astuzia e scaltrezza una via d'uscita, anche nelle situazioni più complesse.

La modernizzazione della maschera, che costituirà la base del teatro napoletano del XIX e del XX secolo, è dovuta al suo ultimo grande interprete, Antonio Petito (1822-1876), che trasforma Pulcinella da umile servitore a cosmopolita cittadino partenopeo, caratterizzato da un doppio aspetto, saggio e burlesco allo stesso tempo. Uno dei più grandi attori della compagnia di Antonio Petito, Eduardo Scarpetta (1853-1925), dopo la morte del suo maestro, elimina definitivamente la maschera, lavorando all'elaborazione dell'archetipo di Pulcinella nella creazione di diversi personaggi di estrazione bor-

3 La dinastia aragonese dominò il Regno di Napoli dal XV al XVI secolo.

ghese, mantenendone l'elemento farsesco. Eduardo Scarpetta è autore di numerose e famose commedie napoletane che, oltre ad essere state presentate in lunghi e acclamati tour, erano anche oggetti di altrettanti adattamenti cinematografici altrettanto famosi, che proiettavano il Teatro Napoletano nel panorama nazionale. Ricordiamo, tra i tanti successi, appena **Miseria e nobiltà**[4] e **O 'miedeco d'e pazze**[5]. Contemporaneo di Scarpetta fu Raffaele Viviani (1888 - 1950) che interpretò il patrimonio culturale della **Commedia dell'arte** in modo diverso, proponendo un teatro d'autore impegnato a raccontare le miserie di un'umanità marginale attraverso personaggi poveri, umili, esiliati. Nelle sue famose tragicommedie la tradizione si fonde con la capacità dell'artista di analizzare e interpretare il suo tempo. Tra i suoi più grandi successi ricordiamo **O Vico**, **E 'zingare**, **Lo sposalizio**, **Circo equestre Sgueglia**.

Un altro pilastro della tradizione napoletana è Antonio de Curtis, meglio conosciuto con il suo nome artistico Totò (1898 - 1967). Definito dalla critica italiana uno dei più grandi interpreti del ventesimo secolo, Totò rappresenta un caso unico nella forma di essere attore e performer, sia nel panorama teatrale, sia in quello cinematografico italiano. Le tecniche della mimica facciale e del corpo, la personificazione del burattino, l'uso della parola e del silenzio, rappresentano tratti unici ed irripetibili di un magnifico caricaturista, spesso associato a Charlie Chaplin. Con Totò c'è un ritorno al grottesco e alla maschera di Pulcinella, anche se problematizzato dall'aspetto di un uomo colto e dall'estro di un genio della performance.

Completa la famosa Tradizione del Teatro Napolitano Eduardo De Filippo (1900 -1984) figlio illegittimo di Eduardo Scarpetta, che presenta nei suoi lavori personaggi di una profondità psicologica senza precedenti e introduce, seppur timidamente, l'elemento meta-teatrale. A tale riguardo, vale menzionare la sua collaborazione con Luigi Pirandello. I due hanno firmato la commedia **L'abito nuovo**, presentata a Milano nel 1937. Eduardo De Filippo abbandona definitivamente l'elemento farsesco a favore di un teatro che attraversa il filo sottile tra tragedia e commedia. Fin dal suo primo testo, **Natale in Casa Cupiello** viene proiettato sulla scena nazionale italiana.

I testi postbellici sono anche conosciuti a livello internazionale per la loro capacità di rappresentare le piaghe di una società ferita e sanguinante attraverso la costruzione di personaggi impegnati nel proprio contemporaneo. Sono di questo periodo successi come **Napoli Milionaria** e **Filumena Marturano**. Questi, insieme a una ricca e prolifica produzione drammaturgica, di cui elencheremo solo **Non ti pago**, **Questi fantasmi**, **Le voci di dentro** e **Gli esami non finiscono mai** costituiscono i classici consacrati del Teatro Italiano. Eduardo De Filippo è stato candidato al Premio Nobel per la Letteratura nel 1975.

4 Un famoso adattamento cinematografico è stato firmato dal regista Mario Mattòli. Tra i protagonisti Sophia Loren e Totò.

5 Mario Mattòli firma la versione cinematografica nel 1954.

La tradizione teatrale napoletana sopra tracciata attraverso i suoi più grandi rappresentanti è scritta in napoletano, una delle tante lingue d'Italia. Una prima riflessione che potrebbe essere proposta è che il napoletano utilizzato dagli autori citati presenta notevoli differenze, l'uno dall'altro. Cioè, il linguaggio di Antonio Petito della metà del diciannovesimo secolo è necessariamente distinto dal napoletano usato da Eduardo De Filippo nel XX secolo. Ciò è dovuto non solo alla variazione diacronica, che in generale si riferisce a tutte le lingue, vale a dire la continua mutazione di una lingua nel tempo, ma anche a una situazione specifica e peculiare della scena linguistica italiana. Per i motivi riassunti di seguito, il contatto tra italiano e napoletano varia in gradi dal XIII secolo, determinando cambiamenti significativi, principalmente in Napoletano, ma anche in italiano.

I dialetti hanno permeato il teatro italiano del secolo scorso e dell'inizio del ventunesimo secolo, probabilmente facendosi vettori della ricerca e della ricostruzione di un'identità radicata nei concetti di Spazio e Tempo. In questo senso, vanno ricordati molti autori teatrali oltre allo stesso Moscato, citiamo appena Dario Fo, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Annibale Ruccello, Manlio Santanelli.

Secondo Cornez:

> [...] La lingua del teatro contemporaneo che attinge dal dialetto, proveniente da una cultura sempre più fragilizzata, circoscritta in un territorio preciso, potrebbe diventare allora il vettore privilegiato per ridefinire un'identità, nell'ambito di un contesto culturale più vasto e uniformizzante qual è l'Italia odierna, la cui lingua ormai è prevalentemente l'italiano. Quindi l'ipotesi dalla quale parte il nostro studio è che gli artisti che scelgono di praticare il teatro usando il dialetto si iscrivano in una prassi di riaffermazione di un'identità e di una cultura locali di fronte ad una cultura nazionale uniformizzante. L'operazione teatrale svolta da questi artisti cerca quindi paradossalmente di lavorare una materia linguistica a priori volta al passato, per farne, invece, uno strumento di modernità, di valorizzazione dinamica di un patrimonio culturale. (CORNEZ, 2015: 25)

Questa particolare caratteristica della scrittura moscatiana pone delle specifiche questioni anche di carattere traduttologico, che qui cercheremo di analizzare. Prima però di addentrarci nelle questioni specifiche di traduzione del testo in oggetto, giova ricordare che la traduzione del testo teatrale stesso, in quanto scrittura votata all'oralità, incontra nella Teoria della

Traduzione posizioni ancora scarse, eterogenee e contraddittorie. Ad esempio, alcuni autori (Anderman, Bassnett, Espasa) affermano l'esigenza di una doppia traduzione in relazione al testo teatrale, uno per una lettura, l'altro per una messa in scena, mentre altri (Pavis, Züber-Skerritt, Zatlin) lasciano, timidamente, intravvedere la possibilità di una traduzione unica, dato che tutti i testi teatrali sono scritti per la scena.

In effetti, la traduzione del testo teatrale presenta specificità che richiederebbero uno studio e una ricerca più ampia e multidisciplinare. Quello che spesso accade nella pratica è che il teatro classico, il teatro di riferimento di tutti i tempi, è tradotto da un lato, da specialisti in lingua e letteratura, generalmente legati a grandi centri accademici, i quali privilegiano le regole e la struttura della lingua scritta; e dall'altro, dagli specialisti del teatro, che focalizzano l'attenzione sulla parola come performance, dando priorità all'oralità, talvolta sacrificando la complessità e la profondità del testo. Se esistono molti esempi felici in entrambe le modalità, è anche vero che nella maggior parte dei casi il teatro pubblicato dagli editori universitari è usato solo dagli studenti e dai ricercatori, mentre quello presentato dalla classe artistica, raramente pubblicato, è presentato solo *on the stage.*

In altre parole se la traduzione accademica, nella maggior parte dei casi, non soddisfa l'esigenza espressiva e carnale degli artisti, la traduzione teatrale, risultato di un processo di messa in scena, spesso nega qualsiasi responsabilità verso il testo e rivendica la piena libertà di interpretazione, non soddisfacendo linguisti e traduttori professionisti a causa del suo aspetto marcatamente arbitrario.

Rispetto al teatro contemporaneo, la situazione è ancora più oscura a causa del mercato, che è indubbiamente più ristretto rispetto al teatro classico. Nella maggior parte dei casi, coloro che traducono il nuovo teatro sono gli stessi artisti, i volontari della compagnia teatrale interessata, o gli organizzatori di eventi internazionali, spesso e principalmente, stimolati dall'esigenza di rappresentare un testo straniero nel paese stesso o un pezzo nazionale all'estero.

Qui, la riflessione sul ruolo del traduttore teatrale di Cristina Vinuesa, docente presso l'Università Complutense di Madrid, è completamente condivisibile:

> (...) sin embargo, cuando uno se encuentra con un traductor teatral, suele ocurrir, que se haya hecho traductor así, sin pensarlo realmente, sin más, como un fruto del azar, porque surgió tras un encuentro con un autor, unos amigos actores, un festival. (VINUESA, 2013: 283)

Per un approccio corretto bisognerebbe prima stabilire cosa sia un testo teatrale, per identificare quali sono gli aspetti peculiari della scrittura per la scena, e di conseguenza, della traduzione teatrale.

Assumere che il testo teatrale non è un testo destinato alla scrittura, così come non è la drammaturgia di una rappresentazione, cioè la tecnica della composizione drammatica, ma piuttosto la parte verbale di una performance, significa accettare che esso sia la registrazione di appena uno dei codici che compongono il linguaggio scenico. In quest'ottica, il testo da solo non può esprimere la totalità dell'intenzione drammatica e si presenta incompleto per definizione. Inoltre, il testo teatrale è pensato per l'oralità, ma il suo registro usa la tecnologia della scrittura sacrificando tutti gli aspetti prosodici, cioè le possibili azioni negli atti verbali e la diversa strutturazione delle espressioni. Ad esempio, il modo di chiedere qualcosa, che nella scrittura è marcato esclusivamente con il punto interrogativo, viene eseguito dal parlante, e in particolare dall'attore sulla scena, in un'ampia varietà di tipi di domande cariche di sfumature, significati, intenzioni diverse. Da questa prospettiva, si potrebbe dire che il testo teatrale si realizza solo quando trova la scena e che, di fronte alla contingenza dell'essere atto per essere realizzato, deve essere ripetuto molte volte per fissarsi nella sua partitura finale.

Pertanto, secondo queste riflessioni, sembra ragionevole distinguere tra due tipi di testi: il primo, non rappresentato, che segue la logica della scrittura e della pulsione poetica dell'autore; il secondo, rappresentato tante volte fino a trovare la sua forma drammatica definitiva, che segue la logica della scena. Questa distinzione non vuole esprimere alcun giudizio di valore verso le due tipologie di testi. Eppure la differenza tra i due tipi di materiale scritto dovrebbe essere chiara al traduttore che è incaricato di tradurre un'opera da una lingua all'altra.

A questo proposito, si noti che il testo di Enzo Moscato qui presentato è stato pubblicato dopo molti anni di repliche, per scelta dello stesso autore, che afferma, nella prefazione della quadrilogia Orfani Veleni, che include anche **Scannasurice**:

> [...] Le due coppie di testi teatrali qui presentati **Scannasurice**/ Signurì, Signurì e Orfani Veleni/Co'Stell'Azioni sono state scritte, la prima, tra il 1980 e il 1982 e la seconda tra il 1990-2002 e il 1995-2002. Questo lungo arco di tempo, che i testi della seconda coppia hanno impiegato per essere, più o meno pronti, non è stato dovuto a pigrizia mia, ma piuttosto a causa delle rappresentazioni necessarie, o repliche, alle quali li ho sottoposti negli anni, per interrogarli, scucirli, scomporli dalla testa ai piedi,

> come abiti inadeguati, sconvenienti, per poi ricucirli, ricostruirli, nella forma definitiva che più mi piaceva e che nella presente antologia decidomi a pubblicare. (MOSCATO, 2011:7)

Ad ogni modo, considerando quanto argomentato finora, si potrebbe ipotizzare che la traduzione di un testo teatrale richiede la collaborazione tra professionisti sia del settore teatrale e sia del campo della lingua e della letteratura. Non solo per ridurre una distanza sterile tra il Teatro e l'Accademia, tra coloro che studiano la teoria e coloro che praticano il palco, ma anche e soprattutto per unire competenze al fine di tracciare nuove ipotesi di ricerca. Inoltre, sarebbe opportuno istituire nuove figure professionali nel campo della traduzione del teatro, quali il direttore della traduzione in grado di dirigere il lavoro di una squadra multidisciplinare e quella dell'attore-filologo capace di dialogare con esperti di lingua e letteratura. Queste figure sono state delineate e concettualizzate dalla Professoressa Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa della Facoltà di Lettere dell'Università Federale del Minas Gerais FALE – UFMG, nella sua tesi per Professore Titolare.[6]

È necessario chiarire che l'obiettivo del gruppo interdisciplinare non dovrebbe essere quello di raggiungere la versione sacra, santa, ultima, intoccabile del testo originale nella lingua di arrivo, ma piuttosto produrre una traduzione che possa soddisfare da un lato le esigenze accademiche e dall'altro quelle dionisiache.

Produrre questo tipo di traduzione significa da una parte preservare la tradizione linguistico-filologica e dall'altra esaltare gli aspetti drammatici del testo teatrale originale. In altre parole, significa tradurre il testo teatrale nella prospettiva che il suo autore sia uno specialista di teatro e anche un profondo conoscitore della propria lingua.

A questo punto è singolare ricordare che la formazione dell'autore del testo in oggetto, Enzo Moscato, è stata prima accademica, come ricercatore e professore di filosofia, e successivamente, puramente teatrale. Unendo le due vertenti del suo percorso ha sviluppato una delle più originali esperienze teatrali e drammaturgiche del teatro italiano degli ultimi 40 anni.

Tuttavia, superare pregiudizi sia da parte dell'Accademia, che parte della classe artistica si presenta come qualcosa di complesso. Lo stesso Enzo Moscato afferma in una delle sue interviste del 2014 rilasciate al Teatro Elicantropo di Napoli:

> (...) quando ero con **Scannasurice**, diciamo, a Napoli nel 1982, ricordo che un critico venne, sì, Enrico Fiore. Quindi Enrico ... ha bisogno di anni e anni per convincere se stesso ... Beh, è venuto e ha distrutto questo testo e questa rappresentazione. Rispetto

6 All'attore-traduttore e all'attore-filologo della Compagnia Trupersa (Trupe de Teatro Antigo) consiglio sempre di pronunciare le parole tradotte di fronte allo specchio, mentre realizzano i gesti che le parole richiedono. Se le parole non esigono alcun gesto, esiste un problema che si ripercuoterà nella drammaturgia. (BARBOSA, 2015 :155).

> a questo non ne parliamo, nemmeno io, ero solo un neofita, io stesso non credevo di sapere nulla della tecnica scenica. Ero solo un posseduto dalla parola che avevo scritto, rispetto alla messa in scena avevo tutto da imparare, e spero che in quaranta anni abbia imparato qualcosa. Ad ogni modo, non parlò dell'adattamento teatrale, a tale riguardo non mi aspettavo alcun complimento, ma scrisse: "Quando gli insegnanti delle scuole assaltano il teatro". Quest'osservazione mi ferì, profondamente, perché non aveva niente a che fare con quello che stavo presentando. Ero convinto di aver scritto un testo, e se lo leggete, si chiama **Scannasurice**, vedrete che è profondamente impregnato della tradizione orale napoletana, questo è un testo misterioso, una discesa nell'inferno... E poi, c'era questo pregiudizio celato, contro la cultura nel teatro, perché dire questo che significava esattamente condannare la cultura nel teatro.[7]

7 Disponibile in: https://www.youtube.com/watch?v=DJrx-NQreTk. Accesso il 2 maggio 2018.

Proprio contro questo tipo di pregiudizio, credo che sia molto importante posizionarsi e stimolare un nuovo dialogo. Essere un artista richiede uno studio continuo, una ricerca incessante non solo della forma, cioè l'apprendimento delle tecniche e dei codici teatrali, ma anche del contenuto. L'artista deve avere qualcosa da dire, prima di preoccuparsi di come dirlo.

Comunque, il pregiudizio esiste anche nel senso opposto. L'Accademia soffre, generalmente, una posizione marginale rispetto alla conoscenza artistica, conquistata nel quotidiano e nella pratica del lavoro. Ora il campo della traduzione teatrale rappresenta uno dei possibili luoghi di incontro tra teorici e artisti, tra attori/registi e insegnanti, un campo per favorire contaminazioni fertili. Questo tipo di esperimento è già in atto nel *Grupo de Tradução do Teatro (GTT)* della Facoltà di Lettere dell'Università Federale di Minas Gerais, FALE – UFMG, registrato presso il Consiglio Nazionale per lo Sviluppo Scientifico e Tecnologico (CNPq) in Brasile. Il GTT coinvolge insegnanti di lingua, letteratura, attori e registi che analizzano, testano, studiano e praticano traduzioni.

Anche la traduzione dei frammenti di Scannasurice che qui si propongono, ha attraversato un processo di analisi del testo che ha guidato alcune scelte fondamentali della traduzione. Ecco alcuni esempi (le pagine indicate si riferiscono alla pubblicazione del testo integrale per la Relicário Edições nel 2016):

In relazione alla frase "Per ciascuno di loro, quindi" (p. 46), è stato discusso tra i partecipanti del gruppo che il livello di leggibilità della traduzione "Para cada um deles, portanto" era basso, ed è stato deciso da me (che ho assunto la

direzione della traduzione) di modificare la frase come segue: "Cada um o seu, então". Analizzando le frasi "Qualcosa che succede e che presto fugge ... Qualcosa che mi tira su la testa ..." (p. 48) è stato sostenuto che il termine "algo" [qualcosa] in portoghese appartiene a un registro molto alto, considerando il contesto della frase, e abbiamo optato per "Uma coisa que se dá e que logo foge... Uma coisa que me puxa a cabeça para cima...". Per la filastrocca:

"Pizzi-pizzi Tràngulo...
e la morte di San Tràngulo...
e San Tràngulo e pipì,
e saracino faceva e pipì,
e saracino faceva 'o pane
e tutte'e mosche s'o magnavano,
e s'o magnavano a poco a vota,
pellerì – pellerò,
chi è l'urdemo jesce 'a fora!"

(pp. 53, 54) sono stati fatti diversi tentativi per trovare le parole che in portoghese brasiliano potessero mantenere la sonorità e il ritmo e ricostruire così la cadenza della lingua di partenza nella lingua di arrivo. Si è arrivati alla conclusione che aggiungendo la consonante "S" al termine "Trângulo", privo di significato sia nella lingua di partenza che nella lingua di arrivo, si sarebbe potuta creare una parola, "Strángulo" con un significato semantico interessante per il fatto di evocare il titolo dello spettacolo "Degolarratos", che deriva appunto dai termini *strozzare, strangolare*. Il testo è stato così tradotto:

"Pizi-pizi-Strángulo...
morte de São Strángulo...
São Strángulo piri-pipí,
e o sarraceno fazia pipi,
sarraceno fazia pãozim,
e toda mosca comia ali,
E eles comiam,
de pouquim em pouquim,
palerí, paleró,
Quem saiu foi tu!"

La seguente ninna nanna (p.87) presentava alcune difficoltà di ritmo:

E nonna nonna, e nonna nonnarella,
'o lupo s'ha magnato 'a pecurella...
E nonna nonna, e nonna nonnarella,

'o lupo s'ha magnato...
'o lupo...
'o lupo..."

Dopo numerosi tentativi, è stato scelto di eliminare la terza "nonna" del primo e del terzo verso e aggiungere l'aggettivo "bobo" nella seconda strofa:

E nonna nonna, e nonnarella,
lobo bobo comeu a ovelha...
E nonna nonna e nunnarella,
O lobo comeu...
O lobo...
O lobo..."

Un'altra discussione che ha preceduto il nostro lavoro e che solo nel corso della realizzazione della traduzione è stata configurata come urgente e necessaria è stata quella relativa al tipo di pronome da usare nel testo, ossia, "você-vocês" ou "tu-vós". Quale opzione usare nel testo di Moscato? È stato fondamentale valutare sia gli argomenti degli attori, che hanno percepito come molto ostile e strano l'uso di "tu-vós" sulla scena, sia gli accademici che hanno discusso sul fatto che l'uso di "você-vocês" sul palco crea, continuamente, equivoci ed ambiguità.

Il dibattito ha portato all'accordo comune che l'uso del "tu" per il tipo di testo presentato diventa necessario sulla scena. Esso infatti caratterizza lo scontro necessario di un dialogo inequivocabile tra il protagonista e i ratti. Per ammorbidire e fluidificare la parola, alcuni "tu" sono stati eliminati in tutto il testo, grazie alla coniugazione del verbo alla seconda persona.

Un altro passaggio che merita attenzione si è avuto nella frase "Che faie lloco, a mammà?" (p.39) tradotto come "Que podes aí, sua mami?". La frase del testo originale è un esempio di "vocativo inverso", tipico del napoletano e di poche altre lingue dell'Italia centrale e del sud, definito da Mazzoleni: "L'auto–identificazione del mittente di un turno dialogico, parallela e simmetrica all'identificazione del destinatario con un vocativo". (MAZZOLENI, 2011:350). Cioè, il mittente s'identifica alla fine della frase con il termine che indica la sua relazione di parentela con l'interlocutore. Per esempio, mentre in portoghese per un possibile dialogo tra madre e figlio la madre utilizza espressioni equivalenti alle seguenti frasi: "Vieni qui, figlio", "Vieni, bambina", ecc., in napoletano la madre si riferisce al bambino o alla bambina identificando lo stato della madre, usando espressioni come "Viene ca', a' mammà!", "Mangia, a mammà". In portoghese non esiste il "vocativo inverso", così, in

questo caso, si è scelto di tradurre la frase "Che Faie lloco, a mammà?" con la modalità di traduzione letterale, lasciando il compito all'attore di far intendere che il termine "mami" si riferisce all'emissario e non all'interlocutore.

Diverse soluzione sono state adottate per i nomi personali. Ad esempio, il nome "Ciccibacco" (p.35), che significa il demone Cartesio e nella tradizione orale napoletana indica una persona ridicola, è stato tradotto in portoghese con "Titibacco" per traslitterazione, al fine di mantenere il suono della lingua originale. Infatti, il grafema <c> in napoletano si realizza, in questo termine con il fonema / tʃ /. Così, la sequenza vocale-consonante "Titi" è familiare al suono del portoghese anche se privo di significato, mentre il termine "Bacco" si riferisce a Bacco, il dio del vino e del teatro, creando un neologismo accessibile allo spettatore brasiliano.

Secondo la traslitterazione sono stati tradotti anche i nomi "Rusina / Rusinha" (p.39), "Don Petruccio / Dom Petrussio"(p.41), "Munaciello / Munachielo" (p.63).

Alcuni nomi della tradizione popolare orale partenopea, che non avevano alcun equivalente nella cultura brasiliana sono stati tradotti secondo modulazione e adattamento, ricorrendo alla scena letteraria del Brasile. Ad esempio, i nomi "Zazzariello", termine longobardo da "zazera" che significa capelli arruffati, utilizzato come soprannome per una persona sporca, e "Spavàre" termine di origine napoletana da "spavo", di chi lavora con lo spago, utilizzato come soprannome di una persona solitaria, (p.49) sono stati tradotti, il primo "Gian Butterato" e il secondo "Catrumano" entrambi personaggi dell'universo di João Guimarães Rosa e che si riferiscono, rispettivamente, a un personaggio sudicio, il primo, e il secondo ad un introverso.

Caso diverso per il nome "Sansara" (p.53) sostantivo femminile napoletano che indica una figura di mediazione nella società che aiuta a mettere in comunicazione le persone per offerte di matrimoni o compravendita. In questo caso si è fatto appello ad un nome di pura invenzione che avrebbe potuto caricare il senso di questa figura, estranea alla cultura brasiliana: Dona Auxiliadora usato anche col diminutivo Dona Dora.

Per quanto riguarda i nomi di strade, piazze, luoghi citati nel testo, sono stati tradotti, nella maggior parte dei casi, in modo letterale, visto che la Napoli descritta da Enzo Moscato non è un luogo decisamente reale, ma al contrario, si presenta come un luogo sospeso tra sogno e incubo, prossimo all'onirico e paradossalmente all'esistenza quotidiana. Così sono stati tradotti "*Piazza Mercato* / Praça Mercado" (p.35), "*Ncurunata* / Coroada", "*Via Medina* / Rua Medina", "*Piazza Borsa* / Praça Bolsa", "*Rettifilo* / Retifilo", "*Zecca* / Zeca" (p.41), "*Cape'monte* / Capemonte", "*Vicaria* / Vicaria", "*Stella* / Estrela" (p.45), "*Salita Concordia* / Alto da Concórdia" (p.53) "*Muntevergine* / Monte Virgem" (p.69)

"all'aria d'o castiello / ao ar do castelo" (p.84), "*Marina* / Marinha" (p.90), al fine di ricreare un luogo credibile e irreale allo stesso tempo anche nell'immaginario collettivo brasiliano.

Un caso singolare è stato il termine "Secondigliano" nella frase *"comm'è succieso a Secondigliano"* (p.39), sobborgo di Napoli, riferendosi ad un evento storico che si verificò all'epoca della messa in scena, vale a dire, un autobus fu dato alle fiamme in segno di protesta dai cittadini del quartiere. In questo caso, considerando che anche in Brasile si sono verificati episodi di questo tipo, si è deciso di non utilizzare la modalità di traduzione letterale, ma di universalizzare il dramma popolare e la pratica della protesta con l'uso del termine "Metropolitano", che si riferisce al trasporto urbano non solo in Minas Gerais, ma anche nell'intero territorio nazionale. La frase è stata tradotta "como aconteceu no Metropolitano".

Con riferimento alle espressioni onomatopeiche, si è adottata la modalità di trascrizione con l'intenzione di mantenere l'aspetto esotico del testo. Quindi le espressioni "Uhè, frust'allà! Frust'allà!", "Eh!", "Bah!" (p.37); "Ok!" (p.39); " 'Ngue-Ngue" (p.63) sono state mantenute identiche nel testo di arrivo, ad eccezione della frase "giacheme-giacheme" (p.50) che è stata traslitterata come "nhaque-nhaque", foneticamente più familiare ai suoni brasiliani.

Per tradurre espressioni idiomatiche o detti è stato adottato il tipo di traduzione che si concentra sulla modulazione, cercando di ricreare il significato originale nella lingua di destinazione. Ad esempio, alcune espressioni o modi di dire, sono stati tradotti cercando un'espressione semanticamente equivalente nella cultura brasiliana: *"Vonn'o cocco ammunnato e bbuono"* / Querem o abacaxi amarelo já todo descascadinho e "Lettera morta!"/Carta fora do baralho! (p.39), *"Lietto astritte cuccate mmiezo!"*/Quem não tem cão, caça com gato (p.49).

Abbondanti sono anche i sillogismi presenti nel testo attraverso cui l'autore crea un linguaggio originale in grado di estendere l'orizzonte del significato-significante. Ad esempio, il termine "cupidigità" (p.39) formato dal sostantivo "cupidigia" italiano e il suffisso napoletano/italiano sostantivale "ità" crea un gioco fonetico particolare con la ripetizione in entrambe le lingue, quella italiana e quella napoletana "cupidigia / cupidigità". In portoghese è stata riprodotta la combinazione di suoni con il binomio "cupidez/ cupidicidade".

Un'altra questione peculiare della scrittura di Enzo Moscato è il suo aspetto ibrido già accennato, cioè, l'uso di due codici linguistici distinti, napoletano ed italiano nello stesso testo. In realtà, però, la base di **Scannasurice** è senza dubbio napoletana, con numerose incursioni in italiano, che creano per il lettore e lo spettatore un unico gioco linguistico combinatorio, in grado di esprimere un orizzonte immaginario linguistico-culturale articolato e variegato. Questa cifra

stilistica è il tratto distintivo del peculiare linguaggio di Moscato, e rappresenta senza dubbio la più grande sfida della traduzione qui presentata; nel panorama linguistico del Brasile, l'uso combinato di due o più codici linguistici non esiste. A questo proposito, è necessario specificare che le variazioni diatopiche del portoghese del Brasile non rappresentano l'equivalente del peculiare scenario linguistico italiano. Di fatto, le variazioni diatopiche si riferiscono appena alla varietà della stessa lingua in luoghi diversi, ad esempio la differenza tra il portoghese carioca e il portoghese di Minas Gerais. Mentre in Italia si tratta dell'uso misto di lingue diverse. Detto questo, le soluzioni adottate in tutto il testo sono state varie ed eterogenee, concentratesi maggiormente sulla preoccupazione di ricreare un linguaggio meticcio, complesso, esotico così come si presenta l'originale. Ad ogni modo, è stato adottato un lessico elevato o standard per i brani in italiano e uno quotidiano, espressivo, per la base napoletana.

In conclusione, la linea generale della traduzione qui presentata è stata quella di tradurre il testo per la scena, con l'intenzione di consegnare il lavoro alla classe artistica brasiliana senza trascurare però gli aspetti linguistico-filologici. Credo che sia necessario essere uno specialista di teatro teorico o pratico per affrontare un lavoro di traduzione del testo drammatico. Dopotutto, se le traduzioni tecniche devono essere, necessariamente, elaborate o riviste da esperti del settore (ad esempio la traduzione di un testo medico-scientifico deve essere prodotta da un medico, una traduzione tecnico-edile da un ingegnere e così via), perché la traduzione teatrale non dovrebbe richiedere competenze specifiche della scena?

Bibliografia di Riferimento

ANTONELLI, G. **L'italiano nella società della comunicazione.** Bologna: il Mulino, 2007.

BARBOSA, T. V. **Feita no Brasil:** tradução da sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim. Tesi di Titolare, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. In fase di pubblicazione.

BARBOSA, T.V., PALMA, A., CHIARINI, A. M., **Teatro e tradução de teatro**. Vol. 1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

BASSNETT, S. **Estudos de Tradução:** fundamentos de uma disciplina. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin:** quatro traduções para o português. BRANCO, Lúcia Castello (org.). Belo Horizonte: Fale-UFMG, 2008.

BROCKETT, Oscar G. Storia del Teatro. **A cura di Claudio Vicentini.** Venezia: Marsilio Editori, 2014

CORNEZ, C. **Les langues du théâtre italien contemporain.** Tesi di Dottorato, Université Charles-De-Gaulle-Lille 3 e Università di Pisa, 2015. Link: https://etd.adm.unipi.it/t/etd-12242014-113306/.

CUOMO, F. **Dei volti che ha Medusa. La drammaturgia del rischio.** Ermeneutica e testo nel teatro di Autiero, Moscato, Ruccello. Castellammare di Stabia: Nicola Longobardi Editore, 2008.

D'AMBRA R. **Vocabolario Napolitano – Toscano.** Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1996.

D'ASCOLI F. **Nuovo Vocabolario Dialettale Napoletano.** Napoli: Adriano Gallina Editore, 1993.

D'ASCOLI F. **Dizionario dei sinonimi e contrari del dialetto napoletano.** Napoli: Adriano Gallina Editore, 2002.

D'ASCOLI F. **Grammatica Napoletana.** Napoli: Adriano Gallina Editore, 2012.

DE CAMPOS, H. **Da Transcriação poética e semiótica da operação tradutora.** Belo Horizonte: VivaVoz, FALE – UFMG, 2011.

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

EURÍPIDES, Medeia de Eurípides. **Tradução Trupersa.** Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2013.

LOMBARDI, C. **Danze e buone maniere nella società dell'antico regime - Trattati ed altri testi italiani tra il 1580 e il 1780.** Arezzo: Edizioni Mediateca del Barocco, Seconda Edizione, 2000.

MARCATO C. **Dialetto, dialetti e italiano.** Bologna: IL Mulino, 2002.

MAZZOLENI, M. **Il Vocabolario Treccani.** Milano: Instituto della Enciclopedia dell' Italiano, 2011.

MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir, não tradutologia.** Belo Horizonte: VivaVoz.

MOSCATO E. **Orfani Veleni.** Milano: Ubulibri, 2007.

MOSCATO E. Degolarratos. Trad. Anita Mosca. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

SARRAZAC, J.P. **O Futuro do drama.** Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campos das Letras, 2002.

VINUESA, C. **La traducción teatral contemporânea.** In: Estudios de Traducción 2013, vol. 3.

ZATLIN, Phyllis. **Theatral Translation and Film Adaption:** A Practitioner's View. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.

ZUBER-SKERRITT, O. **Page to stage:** Theatre as translation. Amsterdam: Rodopi, 1984.

Dossiê Dramaturgia e Tradução

A tradução do **Ciclope** de Eurípides a partir da dramaturgia[1]

*The translation of Euripidian **Cyclops** from its dramaturgy*

Vanessa Ribeiro Brandão
UFMG
E-mail: vanessarbrandao@gmail.com

ISSN: 2525-9105

Resumo

O **Ciclope** de Eurípides é o drama satírico mais completo que chegou aos nossos dias. O drama satírico é um gênero teatral burlesco grego que era apresentado no século V a. C depois das trilogias de tragédias nas Dionísias Urbanas, festivais em honra a Dioniso no início da primavera, em Atenas. A principal característica do drama satírico é o coro de sátiros e a presença de Sileno, o velho e bêbado pai dos sátiros, como um de seus personagens, aspecto facilmente percebido no **Ciclope**. Diferentemente dos textos atuais de teatro, o **Ciclope** não tem marcações cênicas no seu texto, como entrada e saída de personagens, emoções, entonação de falas: essas informações estão explícitas ou implicitamente no corpo do texto, ou seja, na fala dos personagens. Ainda, várias especificidades do gênero são articuladas nas ações e danças dos personagens e do coro, mas devem ser descobertas e desvendadas por meio dos implícitos e explícitos das falas dos personagens. Além disso, não há registros da performance da peça. Dessa forma, para traduzir o **Ciclope**, é importante entender e considerar a sua dramaturgia, a fim de perceber as suas marcações cênicas e reproduzi-las no texto de chegada assim como elas estão presentes do texto de partida.

Palavras-chave: Ciclope, Drama satírico, Tradução teatral, Dramaturgia.

1 O tema é mais detalhadamente desenvolvido na tese de doutorado, em que consta ainda a tradução do texto com um estudo sobre seu léxico e dramaturgia.

Abstract

*Euripides' **Cyclops** is the more complete satyr drama that survived into our generation. The satyr drama is a burlesque Greek theatrical genre that was presented in the fifth century BC after the tragedies' trilogies in the City Dionysia, a festival in honor of Dionysus in in the beginning of spring in Athens. The main feature of this drama is the chorus of satyrs and the presence of Silenus, the old and drunk father of the satyrs, as one of its characters, an aspect easily perceived in the **Cyclops**. Unlike the current theatrical texts, the **Cyclops** has no scenic guidelines in its text, such as the entry and exit of characters, emotion and intonation of speech: this information is explicitly or implicitly in the body of text, that is, in the speech of the characters. Still, some specificities of the genre are articulated in the actions and dances of the characters and the choir, but must be discovered and unveiled through the implicit and explicit in the speeches of the characters. In addition, there are no records of the performance of the play. Therefore, to translate the **Cyclops**, it is important to understand and consider its dramaturgy, in order to perceive its scenic guidelines and to reproduce them in the translations like they are in the Greek text.*

Keywords: Cyclops, satyr drama, theatrical translation, dramaturgy.

Ciclope, o drama satírico de Eurípides

O drama satírico é um gênero teatral grego que não goza da mesma fama que a tragédia e a comédia, mesmo que o seu auge tenha sido em conjunto com estes, no século V a. C. Os dramas satíricos eram escritos por tragediógrafos e apresentados nas Grandes Dionísias (ou Dionísias Urbanas) em Atenas, no começo da primavera (fim de março, início de abril). Eles faziam parte de uma tetralogia, que era composta de uma trilogia de tragédias seguida do drama satírico.

Seaford[2] explica que essa organização da apresentação desses dramas nessa ordem no festival se deve à regra da tetralogia, que foi instituída na reorganização da Dionísia cerca de 502-501 a. C. (SEAFORD 1984: 15). Logo, a participação do drama satírico nesses festivais se deve a um objetivo específico. Alguns teóricos, como a professora de grego especialista em teatro Virgínia Barbosa (2008), acreditam que a principal função do gênero era o "alívio cômico" depois das tragédias.

Há, entretanto, outra teoria descrita por Seaford: "O drama satírico foi formalmente instituído na Dionísia para preservar o que foi perdido no desenvolvimento da tragédia descrita por Aristóteles" (SEAFORD 1984: 11, tradução nossa).[3] Existe uma história contada por Zenóbio, um sofista grego e escritor de provérbios do ano 117, segundo a qual a plateia dos festivais no início do século VI a. C., ao ver tragédias como **Ájax** e **Centauros**, alegavam que elas não tinham uma conexão com Dioniso (SEAFORD 1984: 11-2). Então, para que a plateia novamente tivesse a sensação de que o festival era para Dioniso, passou a ser obrigatória a apresentação do drama satírico nos festivais, porque, como explica Seaford, "diferente da tragédia, o drama satírico

2 Richard Seaford é um pesquisador e professor inglês que publicou uma edição do **Ciclope** em 1984, com comentário verso a verso. Essa obra até hoje faz parte da bibliografia de qualquer pesquisador da peça ou do gênero drama satírico.

3 *"satyric drama was formally instituted in the Dionysia to preserve what had been lost in the development of tragedy described by Aristotle"*

manteve seu conteúdo dionisíaco não apenas com o coro de sátiros, mas também pela virtude de sua escolha e adaptação dos mitos não dionisíacos" (1984: 44, tradução nossa).[4] Mesmo que a discussão sobre a função do drama satírico possa ser polêmica e ainda não resolvida, é importante ressaltar que ambas as teorias não são excludentes e podem, ainda, ser complementares.

Apesar da sua importância e fama no século V a. C., poucos o conhecem na contemporaneidade. Talvez o gênero não seja tão conhecido porque poucas obras chegaram até nós. O único drama satírico de que temos conhecimento do enredo inteiro é o **Ciclope**, escrito por Eurípides. Infelizmente, porém, não sabemos quais tragédias foram apresentadas antes dele no festival, nem sequer temos certeza de sua datação: alguns estudiosos preferem situar a origem desse drama antes de 424 a. C. (BRANDÃO 1987: 41), mas a data mais provável é 408 a. C. (SEAFORD 1984: 2).

Por ser o único representante do gênero drama satírico, é muito importante que o **Ciclope** seja traduzido e divulgado. É a partir dele que muitas teorias sobre o drama satírico foram conduzidas. Portanto, a tradução dessa peça requer ainda mais responsabilidade e cuidado, uma vez que ela não seria só uma versão em língua moderna de uma peça antiga, mas de um gênero que a maior parte do público desconhece.

Para que a tradução do **Ciclope** euripidiano seja eficiente e cumpra seu papel, é importante que sejam consideradas as características do gênero drama satírico no exercício tradutório. A principal característica do drama satírico é que ele é um texto teatral burlesco. Logo, por se tratar de um drama, é importante que se leve em conta a sua dramaturgia[5]. Quanto ao enredo, assim como a tragédia, ele tem o mito como base de sua trama, mas este é revisitado pela presença de um coro de sátiros e por Sileno. Dana Sutton, cuja pesquisa sobre o drama satírico é uma das pioneiras, define o gênero como "disfarces comicamente grotescos de mitos tradicionais" (SUTTON 1980: 134, tradução nossa).[6] A professora e pesquisadora de gêneros dramáticos Emmanuela Bakola corrobora e completa a informação ao afirmar que as três características que diferenciam o drama satírico dos outros dramas são "o tema mítico, o tratamento burlesco deste e, claro, a presença dos sátiros" (BAKOLA 2004: 7, tradução nossa)[7]. Nós acrescentamos ainda Sileno, que seria um sátiro mais velho, considerado nos dramas satíricos como o pai dos sátiros do coro. Para entender melhor o que é o drama satírico, é importante entender quem são os sátiros e quem é Sileno.

Os sátiros são figuras mitológicas que fazem parte do séquito de Dioniso. Em vasos do século V a. C., eles geralmente são representados com um corpo humano masculino, nus e descalços, cabelos e barbas grandes e negras, ore-

4 *"unlike tragedy, satyric drama retained its Dionysiac content... not only through retaining a chorus of satyrs, but also by virtue of its choice and adaptation of non-Dionysiac myths".*

5 O termo "dramaturgia" é muito complexo no que diz respeito à sua conceitualização. Neste trabalho, o conceito "dramaturgia" será abordado como conjunto das características dramáticas pertencentes a um texto de teatro. Logo, ao usar a expressão "dramaturgia do **Ciclope**", estamos nos referindo ao conjunto de suas características de texto dramático.

6 *"(...) comically grotesque travesties of traditional myths"*

7 *"(i) its mythic theme, (ii) the burlesque treatment of this theme and, of course, (iii) the presence of satyrs".*

lhas pontudas, um rabo como de um cavalo e um falo ereto. Já os sátiros cênicos, segundo o Vaso Pronomos,[8] (que é a referência que temos hoje para a contemplação do que seria o figurino de um drama satírico) são atores jovens sem camisa e descalços, usando uma máscara com barba e shorts peludos com um falo grande na frente e um rabo de cavalo atrás. Essa diferença entre os sátiros cênicos e mitológicos é também exposta por Anthony Stevens,[9] que teorizou sobre a encenação do drama satírico em seu artigo "'First catch your satyrs' – A Practical Approach to The SatyrPlay(-Like?)".

> Mas o que é um sátiro? Existem duas formas de responder a essa pergunta. Uma é extrair as provas textuais e arqueológicas disponíveis; visto assim, os sátiros são criaturas mitológicas masculinas, pertencentes à natureza selvagem, parte humana, parte animal (mais cavalo do que cabra, pelo menos no período clássico), impulsivos, anárquicos, hedonistas e fortemente orientados para grupos. Mas a criatura mitológica é muito evasiva. A outra maneira é explorar o processo teatral de transformar atores humanos em sátiros de palco convincentes, 'capturando-os' assim. Minha afirmação de que os sátiros existem primariamente como corpos diz respeito à sua natureza teatral. O 'centro de ação' do corpo é a pélvis. Simplesmente focar sua atenção lá, em vez de, digamos, na cabeça ou no peito, dá a você um senso de prontidão para agir beirando a uma urgência de se mexer, pelo menos se você já estiver de pé. Focando a atenção dessa maneira, cria-se um centro – de um lado, um centro de consciência, de outro, uma maneira particular de organizar o organismo. Se você andar devagar com a atenção focada em sua cabeça, o resto do corpo parecerá leve, etéreo, mal ali. Mas, se você focar a atenção na pélvis, você também tem um forte senso de pernas, tronco e braços, e de seu potencial de movimento. Os membros vão se sentir bem livres, mesmo 'carregados'. (STEVENS 2012: 68, tradução nossa)[10]

É interessante que, nessa passagem, o pesquisador descreve o sátiro mitológico tal como o conhecemos, mas não descreve especificamente o que seria um sátiro de palco. Em vez disso, ele diz onde os sátiros centram o movimento, ou seja, ele dá uma resposta sobre quem são os sátiros baseada na sua movimentação. Uma vez que teatro implica ação, tal caracterização é coerente: a descrição de um movimento ou ação para caracterizar um personagem teatral. Por isso, a experiência de Stevens muito auxilia no fazer tradutório do

8 Trata-se de um vaso aproximadamente do ano 400 a. C. encontrado em uma tumba em Ruvo di Puglia, em uma área do sul da Itália chamado Peucetia, a 100 km da cidade grega mais próxima (CARPENTER 2005: p.222-3). Apesar de muitos confiarem na obra para definir figurinos e traços teatrais do drama satírico, Csapo afirma que nada confirma que a pintura retrata uma performance dramática (CSAPO 2010: 6).

9 Junto de seus alunos, ele traduziu os fragmentos de uma peça de Ésquilo e completou-a a partir de um estudo sobre o drama satírico e sobre o mito que conduz seu enredo, então intitulada **Nos jogos ístmicos**. A construção dramatúrgica e tradutória foi encenada em inglês em 11 de maio de 2011, em Atenas, por estudantes do Centro Internacional para Estudos Helênicos e Mediterrâneos (DIKEMES).

10 *"But what is a satyr? There are two ways of answering this question. One is to mine the available textual and archaeological evidence; seen thus, satyrs are mythological male creatures, belonging to wild nature, part human, part animal (more horse than goat-like, at least in the classical period), impulsive, anarchic, hedonistic and strongly group oriented. But the mythological creature is very elusive. The other way is to explore the theatrical process of transforming human performers into credible stage satyrs, thus 'catching' them.*
My claim that satyrs exist primarily as bodies concerns their theatrical nature. The body's 'action centre' is the pelvis. Simply focusing your attention there, as against, say, in the head or the chest, gives you a sense of readiness to act, verging on an urge to get moving, at least if you are already standing. Focusing attention like this creates a center—on the one hand a center of consciousness, on the other a particular way of organizing the organism. If you walk around slowly with attention

drama satírico **Ciclope**. O sátiro do palco, seja na peça de Stevens ou no texto de Eurípides, se comporta como coro e tem suas particularidades cênicas, entretanto tem como referência óbvia o sátiro dos vasos e dos mitos, que tem gosto pela música e a dança, que no drama satírico é a siquínis (música e dança). No **Ciclope**, ela embala a entrada do coro de sátiros dançantes, como descrito pelo Sileno nos versos 37-40:

Σιληνός
ποίμνας. τί ταῦτα; μῶν κρότος σικινίδων
ὁμοῖος ὑμῖν νῦν τε χὥτε Βακχίῳ
κῶμος συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους
προσῆτ' ἀοιδαῖς βαρβίτων σαυλούμενοι; (40)
Sileno
Que é isso? Não é a batida da siquínis?
A mesma pra vocês agora que a do festim pra Baco?
Quando vocês eram aliados da casa de Altaia
e remexiam com a música do bárbito?[11]

Apesar da ausência de marcadores cênicos formais, como aqueles em itálico que vemos em textos teatrais modernos, a descrição da entrada dos sátiros por Sileno dá várias informações de como deve acontecer a cena: deve haver música (a siquínis), com batida de algum instrumento, talvez do bárbito. Os sátiros dançavam na casa de Altaia ao som do bárbito e talvez dancem agora; segundo Stevens, é mais provável que dancem: "Talvez a descoberta mais importante seja que os sátiros dançam espontaneamente e naturalmente, em qualquer oportunidade, em um excesso de energia e de comunidade" (STEVENS 2012: 73, tradução nossa).[12]

O público também dança? Infelizmente não há como saber, mas se a siquínis é um ritmo tão alegre e contagiante, talvez não dançar seja uma tarefa difícil. Talvez até mesmo Sileno dançasse enquanto descreve a entrada dos sátiros (e por que não?).

E quem é Sileno, afinal? Sileno está presente em alguns dramas satíricos, sobretudo os menos fragmentários como o próprio **Ciclope**, o **Ichneutas** de Sófocles e o **Puxadores de rede** de Ésquilo. No **Ciclope**, Sileno é quem fala o prólogo. Seaford explica que o Ciclope, sendo uma das últimas escritas por Eurípides, possui a estrutura de um drama satírico mais tardio, com uma atuação dos sátiros mais restrita e quase um protagonismo de Sileno (SEAFORD 1984: 17). Inclusive, já no segundo verso da peça, Sileno se queixa com Dioniso de como hoje ele já não tem o vigor de antes. Ele é personagem engraçado e sem pudor, que chama os sátiros de filhos ao longo da peça e, no prólogo do

focused in your head, the rest of the body will seem light, ethereal, barely there. But if you focus attention in the pelvis you will also have a strong sense of legs, trunk and arms, and of their movement potential. The limbs will feel quite free, even 'charged'."

11 Os trechos traduzidos do **Ciclope** são de nossa autoria. A tradução da peça inteira consta na tese de doutorado.

12 *"Perhaps the most important discovery is that satyrs spontaneously and naturally dance, at any opportunity, in an overflow of both energy and community"*

Ciclope, diz que com eles cuidou de Dioniso quando este era jovem. Segundo o Vaso Pronomos, o ator que interpreta Sileno o faz descalço, usa um macacão coberto de pelos brancos e uma máscara calva, mas com uma barba branca. Os pelos brancos do figurino salientam sua velhice, principalmente se comparada à vitalidade dos sátiros.

Os outros personagens do drama satírico muito se assemelham aos personagens trágicos na fala e na ação. Muitas vezes é a interação deles com o coro ou Sileno que marcam o aspecto risível do texto, sobretudo pelo contraste. Na comédia, os personagens são risíveis por serem principalmente caricaturais, desde homens comuns e escravos a deuses e heróis; nos dramas satíricos, os sátiros e Sileno, assim como os outros personagens mitológicos que estão na peça, mantêm-se segundo às características pelas quais são conhecidos.

O mito que guia o enredo do **Ciclope** é o canto IX da **Odisseia** de Homero. Na peça há três personagens que falam: Sileno; Odisseu, personagem heroico que salva a todos e mostra sempre lealdade aos amigos e até mesmo a Sileno e os sátiros, mesmo tendo acabado de os conhecer; e o ciclope Polifemo, monstro gigante de um olho só que mantém os sátiros e Sileno como escravos, não é devoto de nenhum deus e come carne humana. Segue o argumento da peça que consta na tradução do **Ciclope** euripidiano do pesquisador brasileiro Junito Brandão, que usa o nome latino de Odisseu (Ulisses):

> Ulisses, tendo partido de Troia, de retorno a Ítaca, é lançado nas costas da ilha de Sicília, onde habita o terrível Ciclope Polifemo. Na caverna do Ciclope, encontrou os sátiros e seu pai Sileno, prisioneiros do monstro. Oferece vinho a Sileno e este, sedento do néctar de Baco, está disposto a trocar ovelhas e queijos de seu amo pelo odre de vinho de Ulisses, quando chega o Ciclope, berrando furioso. Devora, numa só refeição, dois companheiros do herói, mas este, como sempre, agindo com astúcia, após embriagar Polifemo, vaza-lhe com um espeto incandescente o único olho, logrando, assim, fugir e levar em sua companhia Sileno e os sátiros. (BRANDÃO 1987:42)

Como se pode perceber, o enredo é basicamente o mito que consta em Homero, mas com diferenças de enredo devido à presença dos sátiros e Sileno e também devido às adaptações necessárias para que o texto seja uma performance. Percebe-se, então, que o **Ciclope** é um drama complexo, que mistura a sobriedade heroica de Odisseu com o burlesco dos sátiros e de Sileno, além do monstruoso e terrível de Polifemo. O contraste entre os personagens é perceptível no texto. Dessa forma, é importante e imprescindível pensar na ação

13 *"The task of the theatre translator cannot simply be to capture what was there—the original work—because the qualities of the original performance can never be known. Historical authenticity is an impossibility. But reaching for the past can be a way of transcending self-imposed limits that shape what theatre accomplishes in the present."*

dos personagens enquanto eles proferem a fala a ser traduzida, para que o texto tenha coerência dramatúrgica também na sua tradução.

A tradução e atualização

Os textos de teatro antigo, assim como o **Ciclope**, não têm instruções cênicas explícitas como os textos modernos. O professor da área de comunicação e artes da USP Luiz Fernando Ramos explica a função e a relação da didascália (ou rubrica) com os textos teatrais antigos e modernos.

> A rubrica, ou didascália, como a conhecemos hoje, é uma forma de textualidade literária muito recente. Na idade média, surge nos textos dramáticos religiosos apresentando os aspectos materiais e simbólicos do rito, e, na Renascença, já aparece exercendo a função de indicar aos operadores da montagem aspectos funcionais da sua articulação, como o momento exato das entradas e saídas, a lista de personagens e, principalmente, a distribuição das falas entre eles. No final do século XIX a rubrica consolidou-se como elemento inseparável do texto dramático, mas só em meados do século XX desenvolveram-se abordagens teóricas sobre suas especificidades. (RAMOS 2001: 10)

Nos textos das peças gregas do século V a. C., não há rubricas dispostas da maneira como conhecemos hoje, mas tais marcações cênicas se encontram nas falas dos personagens, muitas vezes, por meio de pronomes demonstrativos (como "este ancinho de ferro", v. 33, marcando a presença de um objeto cênico na mão do personagem). Ainda, infelizmente, não temos acesso ao que foi a sua performance. Dessa forma, para fazer a tradução desse texto teatral, é necessário pensar e elaborar uma possibilidade de cena que dê sentido ao texto. É importante salientar, porém, que é necessário pensar uma cena que se encaixe com esse texto, com o que é falado pelos personagens, em vez de tentar resgatar a performance primordial, aquela para o qual o texto foi escrito, uma vez que fazer isso é impossível, como explica o professor de teatro antigo e elisabetano David Wiles: "A tarefa do tradutor de teatro não pode ser simplesmente capturar o que estava lá – a obra de partida – porque as qualidades da performance original nunca podem ser conhecidas. A autenticidade histórica é uma impossibilidade" (WILES 2007: 365, tradução nossa)[13]. No entanto, é preciso desvendar a dramaturgia do texto, explorá-la a fim de que ela auxilie o exercício tradutório e se faça perceptível também na tradução.

As várias performances atuais de tragédias gregas do século V a. C. são importantes para a sobrevivência dessas peças, independentemente do tanto

que elas se aproximam ou se distanciam do que seria a sua performance primordial. As peças clássicas sobrevivem e fazem sucesso porque, apesar de serem de outro tempo e espaço, têm muito a dizer às pessoas do agora. Por mais que se tente resgatar a emoção e o contexto do tempo da peça, as cenas e a situação são relidas por este novo tempo.

Aliás, cada tradução, performance e interpretação do texto é uma releitura e pode revelar um novo aspecto dele, mesmo se tratando do mesmo texto. O escritor argentino Jorge Luís Borges trabalha esse fenômeno no seu conto "Pierre Menard, autor del Quijote". Pierre Menard é um personagem do conto que queria escrever o Quixote. "Sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidiam – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes" (BORGES 1941: 46, tradução nossa).[14] O personagem consegue realizar seu desejo, escrevendo alguns capítulos da primeira parte do **Dom Quixote** de maneira idêntica à que Cervantes havia escrito. É interessante que o narrador do conto consegue interpretar diferentemente as mesmas palavras ao considerar o contexto de Cervantes e o de Menard, explicando que ambos reproduziram as mesmas palavras, mas por motivações e contextos diferentes. Aí está a riqueza dos clássicos. Infelizmente pouco temos de recepção clássica do **Ciclope** e do drama satírico de forma geral, o que requer de nós mais traduções e mais performances.

É importante ressaltar que um texto performático requer um cuidado específico na escolha das palavras, pois se entende que essas foram escritas para serem faladas pelo personagem e não lidas pelo público, de forma que o som que elas emitem seja mais importante. Além disso, uma vez que o texto encenado é efêmero, ou seja, não dá ao espectador a chance de voltar ao que já foi dito, é importante que ele guarde certa clareza para o público, que só vai ouvi-lo uma vez e assimilá-lo a partir dessa experiência única. Obviamente essa regra não vale para um texto propositalmente obscuro: nesse caso, deve-se manter a obscuridade que lhe é devida.

Nesse jogo de clareza/obscuridade e de pluralidade de sentidos que é próprio de um texto literário, cabe ao tradutor ou à tradutora fazer opções: às vezes, por um sentido específico em detrimento de outros, às vezes, por uma obscuridade/clareza que existe na língua de partida, mas não na de chegada, ou vice-versa. Para que essas escolhas sejam coerentes e responsáveis, é importante que, antes de se traduzir o texto, seja definido um objetivo ao fazê-lo.

No caso de um texto como o **Ciclope** de Eurípides, espera-se que a sua tradução respeite suas características primordiais, como o fato de ele ser uma peça engraçada de teatro antigo. Entretanto, o tradutor ou tradutora podem focar em outros objetivos, já que se trata de um texto literário complexo de

14 *"Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes."*

outro tempo e espaço, com várias características marcantes que podem ser priorizadas na tradução, como os seus recursos poéticos e literários, a maneira como os mitos gregos são narrados, etc. Portanto, para que se entenda melhor uma tradução e a maneira como ela lê o texto de partida, é importante conhecer o seu objetivo.

O autor argentino Jorge Luís Borges, que também é admirador da Antiguidade Clássica e de mitologias de modo geral, teoriza as traduções de Homero a partir de sua experiência como leitor de traduções de Homero. Ele diz que a tradução é um "grande sorteio experimental de omissões e ênfases" (BORGES 1932: 94, tradução nossa).[15] Também é fundamental ressaltar que não existe um texto definitivo, muito menos uma tradução definitiva, pois, "o conceito de texto definitivo corresponde à religião ou ao cansaço" (BORGES 1932: 94-5, tradução nossa).[16] Dessa forma, da parte do tradutor ou tradutora, uma maneira responsável e mais prática de decidir as ênfases e as omissões é a definição de um objetivo.

Antoine Berman, filósofo, crítico literário e teórico francês da tradução muito importante nos modernos estudos de tradução, na sua obra **Tradução e a letra ou o albergue do longínquo**, explica as principais tendências deformadoras no processo tradutório. A fim de que tais processos de deformação sejam evitados, ele sugere que se delimite um objetivo tradutório: "Evidentemente, a analítica da tradução pressupõe em si mesma uma definição do objetivo tradutório, pois é só a partir de tal definição que as tendências deformadoras podem aparecer como tais" (BERMAN 2013: 89). Por isso, optamos por delimitar um objetivo ao traduzir o ciclope de Eurípides, que é fazer uma tradução que respeite o gênero do texto. Dessa forma, entendemos também que, para que a tradução do texto se manifeste como um drama satírico, é importante que se explore e entenda a dramaturgia da peça e do gênero. A fim de mostrar os resultados desse processo de escolha de um objetivo tradutório e ênfase na dramaturgia da peça, trazemos alguns exemplos de cena em que a importância do estudo da dramaturgia para a tradução da cena fica mais evidente.

15 *"(...) largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis"*

16 *"El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansacio."*

Cenas do texto teatral entendidas a partir da dramaturgia

Por meio da tradução da peça e estudo da dramaturgia, foi possível constatar que o **Ciclope** de Eurípides é um drama satírico cheio de dança e vinho. A partir das observações de Stevens (2012) e da análise pormenorizada da dramaturgia da peça, pudemos entender e pensar as cenas do drama satírico com os sátiros e também Sileno, que ditam o viés cômico do mito. Stevens enfatiza a dança dos sátiros, que no **Ciclope** se estendem a Sileno e ao ciclope Polifemo, que dançam ao provar do vinho. Polifemo dançando e cantando em nada se

parece com o gigante da **Odisseia**, mas uma versão mais cômica e pueril do monstro, que se encaixa perfeitamente a um enredo de drama satírico.

Um exemplo do toque cômico que Sileno pode dar à cena é a transação comercial entre ele e Odisseu. A cena é cheia de pequenas movimentações, com interjeições e interações passionais.[17] Odisseu entra em cena com seus companheiros, vê os sátiros, reconhece-os e vai cumprimentar Sileno, por este ser o mais velho. Eles se apresentam e depois o marinheiro explica que ele e os companheiros estavam com fome e tinham interesse em comprar as provisões que havia ali. Sileno parece não muito interessado na transação, mas quando Odisseu avisa que pagaria com vinho, o velho responde. Pelo conteúdo do texto, deduz-se que há empolgação e alegria na fala de Sileno:

ὦ φίλτατ᾽ εἰπών, οὗ σπανίζομεν πάλαι. (140)
Ô palavra amadíssima, há tempos precisamos demais.

Em seguida Odisseu explicita a qualidade do vinho dizendo que o recebeu de Marão, o filho de Baco (v. 141, 143), e Sileno faz uma postura de ninar com os braços ao dizer:

ὃν ἐξέθρεψα ταῖσδ᾽ ἐγώ ποτ᾽ ἀγκάλαις; (142)
ἐν σέλμασιν νεώς ἐστιν, ἢ φέρεις σύ νιν; (144)
Aquele que há tempos eu criei nestes braços?
Está nos bancos do navio ou aí com você?

Odisseu diz, provavelmente mostrando um odre (quando entra em cena, ele pode estar com uma espada e uma bolsa, onde ficam o odre e uma taça que será usada um pouco depois na cena):

ὅδ᾽ ἀσκὸς ὃς κεύθει νιν, ὡς ὁρᾷς, γέρον. (145)
Está escondido neste odre de pele que você vê, ancião.

Depois de uma discussão sobre quanto vinho haveria ali, Odisseu mostra uma taça e diz:

καὶ μὴν ἐφέλκω καὶ ποτῆρ᾽ ἀσκοῦ μέτα. (151)
E trago também uma taça junto com o odre.

Sileno, então, usa uma inversão para falar da bebida, já que geralmente se bebe para se esquecer dos problemas:

φέρ᾽ ἐγκάναξον, ὡς ἀναμνησθῶ πιών. (152)
Traz, derrama, que vou beber pra lembrar.

Depois disso, os versos começam a se dividir em falas de diferentes persona-

17 Para ficar mais claro o processo de tradução, junto dos versos traduzidos, trazemos explicações do que entendemos se passar na cena enquanto o diálogo acontece e uma contextualização, já que se trata de trechos da peça. Faremos isso em todas as cenas.

gens, resultando num diálogo mais rápido. O marinheiro serve uma taça de vinho: "Olha só!" (ἰδού v. 153) – enquanto o velho sátiro olha maravilhado: "Puuuuuutz!, que cheiro lindo tem! (παπαιάξ, ὡς καλὴν ὀσμὴν ἔχει. v. 153). Sileno aspira o odor do vinho e usa uma interjeição, demonstrando entusiasmo.
O próximo verso também se divide: "Então você olhou?" "Não, por Zeus!, mas sinto o cheiro." (εἶδες γὰρ αὐτήν; / οὐ μὰ Δί', ἀλλ' ὀσφραίνομαι. v. 154), responde Sileno. Odisseu entrega a taça para Sileno: "Prova agora, pra não elogiar só com palavra." (γεῦσαί νυν, ὡς ἂν μὴ λόγῳ 'παινῇς μόνον. v. 155). O ancião dá um gole, usa mais interjeições: "Nossa! Baco me chama pra dançar... ra ra ra" (βαβαί: χορεῦσαι παρακαλεῖ μ' ὁ Βάκχιος. ἆ ἆ ἆ. v. 156-7) e se põe a dançar. Enquanto ele dança, Odisseu continua a perguntar sobre o vinho, enaltecendo suas qualidades: "E não borbulha lindamente na sua garganta?" (μῶν τὸν λάρυγγα διεκάναξέ σου καλῶς; v. 158) "Tanto que chegou até na pontinha das unhas." (ὥστ' εἰς ἄκρους γε τοὺς ὄνυχας ἀφίκετο. v. 159), responde Sileno ainda dançando, agora fazendo um movimento com os pés e dando goladas na taça.

Mais uma cena divertida devido à presença de Sileno e sua obsessão por vinho é quando ele deve servir a taça ao ciclope, mas não o faz, enganando-o com suas artimanhas nos versos 560-6. Também nessa cena há muitos pequenos movimentos, que dão um sentido às falas e interações dos personagens:

Κύκλωψ
οἰνοχόος ἄδικος. (560)
Σιληνός
<οὐ> μὰ Δι', ἀλλ' οἶνος γλυκύς. (560)
ἀπομακτέον δέ σοὐστὶν ὡς λήψῃ πιεῖν.
Κύκλωψ
ἰδού, καθαρὸν τὸ χεῖλος αἱ τρίχες τέ μου.
Σιληνός
θές νυν τὸν ἀγκῶν' εὐρύθμως κᾆτ' ἔκπιε,
ὥσπερ μ' ὁρᾷς πίνοντα χὥσπερ οὐκ ἐμέ.
Κύκλωψ
ἆ ἆ, τί δράσεις; (565)
Σιληνός
ἡδέως ἠμύστισα. (565)
Κύκλωψ
λάβ', ὦ ξέν', αὐτὸς οἰνοχόος τέ μοι γενοῦ
Ciclope
Copeiro injusto! (560)
Sileno
<Não>, por Zeus, mas o vinho está gostoso. (560)

E você deve se limpar pra conseguir beber.
Ciclope
Olha só, o meu lábio está limpo e a barba.
Sileno
Agora põe o cotovelo com ritmo e então bebe,
como você me vê bebendo, e não como eu...
Ciclope
ra ra, o que você está fazendo? (565)
Sileno
Entornando com prazer. (565)
Ciclope
Pega, ô, gringo! Você que virou meu copeiro.

O ciclope fala com Sileno (v. 560), que está segurando a taça de vinho em vez de entregá-la a seu dono, Polifemo. No mesmo verso, Sileno justifica tal atitude (v. 560). E no próximo dá ordens a ciclope (v. 561), que obedece e responde (v. 562). Depois, Sileno distrai o ciclope fingindo ensinar um jeito certo de beber o vinho (ele parece estar fazendo gestos complexos e sem sentido com o braço e a mão que segura a taça) e bebe mais uma vez da taça, interrompendo o que estava dizendo (v. 563-4). Polifemo se empolga com a gestualização de Sileno, ri (ra ra), até perceber que o velho sátiro o estava enganando (v. 565). No mesmo verso, Sileno responde, aparentemente de maneira debochada. Polifemo, então, toma a taça de Sileno e a entrega para Odisseu (v. 566).

As cenas em que se bebe o vinho são seguidas de falas confusas de personagens que se expressam com dificuldade devido à embriaguez do vinho, como Sileno nos versos 163-74.

δράσω τάδ', ὀλίγον φροντίσας γε δεσποτῶν.
ὡς ἐκπιών γ' ἂν κύλικα μαινοίμην μίαν,
πάντων Κυκλώπων ἀντιδοὺς βοσκήματα, (165)
ῥῖψαι τ' ἐς ἅλμην Λευκάδος πέτρας ἄπο
ἅπαξ μεθυσθεὶς καταβαλών τε τὰς ὀφρῦς.
ὡς ὅς γε πίνων μὴ γέγηθε μαίνεται
ἵν' ἔστι τουτί τ' ὀρθὸν ἐξανιστάναι
μαστοῦ τε δραγμὸς καὶ παρεσκευασμένου (170)
ψαῦσαι χεροῖν λειμῶνος ὀρχηστύς θ' ἅμα
κακῶν τε λῆστις. εἶτ' ἐγὼ <οὐ> κυνήσομαι
τοιόνδε πῶμα, τὴν Κύκλωπος ἀμαθίαν
κλαίειν κελεύων καὶ τὸν ὀφθαλμὸν μέσον;
Farei isto, muito pouco preocupado com os chefes.

Então, bebendo só uma taça é que posso ficar doido,
pago com o gado todo dos ciclopes, (165)
jogo pra fora da rocha da Lêucade na água do mar,
e só uma vez fico bêbado e relaxo as sobrancelhas.
E quem não se alegrou e ficou doido bebendo?
Pra isto aqui ficar reto e levantar,
e um punhado de seio e um gramado preparado (170)
apalpar com as duas mãos e a dança, tudo de uma vez,
e esquecimento dos males. Aí... eu não vou beijar
tal bebida? E a ignorância do ciclope
e o olho no meio não mando chorar?

Sileno tinha bebido uma taça de vinho puro, cuja medida certa, segundo a **Odisseia**, é uma porção de vinho para 12 de água. Ele, então, pronuncia esses versos, que são bem confusos. Entretanto, um texto confuso é coerente como fala de um personagem bêbado, como Sileno estava.

Polifemo experimenta do vinho e dança, quando entra em cena trazendo uma taça enorme cheia de vinho (v. 390) e uma coroa colorida na cabeça (v. 517-8). Logo antes, os sátiros dançavam e cantavam a vitória que teriam sobre o monstro. O final da canção louva o vinho e os festins. Por isso, acreditamos que a canção e a dança de Polifemo ao entrar seriam como uma continuação da dança e da música dos sátiros, também porque os sátiros continuam a cantar após a música do ciclope:

παπαπαῖ· πλέως μὲν οἴνου,
γάνυμαι <δὲ> δαιτὸς ἥβᾳ
σκάφος ὁλκὰς ὡς γεμισθεὶς (505)
ποτὶ σέλμα γαστρὸς ἄκρας.
ὑπάγει μ' ὁ φόρτος εὔφρων
ἐπὶ κῶμον ἦρος ὥραις
ἐπὶ Κύκλωπας ἀδελφούς.
φέρε μοι, ξεῖνε, φέρ', ἀσκὸν ἔνδος μοι. (510)
Puuutz! Estou cheio de vinho e do banquete,
radiante e jovem,
estou cheio até o topo da barriga
como um casco de navio de carga até o remo.
A carga agradável me conduz
junto do festim nas estações da primavera
junto dos irmãos ciclopes.
Me traz, gringo, traz, me entrega o odre.

A canção de Polifemo se assemelha muito ao canto coral, há a impressão de que o vinho o transformou num sátiro, "radiante e jovem" (γάνυμαι <δὲ> ἥβᾳ v. 504). Sua bebedeira o coloca no festim: ele canta, dança, se coroa e até arrisca uma metáfora náutica enquanto dança. No entanto, ao continuar a tomar o vinho, sua bebedeira fica um pouco mais sombria e ele, assim como Sileno, delira (v. 576-89):

Κύκλωψ
ἰοὺ ἰού (576)
ὡς ἐξένευσα μόγις· ἄκρατος ἡ χάρις.
ὁ δ' οὐρανός μοι συμμεμειγμένος δοκεῖ
τῇ γῇ φέρεσθαι, τοῦ Διός τε τὸν θρόνον
λεύσσω τὸ πᾶν τε δαιμόνων ἁγνὸν σέβας. (580)
οὐκ ἂν φιλήσαιμ'; αἱ Χάριτες πειρῶσί με.
ἅλις. Γανυμήδη τόνδ' ἔχων ἀναπαύσομαι
κάλλιον ἢ τὰς Χάριτας, ἥδομαι δέ πως
τοῖς παιδικοῖσι μᾶλλον ἢ τοῖς θήλεσιν.
Σιληνός
ἐγὼ γὰρ ὁ Διός εἰμι Γανυμήδης, Κύκλωψ; (585)
Κύκλωψ
ναὶ μὰ Δί', ὃν ἁρπάζω γ' ἐγὼ 'κ τῆς Δαρδάνου.
Σιληνός
ἀπόλωλα, παῖδες· σχέτλια πείσομαι κακά.
Κύκλωψ
μέμφῃ τὸν ἐραστὴν κἀντρυφᾷς πεπωκότι
Σιληνός
οἴμοι· πικρότατον οἶνον ὄψομαι τάχα.
Ciclope
Uhu! Uhu!
É como se eu nadasse com dificuldade! É pura graça!
Me parece que o céu é levado
se misturando com a terra, vejo o trono de Zeus
e toda a honra sagrada das divindades.
Quero não amar? As Graças me tentam
Em abundância! Vou descansar com este Ganimedes
mais lindo que as Graças, e tenho prazer de qualquer jeito,
nos moços mais do que nas mulheres.
Sileno
Então eu sou o Ganimedes, ciclope?
Ciclope
Sim, por Zeus, o que eu peguei da terra do Dardanos.

Sileno
Estou perdido, filhos! Vou sofrer crueldades e males.
Ciclope
Você se queixa do amante e goza quem bebe?
Sileno
Ai, meu deus! Um vinho superamargo vou provar...

Ao dizer isso, Polifemo começa a nadar no chão, olhando para o céu. Os sátiros voltam para a cena e começam a fazer estripulias em volta dele, até serem confundidos com as Graças (v. 581), mas estão em maior quantidade (v. 582), já que as graças são apenas três e o coro de sátiros composto por cerca de quinze. Então, olhando para Sileno e indo em sua direção, ele diz: "Quero não amar? As Graças me tentam em abundância! Vou descansar com este Ganimedes mais lindo que as Graças, e tenho prazer de qualquer jeito, nos moços mais do que nas mulheres" (v. 582-4). Sileno começa a fugir e questiona por que seria ele o Ganimedes: "Então eu sou o Ganimedes, ciclope?" (v. 585), ao que Polifemo responde "Sim, por Zeus, o que eu peguei da terra do Dardanos" (v. 586), agarrando e levando-o em direção à gruta. Sileno reluta, pedindo socorro, mas ninguém faz nada "Estou perdido, filhos! Vou sofrer crueldades e males" (v. 587), até que ele desiste, dizendo: "Ai, meu deus! Um vinho superamargo vou provar..." (v. 589). Ambos saem de cena.

Essas são só algumas cenas cuja dramaturgia foi essencial para uma tradução no mínimo coerente. A partir dessas cenas, é possível perceber que o exercício tradutório considerando sua dramaturgia e possibilidade performática contribui para um melhor entendimento do texto e possibilita uma melhor interpretação dos personagens e do contexto dramático. Dessa forma, entendemos que é muito importante que a tradução de teatro, sobretudo do teatro antigo, considere os estudos de teatro, como explica o professor do departamento de artes cênicas da UnB:

> O conhecimento dos atos performativos, das habilidades para concretizar a cena e orientar a audiência, possibilita a identificação de informações e distinções fundamentais para a compreensão dos textos remanescentes do teatro antigo. Estilos de interpretação, corporalidade, uso da voz, profissionalização, máscaras, entre outros dados, inserem a materialidade da arte dramática na amplitude de sua efetivação. (MOTA 2014: 100-1)

Portanto, para entender ou estudar quaisquer peculiaridades de um texto dramático, é necessário entender os aspectos que fazem desse texto um drama, uma vez que são fundamentais para perceber todo o texto.

Bibliografia

BAKOLA, E. **Old Comedy disguised as Satyr Play:** a new reading of Cratinus' 'Dionysalexandros' (POxy 663). University College London, 2004.

BARBOSA, T. V. R. "A performance ritual dos desvios: danças de loucos e possuídos". In: **Phoînix**, Universidade Federal do Rio de Janeiro 14 (2008) 372-88.

BENJAMIN, W. "A tarefa do tradutor". Trad. Fernando Camacho. In: CASTELLO Branco, L. (Org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin:** quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, pp. 25-49.

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo.** Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BORGES, J. L. "Las versiones homéricas". **Discusión**, Editorial Emecé. Obras Completas, V. I, 1932, pp. 94-9.

BORGES, J. L. "Pierre Menard, autor del Quijote" (1941). In: BORGES, J. L. **Ficciones.** Nova York: Vinatge Español, 2012, pp. 39-53.

BRANDÃO, J. (Trad.) "O ciclope". In: **Um drama satírico: 'O ciclope' e duas comédias: 'As rãs'; 'As vespas'.** Rio de Janeiro, 1987, pp. 37-68.

BRANDÃO, V. R. **Uma tradução dramática do 'Ciclope' de Eurípides.** Tese (Doutorado em Literaturas Clássicas e Medievais) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

BRANDÃO, V. R. **O drama satírico:** gênero híbrido e intertextual. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CARPENTER, T. H. "Images of satyr plays in South Italy". In: HARRISON, G. W. M. (Ed.) **Satyr drama** – Tragedy at Play. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, pp. 219-36.

CSAPO, E. **Actors and Icons of the Ancient Theater.** Wiley-Blackwell, 2010.

EURÍPIDES. "O ciclope". In: **Um drama satírico: 'O ciclope' e duas comédias: 'As rãs'; 'As vespas'**. Trad. Junito Brandão. Rio de Janeiro, 1987, pp. 37-68.

HOMERO. **Odisseia.** Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011.

MOTA, M. "Teatro grego: novas perspectivas". CORNELLI, G.; COSTA, G. G. (Orgs.) **Estudos Clássicos III**: cinema, literatura, teatro e arte. Brasília: Annablume Editora, 2014, pp. 85-160.

O'SULLIVAN, P.; COLLARD, C. **Euripides Cyclops and Major Fragments of Greek satyric drama.** Oxford: Oxbow Books [Aris & Phillips Classical Texts], 2013.

RAMOS, L. F. "A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena". In: **Sala Preta**, São Paulo, 1 (2001) 9-22.

SEAFORD, R. (Ed.) **Cyclops.** Clarendon Press Oxford, 1984.

STEVENS, A. “First catch your satyrs” – A Practical Approach to The SatyrPlay(-Like?). In: **Didaskalia** 9. 13 (2012) 64-83.

SUTTON, D. F. **The Greek Satyr Play.** Meisenheim am Glan: Hain, 1980.

WILES, D. “Translating Greek Theatre”. In: **Theatre Journal**, Johns Hopkins University Press, 59. 3 (2007): 363-6. Link: https://doi.org/10.1353/tj.2007.0156

Dossiê Dramaturgia e Tradução

Variedades linguísticas na tradução da comédia antiga: Sobre as variadas formas de rir da diferença

Language varieties in the translation of ancient comedy: About the various ways of laughing at difference

Rafael Guimarães Tavares da Silva
UFMG
E-mail: gts.rafa@hotmail.com

ISSN: 2525-9105

Resumo

Partindo da importância que as discussões acadêmicas têm reconhecido nos debates sobre a diferença e a alteridade atualmente, este texto pretende considerar os modos segundo os quais o riso e a linguagem podem se posicionar socialmente perante tais questões. Para isso, proponho considerações gerais sobre certas dimensões sociais do riso e da linguagem – como formas de afirmar determinados valores em grupo – e analiso, em seguida, os casos específicos do uso (ou não) de diferentes variedades linguísticas como modo de suscitar o riso nas traduções de comédias antigas para o português contemporâneo. Concentro-me nas traduções das seguintes peças de Aristófanes: **Acarnenses** (traduzida por Ana Maria César Pompeu, em 2014, e por Maria de Fátima de Sousa e Silva, em 1980) e **Lisístrata** (traduzida por Millôr Fernandes, em 2003; Adriane da Silva Duarte, em 2005; Ana Maria César Pompeu, em 2010; e Trajano Vieira, em 2011). Mais do que fazer avaliações decisivas sobre tais traduções, a proposta do presente texto é fomentar o debate sobre a teoria e a prática da tradução de teatro no Brasil, especialmente em sua sempre delicada e difícil tarefa de manifestar o riso pela linguagem, respeitando a diferença e a alteridade.

Palavras-chave: Tradução, Teatro, Comédia, Riso, Sociolinguística.

Abstract

Assuming the importance that academic discussions have been recognizing in debates about difference and alterity, this text intends to consider the ways in which laughter and language can be socially situated in relation to these questions. For this, I propose general considerations about certain social dimensions of laughter and language, as ways of affirming certain values. Then, I analyze specific cases of use (or non-use) of different language varieties as a way of provoking laughter in the translations of ancient comedy to contemporary Portuguese. I focus on translations of the following pieces by Aristophanes: ***Acharnians*** *(translated by Ana Maria César Pompeu, in 2014, and by Maria de Fátima de Sousa e Silva, in 1980) and* ***Lysistrata*** *(translated by Millôr Fernandes, in 2003; Adriane da Silva Duarte, in 2005; Ana Maria César Pompeu, in 2010; and Trajano Vieira, in 2011). More than advancing conclusive evaluations on such translations, the purpose of this text is to promote the debate on theory and practice of theatrical translation in Brazil, especially in its always delicate and difficult task of expressing laughter through language, always respecting difference and alterity.*

Keywords: Translation, Theatre, Comedy, Laughter, Sociolinguistics.

Introdução

Pensar a diferença sempre foi um desafio para a humanidade. Pensar a diferença das sociedades, das línguas e dos costumes. Pensar a diferença *nas* sociedades, *nas* línguas e *nos* costumes. Pensar a diferença *a partir da* diferença. Pensá-la — em diferença consigo mesma — para reconsiderá-la, afirmá-la ou questioná-la. E pensar tudo isso de novo, diferentemente. Donde o desafio.

A diferença constitui um aspecto determinante do pensamento filosófico contemporâneo, seja porque vozes diferentes — e até então largamente marginalizadas e excluídas — começam a se fazer ouvir (aos poucos), seja porque a tradição hegemônica — afirmadora de uma identidade homogênea e segura de si — tenha se dado conta do caráter ilusório de toda tentativa de afirmação do próprio em detrimento dos outros. A questão da alteridade tem sido tratada cada vez mais com a devida atenção, levando a importantes reconsiderações sobre as formas dispensadas tradicionalmente à reflexão e ao tratamento da diferença.

Acredito que o riso e a linguagem sejam duas áreas vitais da atividade humana que foram profundamente afetadas por reflexões recentes sobre a diferença e a alteridade. Avançando algumas ideias preliminares sobre o caráter social dos valores que subjazem às mais diversas manifestações do riso e da linguagem, pretendo propor algumas considerações sobre as formas segundo as quais determinadas diferenças linguísticas — como as que se dão a ver em variedades linguísticas diferentes — podem ser usadas (ou não) para provocar o riso. Com esse intuito, recorrerei ao rico material das comédias antigas, pois acredito que esse gênero poético tenha sido especialmente profícuo em explorar variedades linguísticas com o propósito de criar o riso.

Entretanto, o que gostaria de compreender não são as implicações sociais do riso e da língua na comédia antiga a partir de seu próprio contexto, mas de que forma isso foi e pode ser retomado atualmente em suas traduções para o português. Em outras palavras, pretendo analisar de que forma o recurso a certas variedades linguísticas do português moderno pode oferecer novos meios de se recriar o riso contido nas comédias antigas.

O RISO COMO AFIRMAÇÃO DE VALORES SOCIAIS

O riso é uma manifestação humana — geralmente compartilhada com outras pessoas — que tem por objeto alguém (ou algo feito por alguém), com relação ao qual é possível se manter uma atitude de certa insensibilidade, a fim de destacar um ou mais de seus aspectos como socialmente repudiáveis e, portanto, a serem ridicularizados pelo grupo. Essa definição geral, embora possa não parecer capaz de dar conta da multiplicidade dos fenômenos risíveis — que vão desde o humor físico, de motivação mecânica, até aquele que nasce do absurdo e do impossível, passando pelas situações em que se dá o estranho riso niilista —, parte de um pressuposto importante e, a meu ver, inegável: o riso é um meio de afirmar certos valores sociais.

Para essas proposições iniciais, retomo as considerações esboçadas pelo filósofo Henri Bergson, em seu ensaio sobre **O riso**, publicado originalmente em 1899. Essa interessante reflexão filosófica sobre os mecanismos e implicações do riso, ainda que assuma uma dicção científica aparentemente pouco afim à multiplicidade e à espontaneidade dessa manifestação humana, destaca muito bem sua dimensão intrinsecamente social. Em um artigo anterior, retomei as intuições fundamentais de Bergson, empregando-as para compreender o riso nos **Diálogos dos mortos**, de Luciano de Samósata (SILVA, 2014), e, desde então, tenho confirmado minhas impressões de que as ideias de Bergson oferecem pontos importantes para que se compreendam certos aspectos gerais do cômico. Seu ponto fundamental, a meu ver, consiste no seguinte:

> O riso deve ser algo deste tipo, isto é, uma espécie de *gesto social*. Pelo temor que inspira, ele reprime as excentricidades, mantém constantemente alerta e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de se isolar e adormecer, flexibiliza, enfim, tudo o que pode permanecer de rigidez mecânica na superfície do corpo social. O riso não advém, então, da estética pura, posto que persegue (inconscientemente e mesmo imoralmente em muitos casos particulares) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral. Entretanto, ele tem algo de estético, posto que o cômico nasce no momento

> preciso em que a sociedade e a pessoa, liberadas da preocupação com sua própria conservação, começam a se tratar mutuamente como obras de arte. Em resumo, se traçarmos um círculo em torno das ações e disposições que comprometem a vida individual ou social e que se castigam a si mesmas devido a suas consequências naturais, permanece fora dessa área de emoção e de luta, em uma zona neutra onde o homem se dá simplesmente em espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico e o riso é seu castigo. (BERGSON, 1938, pp. 20-1)[1]

Vê-se logo, portanto, que o riso é uma forma de comportamento social perante a diferença. Mais do que isso, trata-se de uma forma de se posicionar socialmente perante tal diferença, com o intuito de evidenciá-la do todo social e excluí-la ou anulá-la. Por isso, afirmei anteriormente que o riso é um meio de afirmar certos valores sociais: com efeito, alguém — ou algo feito por alguém — apenas pode se destacar como ridículo quando vem a ser encarado a partir da perspectiva de um grupo que assume e compartilha determinados valores opostos àqueles manifestados pelo alvo de seu riso.

É de se notar, contudo, que o riso não é — *por si mesmo* — um meio de reforçar ou questionar as estruturas de poder hegemônicas de uma dada sociedade. O riso fundamenta-se em valores compartilhados por algum grupo social e é responsável por reforçá-los, evidenciando, excluindo e anulando aquilo que destoa e resiste a tais valores. Nesse sentido, a depender dos *valores* que o fundamentam, o riso tanto pode ser um meio de reforçar as estruturas de poder vigentes em uma dada sociedade quanto pode vir a se revelar um meio eficiente de questioná-las. Para ilustrar isso, tomarei dois exemplos extremos relacionados ao carnaval.

Mikhail Bakhtin é um pensador russo, bastante influente entre estudiosos das Humanidades, sendo aí conhecido principalmente por seus conceitos de dialogismo, polifonia e carnavalização. Sua obra é profundamente marcada por uma preocupação social, responsável por mantê-lo sempre atento à presença de uma alteridade como condição de existência do próprio e de afirmação de sua identidade. Suas reflexões atentam para a dimensão dialógica da linguagem, bem como para os aspectos polifônicos de certos discursos, e — como não poderia deixar de ser — o riso desempenha em suas teorias um papel importante. Bakhtin, partindo das obras de Fiódor Dostoiévski (1970)

1 Tradução minha. No original: *"Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de geste social. Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social. Le rire ne relève donc pas de l'esthétique pure, puisqu'il poursuit (inconsciemment, et même immoralement dans beaucoup de cas particuliers) un but utile de perfectionnement général. Il a quelque chose d'esthétique cependant puisque le comique naît au moment précis où la société et la personne, délivrées du souci de leur conservation, commencent à se traiter elles-mêmes comme des œuvres d'art. En un mot, si l'on trace un cercle autour des actions et dispositions qui compromettent la vie individuelle ou sociale et qui se châtient elles-mêmes par leurs conséquences naturelles, il reste en dehors de ce terrain d'émotion et de lutte, dans une zone neutre où l'homme se donne simplement en spectacle à l'homme, une certaine raideur du corps, de l'esprit et du caractère, que la société voudrait encore éliminer pour obtenir de ses membres la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possibles. Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtiment."* (BERGSON, 1938, pp. 20-1).

e François Rabelais (1987), chama atenção para o caráter popular do riso desde a Antiguidade e ao longo da Idade Média — sugerindo que ele se constituiria como forma de resistência aos valores hegemônicos do discurso oficial — e desenvolve, a partir disso, seu conceito de carnavalização. Reversão das hierarquias, emancipação da seriedade, expressão de uma alegria ambivalente (maledicente e, ao mesmo tempo, encomiástica), afirmação do popular em detrimento do erudito — tais seriam as características do carnaval, na acepção mais ampla do termo, segundo a proposta do estudioso. Sobre a influência positiva do fenômeno para uma renovação do pensamento e da cultura em fins da Idade Média, ele afirma o seguinte:

> O carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. Tal era o poderoso apoio que permitia atacar o século gótico e colocar os fundamentos da nova concepção do mundo. É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a liberação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida. (BAKHTIN, 1987, p. 239)

Tudo isso parece muito bem colocado e a importância das ideias de Bakhtin se dá a ver no impacto que suas concepções de carnaval e riso tiveram sobre as Humanidades, fundamentando vários estudos dedicados à análise e compreensão de fenômenos cômicos. Contudo, acredito ser necessário parar aqui um instante, antes de continuar festejando alegremente sua proposta, a fim de destacar aspectos que possam não ter sido levados em consideração pelo estudioso. Afinal, não é segredo para ninguém que os nazistas também pularam carnaval.

Tal como sugerido anteriormente, o riso (além do carnaval, entendido como ocasião de *performance* do riso por excelência) não é — por si só — um meio de reforçar ou questionar as estruturas de poder hegemônicas de uma dada sociedade. O riso e o carnaval podem tanto reforçar essas estruturas quanto questioná-las, mas isso depende dos valores que os fundamentam. No estudo que Carl Dietmar e Marcus Leifeld (2010) dedicam ao carnaval durante o período do Nazismo, na Alemanha, por exemplo, fica evidente que motivos antissemitas, racistas, xenófobos e preconceituosos — todos eles reforçando o *status quo* do regime — eram empregados nas celebrações do povo

em festa. Depois de citar a presença de carros carnavalescos com ditos e bonecos depreciadores de judeus na cidade de Colônia, os autores afirmam:

> Diatribes antissemitas também foram levadas a outras cidades — em Coblença, empregava-se a fantasia do "vigarista judeu"; em Mainz, representava-se a emigração dos judeus de forma caricatural como "viagem para a Judelândia" e apontava-se uma lavanderia cuja especialidade era a remoção da "estrela soviética" e da "Estrela de Davi"; em Villingen, fazia-se chacota com os "agitadores e envenenadores internacionais". (DIETMAR, LEIFELD, 2010, p. 126)[2]

É certo que, como as festividades faziam parte da propaganda oficial do regime nazista, seria possível questionar o caráter "autêntico" e "popular" dessas manifestações, a fim de se defender que tal argumento em nada afetaria uma compreensão como a de Bakhtin. Contudo, questionar a "autenticidade" e a "popularidade" do carnaval nazista não muda o fato de que grande parte da população se associou a esses festejos sim, compartilhando dos valores hegemônicos que eram efetivamente reforçados por seu riso e por sua inquietante forma de carnavalização.[3] Ou seja, o riso e o carnaval não são meios — em si mesmos — capazes de reforçar ou questionar as estruturas hegemônicas de poder, pois isso depende dos valores que os fundamentam socialmente.

A língua como afirmação de valores sociais

É possível defender um argumento análogo ao que foi delineado no tocante ao riso para se compreender a afirmação de valores sociais pela linguagem. Toda forma de linguagem humana consiste em um código — geralmente compartilhado com outras pessoas — que tem por objeto referentes concretos e abstratos do mundo, podendo ser empregado para a expressão e a comunicação de um falante consigo mesmo ou com outros membros de um determinado grupo. Essa definição geral, embora pareça ser mais ampla do que determinadas propostas de recorte formalista — e de base saussuriana —, parte de um fundamento tão importante e inegável quanto aquele que se constatou quando se falava do riso: a linguagem também é um meio de afirmar certos valores sociais.

Atentando para essa dimensão social, o mesmo Bakhtin anteriormente citado, só que agora em um livro que dedica à filosofia da linguagem, afirma o seguinte:

> Na realidade, o ato de fala, ou, mais exatamente, seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como

2 Tradução minha. No original: *„Auch aus anderen Städten sind antisemitische Ausfälle im Karneval überliefert – in Koblenz griff man den Aspekt des „jüdischen Devisenschiebers" auf, in Mainz karikiert man die Emigration der Juden als „Reise nach Jüdlanc", man zeigte zudem eine Wäscherei, deren Spezialität die Entfernung von „Sowjet- und Davidsternen" sei, in Villigen wurde gegen „Internationale Brunnenvergifter und Giftmischer" Stimmung gemacht"* (DIETMAR, LEIFELD, 2010, p. 126).

3 Vale notar que, mesmo nesse ambiente nefasto em que se perseguia tudo o que fosse julgado diferente, subsistiam formas humorísticas (poucas, é verdade) de crítica ao regime, como indicam Dietmar e Leifeld (2010, pp. 170-5).

> individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado a partir das condições psicofisiológicas do sujeito falante. *A enunciação é de natureza social.* (BAKHTIN, 1995, p. 109)

E completa, poucas páginas depois:

> A estrutura da enunciação e da atividade mental a exprimir são de natureza *social*. A elaboração estilística da enunciação é de natureza *sociológica* e a própria cadeia verbal, à qual se reduz em última análise a realidade da língua, é *social*. Cada elo dessa cadeia é social, assim como toda a dinâmica da sua evolução. (BAKHTIN, 1995, p. 122)

Ou seja, tal como ficou determinado para o riso, também a linguagem não pode ser considerada — *por si mesma* — um meio de reforçar ou questionar as estruturas de poder hegemônicas de uma dada sociedade. A linguagem e suas manifestações, pelos discursos, fundamentam-se em valores compartilhados por algum grupo social e são capazes de reforçá-los, empregando e privilegiando determinadas formas, em detrimento de outras, levando à exclusão e à anulação daquilo que destoa delas e parece resistir-lhes. Assim sendo, a depender dos *valores* que fundamentam determinadas modalidades discursivas, a linguagem tanto pode ser um meio de reforçar as estruturas hegemônicas de poder quanto pode vir a se revelar um meio eficiente de questioná-las. Para ilustrar isso, tomarei dois exemplos extremos, ambos extraídos da tradição hebraica.

A perseguição aos judeus na Península Ibérica, nos séculos que se seguiram ao período da Reconquista, foi feroz e recrudesceu paulatinamente até chegar à conversão forçada, à proibição de sua religião — com seu culto, rito e língua —, incluindo momentos especialmente violentos de expulsão e agressões físicas ainda mais diretas.[4] Em que pesem todas essas formas de hostilidade, é possível considerar que o interdito à linguagem (e à religião, ou seja, à forma de comunicação com sua divindade) cumpra um papel de violência distinto dos outros, na medida em que almeja a destruição daquilo que possibilita a constituição de um pensamento e de uma identidade diferentes daqueles que se lhes quer impor. Não se trata, portanto, da mera recusa de uma convivência com a diferença, mas de uma recusa radical da possibilidade de existência do outro (sendo lícito sugerir que formas de holocausto na história dos judeus não são exclusividade do séc. XX). Ainda assim, os judeus ibéricos convertidos — chamados frequentemente de marranos[5] — resistiram e, apegando-se aos pequenos cacos ainda lembrados de sua língua, mantive-

4 Para mais detalhes, cf. ROTH, 2001.

5 Para detalhes desse nome – e suas múltiplas interpretações –, cf. ROTH, 2001, pp. 27-8.

ram viva a alteridade de seu pensamento e sua identidade ao longo dos séculos seguintes:

> Da língua hebraica, apenas os mais escassos fragmentos foram preservados na tradição oral. *Adonai* continuava a ser usado para o Nome Divino; e uma única frase completa em que ele figura era lembrada, ainda que de forma mutilada. Com algumas exceções triviais, que tinham perdido há muito tempo seu sentido completo, as preces dos marranos eram em língua vernácula. (ROTH, 2001, p. 176)[6]

Como se vê, a linguagem pode ser uma forma de resistência de um grupo social, constituindo uma dimensão fundamental da afirmação de seus valores. É por isso que tal afirmação se dá sempre contra os interditos que gostariam de banir certas modalidades linguísticas, seja por meio da criminalização de certas línguas e das manifestações culturais ligadas a elas, seja por meio do preconceito linguístico que se perpetua contra elas diariamente.[7]

Contudo, é evidente que — assim como a linguagem pode ser uma forma de resistência social por parte das minorias — as estruturas hegemônicas de poder também podem se valer da linguagem para se reforçar, recorrendo a expedientes que evidenciem as diferenças linguísticas a fim de excluí-las ou anulá-las. O preconceito linguístico — aludido acima — é uma das formas mais eficientes de exclusão e aniquilação das diferenças, encontrando respaldo não apenas em influentes camadas da sociedade, como em várias das instituições públicas (dentre elas, as próprias escolas e universidades). Não acredito ser necessário retomar aqui os importantes argumentos de Marcos Bagno (1999), mas gostaria de dar meu último exemplo sobre o emprego da linguagem como meio de reforçar as estruturas de poder em uma dada sociedade. Acredito que esse exemplo — bastante enfático — tenha implicações também sobre o que se pode afirmar sobre preconceito linguístico. A história referida no **Antigo Testamento**, em Juízes 12:1-15, é resumida por Jacques Derrida nos seguintes termos:

> *Xibolete*, essa palavra que eu chamo de hebraica, vocês sabem que ela se encontra em toda uma família de línguas, o fenício, o judeo-aramaico, o siríaco. Ela é atravessada por uma multiplicidade de sentidos: rio, ribeirão, espiga de trigo, ramo de oliveira. Mas para além desses sentidos, ela recebeu o valor de uma senha. Ela era utilizada, durante ou após a guerra, na passagem de fronteiras vigiadas. A palavra importava menos por seu sentido do que pela maneira segundo a qual era pronun-

6 Tradução minha. No original: *"Of the Hebrew language, only the very fewest fragments were preserved in oral tradition.* Adonai *continued to be used for the Divine Name; and one solitary complete phrase in which it figures was remembered, though in a mutilated form. With these trivial exceptions, which had long since lost their full meaning, the prayers of the Marranos were in the vernacular."* (ROTH, 2001, p. 176).

7 No Brasil, os casos da criminalização da capoeira, no final do séc. XIX e início do séc. XX, bem como da criminalização do funk, hoje em dia (em pleno séc. XXI), estão profundamente relacionados com as diferentes manifestações de preconceito linguístico contra formas diferentes daquilo que é considerado a norma culta do português brasileiro. Para detalhes sobre a criminalização do funk, cf. FACINA, 2013. Sobre preconceito linguístico no Brasil, cf. BAGNO, 1999.

> ciada. A relação com o sentido ou a coisa encontrava-se suspensa, neutralizada, colocada entre parênteses [...]. Os efraimitas tinham sido vencidos pelo exército de Jeftá e, para impedir que os soldados fugissem passando pelo ribeirão (*xibolete* significa também ribeirão, certamente, mas a razão dessa escolha não está necessariamente nisso), pedia-se que cada pessoa dissesse *xibolete*. Ora, os efraimitas eram conhecidos por sua incapacidade de pronunciar corretamente o *xi* de *xibolete* que se tornava para eles, então, uma *palavra impronunciável*. Eles diziam *sibolete* e, nessa fronteira invisível entre *xi* e *si*, eles se denunciavam à sentinela sob risco da própria vida. Eles denunciavam sua diferença ao se mostrarem indiferentes à diferença diacrítica entre *xi* e *si*; eles se marcavam por não de-marcarem uma marca codificada assim. (DERRIDA, 1986, pp. 44-5).[8]

Ora, como se vê, uma linguagem pode não apenas ser o meio de afirmação dos valores de um dado grupo — em resistência contra as imposições e agressões que lhe são dirigidas pelo poder hegemônico —, mas também pode vir a se tornar um meio de evidenciar e denunciar aqueles que a empregam, a fim de que possam ser consequentemente excluídos e anulados. Ou seja, a ambivalência característica do riso encontra uma equivalência bastante notável na forma como também a linguagem se presta à afirmação de certos valores sociais, seja em resistência ao poder hegemônico, seja em favor dele.

Traduzindo o riso por meio das variedades linguísticas

A ideia segundo a qual "uma língua, ao mesmo tempo em que possui uma estrutura, também é dotada de variabilidade", ou seja, constitui "um sistema heterogêneo", pode até ser resultado das pesquisas contemporâneas em sociolinguística (COELHO et al., 2018, p. 59), mas a comédia antiga já tinha alguma intuição sobre fenômenos de variação linguística, bem como sobre a existência de formas variantes – dotadas de diferentes valores sociais – em competição no interior de um mesmo sistema linguístico. Um poeta do séc. IV, Aléxis, por exemplo, afirma o seguinte em um fragmento de sua comédia chamada **A garota mandragorizada** (***Mandragorizoménē***, fr. 142 K):

> Se algum médico rural
> disser "Dê-lhe uma vasilha
> de trigo [*ptisánē*] de manhã", vamos menosprezá-lo diretamente;
> mas se disser "trygo [*ptisána*] e vasilha", admiramos.
> E ainda, se disser beterraba [*teutlíon*], desprezamos,

8 Tradução minha. No original: "Schibboleth, *ce mot que j'appelle hébraïque, vous savez qu'on le trouve dans toute une famille de langues, le phénicien, le judéo-araméen, le syriaque. Il est traversé par une multiplicité de sens : fleuve, rivière, épi de blé, ramille d'olivier. Mais au-delà de ces sens, il a pris la valeur d'un mot de passe. On l'utilisa, pendant ou après la guerre, au passage d'une frontière surveillée. Le mot importait moins pour son sens que par la manière dont il était prononcé. Le rapport au sens ou à la chose se trouvait suspendu, neutralisé, mis entre parenthèses [...]. Les Éphraïmites avaient été vaincus par l'armée de Jephtah ; et pour empêcher les soldats de s'échapper en passant la rivière* (schibboleth *signifie aussi rivière, certes, mais là n'est pas nécessairement la raison de ce choix), on demandait à chaque personne de dire* schibboleth. *Or les Éphraïmites étaient connus pour leur incapacité à prononcer correctement le schi de* schibboleth *qui devenait pour eux, dès lors, un* nom imprononçable. *Ils disaient* sibboleth *et, sur cette frontière invisible entre* schi *et* si, *ils se dénonçaient à la sentinelle au risque de leur vie. Ils dénonçaient leur différence en se rendant indifférents à la différence diacritique entre* schi *et* si; *ils se marquaient de ne pas pouvoir re-marquer une marque ainsi codée."* (DERRIDA, 1986, pp. 44-5).

> mas se diz "beteraba" [*seûtlon*], de boa vontade ouvimos,
> como se beterraba e "beteraba" não fossem o mesmo.
> (Ath. 14.15 Kaibel; 621 Gulick).[9]

A referência aí é às variantes dialetais e, como o exemplo não deixa margem a dúvidas, o valor socialmente atribuído a certas formas linguísticas é bastante explorado pelas comédias, operando como reforço a certos estereótipos representados com exagero. Acredito que o expediente de se explorarem variedades linguísticas com o propósito de criar o riso tenha sido desenvolvido de forma poderosa e instigante pela comédia antiga, seja como forma de questionar os poderes socialmente hegemônicos, seja como forma de reforçá-los e aprofundá-los. Contudo, o que gostaria de compreender não são as implicações sociais do riso e da língua na comédia antiga a partir de seu próprio contexto, mas de que forma isso é retomado atualmente em suas traduções para o português.

Explorar variedades linguísticas, na tradução, com o propósito de criar o riso, pode ser bastante efetivo. Entretanto, é necessário cuidado para não converter o riso e a língua em algo que perpetue as estruturas de opressão vigentes na sociedade moderna. Ainda que o texto antigo possa ter empregado diferentes estratégias cênicas e retóricas para reforçar certos valores hegemônicos excludentes (como, sem dúvida, de fato o fez), não é papel do tradutor moderno acrescentar a essas antigas formas de opressão e exclusão, por sua vez, uma nova camada de preconceitos e ideologias que reforce — com novas roupagens — o material trabalhado por ele. Nesse sentido, é preciso ter em mente o seguinte:

> A variação geográfica é, muitas vezes, bastante saliente aos nossos ouvidos. Podemos dizer que a fala, assim como a vestimenta e outros hábitos culturais, são elementos importantes na identificação do povo de determinado lugar. Por esse motivo, é natural que encontremos, no campo das artes cênicas, atores que, para dar maior veracidade à sua interpretação, durante a atuação incorporam à sua fala marcas linguísticas do suposto lugar de origem de seu personagem.
>
> Exemplos de caricaturas baseadas na língua dos falantes podem ser encontrados com certa frequência em novelas e em programas humorísticos. É necessário, no entanto, olhar para essas caracterizações com alguma ressalva: em certos casos, a construção de um personagem como uma caricatura regional pode ser para reforçar um estereótipo negativo sobre as pesso-

9 Tradução minha. No original, conforme a edição de Gulick (1927): *ἐὰν ἐπιχώριος/ ἰατρὸς εἴπῃ 'τρυβλίον τούτῳ δότε/ πτισάνης ἔωθεν', καταφρονοῦμεν εὐθέως·/ ἂν δὲ πτισάναν καὶ τρυβλίον, θαυμάζομεν./ καὶ πάλιν ἐὰν μὲν τευτλίον, παρείδομεν·/ ἐὰν δὲ σεῦτλον, ἀσμένως ἠκούσαμεν,/ ὡς οὐ τὸ σεῦτλον ταὐτὸν ὂν τῷ τευτλίῳ.*

> as de determinada região, como o do "nordestino preguiçoso", o do "caipira ignorante" etc. (COELHO et al., 2018, pp. 38-9)

A tradução de comédia grega para o português moderno que mais se arriscou a incorrer nesses perigos — pelo menos, dentre as que conheço[10] — é a versão de **Acarnenses**, proposta por Ana Maria César Pompeu (2014). Em seu livro — intitulado *Dioniso matuto*: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de **Acarnenses** de Aristófanes para o cearensês —, a estudiosa pretende aproximar e comparar os elementos rústicos presentes no enredo dessa comédia com os "rituais rurais das festividades juninas do Nordeste brasileiro que produzem literatura cômica oral (música, casamento matuto improvisado, etc.) e escrita, através dos cordéis, por exemplo" (POMPEU, 2014, p. 59). Essa motivação — sem dúvida, interessante e inovadora — não basta, contudo, para se avaliar o resultado prático da proposta, sendo necessário compreender de que forma essa aproximação se deu.

Pompeu (2014, p. 59) afirma que sua tradução optou por acentuar "a linguagem matuta característica do homem do interior do Ceará no nordeste brasileiro, difundida na cidade de Fortaleza, através dos comediantes que se caracterizam como matutos do interior". Isso fica bastante evidente desde seus versos iniciais:

> Tanta dô tem dispedaçado meu coração,
> Alegria é pôca, bem poquinha, conto nos dedo;
> Mas sofrimento é grão-centas-ruma-de-areia.
> Dêxa eu vê qual foi uma alegria de deleite.
> Já sei! Foi no dia q'eu fiquei veno e lavei a alma
> Com aquele' cinco talento que o Cleão botô prá fora.
> Vixe! Com'eu briei, e eu sô doido pelos Cavalêro
> Por causa desse feito, do tamãe da Grécia.
> (Ar. Ach. 1-8).[11]

A dicção popular adotada aqui pela tradutora é interessante e coerente, demonstrando sua intimidade com a variedade linguística que resolveu adotar.[12] Tal variedade poderia facilmente ser empregada ao longo de toda a comédia, tendo por motivação não apenas aproximar os elementos rústicos de *Acarnenses* da cultura nordestina, mas inclusive expandir o repertório de literatura escrita nessa variedade linguística (prioritariamente oral). O problema, contudo, é que tal variedade é empregada na tradução como forma de demarcar certas personagens de outras, impondo ao texto da comédia antiga uma diferenciação de todo inexistente nela.

10 Sales (2017), em uma resenha recente, afirma o seguinte sobre as traduções de Aristófanes ao português: "Com auxílio da plataforma da UNESCO, uma rápida pesquisa no *Index Translationum* mostra que temos o cadastro de trezentas traduções em diversas línguas das obras de Aristófanes. Em português, seu teatro conta com o trabalho de tradutores portugueses e brasileiros: António Lobo Vilela, que traduziu **As aves** (1984), **As vespas** (1984) e **As aves** (1990); Maria de Fátima de Sousa e Silva, que traduziu **Os cavaleiros** (1985), **Acarnenses** (1988), **As mulheres que celebram as Tesmofórias** (1988), **As mulheres no parlamento** (1988), **A Paz** (1989), **As aves** (1989), **Pluto: a riqueza** (1989) e **Os Cavaleiros** (1991). Também é expressivo o número de traduções em língua portuguesa realizadas pelos brasileiros: Américo Ramalho da Costa, que traduziu **Pluto: a riqueza** (1982) e Junito de Souza Brandão, que traduziu [...] **As rãs e As Vespas** (1987). Entretanto, esta listagem de obras traduzidas de Aristófanes não está completa, pois, no Brasil, contamos com, pelo menos, mais duas traduções de Aristófanes: **Lisístrata** (1998) e **Acarnenses** (2014), ambas realizadas por Ana Maria César Pompeu, professora de Língua e Literatura Gregas na Universidade Federal do Ceará" (SALES, 2017, pp. 301-2.). A essas poderiam ser acrescentadas outras, sem dúvida, como as de Millôr Fernandes (**Lisístrata**), Adriane da Silva Duarte (**Lisístrata** e **Tesmoforiantes**) e Trajano Vieira (**Lisístrata** e **Tesmoforiantes**), mencionadas abaixo.

11 Trad. Ana Maria César Pompeu. No original, conforme a edição de Olson (2002): ὅσα δὴ δέδηγμαι τὴν ἐμαυτοῦ καρδίαν,/ ἥσθην δὲ βαιά· πάνυ δὲ βαιά· τέτταρα./ ἃ δ' ὠδυνήθην ψαμμακοσιογάργαρα./ φέρ' ἴδω· τί δ' ἥσθην ἄξιον χαιρηδόνος;/ ἐγῷδ' ἐφ' ᾧ

Na peça de Aristófanes, conforme informações reconhecidas pela própria tradutora, não há diferenças no falar do coro e do protagonista (Diceópolis, nome aí traduzido como Justinópolis) com relação ao falar empregado pelas demais personagens atenienses da peça. Mas a tradutora opta por acentuar "a linguagem matuta" na fala das personagens originárias do campo, enquanto mantém "a fala normal ou culta para as personagens mais citadinas, como Eurípides e seu servo, o Arauto (Locutor), Lâmaco (Batalhão) e as falas dos sicofantas (delatores/ fiscais do mercado)" (POMPEU, 2014, p. 60). Ou seja, a tradução propõe uma diferenciação entre as falas de certas personagens, onde tal distinção não existe no texto grego. Leia-se um trecho como o seguinte:

JUSTINÓPOLIS
Pois num vô mimbora, vô é batê na porta.
Eurípides, Euripidezin!
Me ouve, se alguma vez tu ôviu um home.
Justinópolis de Colides te chama, eu.

EURÍPIDES
Não tenho tempo.

JUSTINÓPOLIS
Roda cá pra fora, vai lá!

EURÍPIDES
Mas é impossível.

JUSTINÓPOLIS
Mesmo assim.

EURÍPIDES
Vou rodar pra fora, mas não tenho tempo para descer.

JUSTINÓPOLIS
Eurípides...

EURÍPIDES
Por que gritas?

(Ar. *Ach*. 403-9).[13]

γε τὸ κέαρ ηὐφράνθην ἰδών,/ τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν./ ταῦθ' ὡς ἐγανώθην, καὶ φιλῶ τοὺς ἱππέας/ διὰ τοῦτο τοὔργον· ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι.

12 A esse respeito, considere-se o que a tradutora afirma em seu prefácio: "O falar matuto cearense consiste em usar apenas uma marca do plural (os prítane), 'tu' com o verbo na terceira pessoa (tu vai), retirar os erres finais e substituir por acento na vogal anterior (aceitá, embaixadô), o mesmo com as terminações em –ou (falô), eliminar a sílaba inicial do verbo está (tô, tá), repetições de não, mudando a primeira forma (tu num tá vendo não), 'home' por homem, o 'lh' por 'i' (muié por mulher, aio por alho), falar no diminutivo, substituindo –inho por –in (desse tamanhin), 'pra', 'pros, pras' em vez de 'para', 'para os' e 'para as', usar interjeições características (oxente! Arre égua! Vixe!), ênfases (euz*in aqui ó*, abestaiad*in*, vô é batê na porta), 'mermo' por 'mesmo', retirar o 'l' final de algumas palavras (miserave por miserável, terrive por terrível), entonações características (Pense numa sacudida grande!)." (POMPEU, 2014, p. 62).

13 Trad. Ana Maria César Pompeu. No original: *Δικαιόπολις· [...] οὐ γὰρ ἂν ἀπέλθοιμ', ἀλλὰ κόψω τὴν θύραν./ Εὐριπίδη, Εὐριπίδιον,/ ὑπάκουσον, εἴπερ πώποτ' ἀνθρώπων τινί./ Δικαιόπολις καλεῖ σε Χολλῄδης, ἐγώ./ Εὐριπίδης· ἀλλ' οὐ σχολή./ Δικαιόπολις· ἀλλ' ἐκκυκλήθητ'./ Εὐριπίδης· ἀλλ' ἀδύνατον./ Δικαιόπολις· ἀλλ' ὅμως./ Εὐριπίδης· ἀλλ' ἐκκυκλήσομαι. καταβαίνειν δ' οὐ σχολή./ Δικαιόπολις· Εὐριπίδη,/ Εὐριπίδης· τί λέλακας;*

Talvez pudesse ser sugerido que ao escolher representar algumas personagens por meio de uma variedade linguística diferente, sendo uma dessas personagens o protagonista da comédia (Diceópolis/ Justinópolis), a tradução quisesse enaltecer e destacar a variedade linguística escolhida para fazê-lo. Ainda que isso fosse verdade, contudo, em mais de um momento é afirmado no texto da própria comédia que seu conteúdo crítico não visa propor uma diferença entre matutos (representados positivamente) e citadinos (representados negativamente).[14] Tal como já afirmado, nada os distingue com relação à fala. Já com relação ao comportamento, talvez pudesse ser sugerido que os personagens originários do campo têm traços representados mais positivamente do que os dos citadinos. Contudo, nem isso é necessariamente verdadeiro, a depender de quem considera um trecho como o seguinte:

BATALHÃO
De onde vem o grito de guerra que ouvi?
Aonde devo levar socorro? Aonde levo lançar o tumulto?
Quem despertou a Górgona do armário?

JUSTINÓPOLIS
Ó Bataião, herói dos penacho e das tropa.

CORO
Ó Bataião, acredita que este home faz é tempo
Que insuta a nossa cidade todinha?

BATALHÃO
Tal coisa, tu mendigo te atreves a dizer?

JUSTINÓPOLIS
Ó Bataião, ó herói, me perdoe,
Se seno ismoleu disse alguma bestêra.

BATALHÃO
E o que foi que disseste de nós? Não vais falar?

JUSTÍNÓPOLIS
Nem sei mais o que foi.
Tô é arripiadin de medo das arma.
Mas, por favô, afasta de mim esta marmota.

14 A título de exemplo, leve-se em conta o que afirma Diceópolis (Justinópolis) aqui: "Mas já que são amigo que tão aqui na cunversa,/ Por que acusamo de tudo isso aí os lacônio?/ Do mei de nós uns home – num tô falano da cidade;/ Vê se lembram disso, que num tô falano da cidade -,/ Mas uns tipin imprestave, de qualidade ruim,/ Sem valô, da pió marca e istrangerado,/ Delatava: 'Estes mantozin são de Mégara'." (Ar. *Ach.* 513-9, trad. Ana Maria César Pompeu). No original: *ἀτὰρ, φίλοι γὰρ οἱ παρόντες ἐν λόγῳ,/ τί ταῦτα τοὺς Λάκωνας αἰτιώμεθα;/ ἡμῶν γὰρ ἄνδρες - οὐχὶ τὴν πόλιν λέγω,/ μέμνησθε τοῦθ', ὅτι οὐχὶ τὴν πόλιν λέγω -,/ ἀλλ' ἀνδράρια μοχθηρά, παρακεκομμένα,/ ἄτιμα καὶ παράσημα καὶ παράξενα,/ ἐσυκοφάντει Μεγαρέων τὰ χλανίσκια.*

BATALHÃO
Pronto.

JUSTINÓPOLIS
Vir'ela de costa pra mim.

BATALHÃO
Está virada.

JUSTINÓPOLIS
Vai, me dá a pena do teu elmo.

BATALHÃO
Toma a pluma.

JUSTINÓPOLIS
Sigur'a minha cabeça,
Que eu vô inguiá. Tenho é nojo desses penacho aí.

BATALHÃO
Tu vais fazer o quê? Com a pluma vais vomitar?
Pois é uma pluma...

(Ar. *Ach*. 572-86).[15]

15 Trad. Ana Maria César Pompeu. No original: *Λάμαχος· πόθεν βοῆς ἤκουσα πολεμιστηρίας;/ ποῖ χρὴ βοηθεῖν; ποῖ κυδοιμὸν ἐμβαλεῖν;/ τίς γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τοῦ σάγματος;/ Δικαιόπολις· ὦ Λάμαχ' ἥρως, τῶν λόφων καὶ τῶν λόχων./ Ἡμιχόριον Α· ὦ Λάμαχ', οὐ γὰρ οὗτος ἄνθρωπος πάλαι/ ἅπασαν ἡμῶν τὴν πόλιν κακορροθεῖ;/ Λάμαχος· οὗτος σὺ, τολμᾷς πτωχὸς ὢν λέγειν τάδε; Δικαιόπολις· ὦ Λάμαχ' ἥρως, ἀλλὰ συγγνώμην ἔχε,/ εἰ πτωχὸς ὢν εἶπόν τι κάστωμυλάμην./ Λάμαχος· τί δ' εἶπας ἡμᾶς; οὐκ ἐρεῖς;/ Δικαιόπολις· οὐκ οἶδά πω·/ ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ τῶν ὅπλων εἰλιγγιῶ./ ἀλλ', ἀντιβολῶ σ', ἀπένεγκέ μου τὴν μορμόνα.*

Além disso, o fato de tratar a "linguagem matuta" como uma variedade tão radicalmente diversa da "fala normal ou culta" escamoteia importantes dados recentes da sociolinguística. Conforme os estudos de Naro e Scherre (2003) e de Brandão e Vieira (2012), a fala culta não se distingue muito da fala popular, excetuando-se o maior ou o menor uso de marcas de concordância verbal e nominal. Mas em termos de variação linguística, muitos dos fenômenos representados como característicos dos "matutos" também estão presentes nas formas cultas faladas do português brasileiro contemporâneo: em nível fonológico, a monotongação de certos ditongos, o alçamento das vogais médias pré-tônicas, além da epêntese vocálica; em nível morfofonológico, a assimilação do morfema *–ndo* formador de gerúndio e a supressão do *–r* marcador de infinitivo, por exemplo (COELHO et al., 2018, pp. 26-7). Nenhuma dessas mudanças é restrita ao falar "matuto", mas tem acontecido abertamente também nas formas cultas faladas do português brasileiro.

O questionamento passível de ser feito à opção de Pompeu, portanto, não consiste na escolha da variedade "matuta" do português brasileiro para verter o grego antigo, mas: i) impor uma diferenciação linguística entre falas representadas por variedades linguísticas indiferenciadas no texto grego; ii) supor uma diferença radical entre a variedade "matuta" e a variedade culta, sugerindo a existência de implicações comportamentais sobre aqueles que empregam cada uma delas. Ou seja, embora procure deliberadamente evitar as armadilhas do etnocentrismo (POMPEU, 2014, p. 60), a tradutora acaba optando por alternativas com consequências práticas profundas, cuja dimensão questionável poderia ter sido facilmente evitada (caso o cearensês tivesse sido adotado para a representação da fala das demais personagens, por exemplo).

Esse cuidado de manter um mesmo registro linguístico para as falas de personagens representadas como falantes de uma mesma variedade linguística é a opção adotada na tradução mais conservadora — e, para mim, menos exuberante em termos de linguagem — da versão portuguesa que Maria de Fátima de Sousa e Silva (1980) oferece de Acarnenses. Optando pela prosa (isto é, sem levar em conta que a comédia antiga era um gênero poético, composto em versos), a tradutora emprega a norma padrão do português. É certo que — como a diferença entre o que se considera a norma padrão do português e aquilo que é a norma popular empregada em Portugal não é tão grande quanto com relação à norma popular do Brasil — a dicção adotada na tradução não soa tão artificial para um leitor português quanto certamente soa para um brasileiro.[16] A fala inicial de Diceópolis, contemplando a Pnix deserta, fica assim:

> Quantos desgostos tenho eu tido a roerem-me a alma! Lá alegrias, essas são poucas, bem poucas mesmo, uma meia dúzia delas! Mas aflições!... às centenas, como de areias o mar. Ora bem, vejamos! Que alegria tive eu que se possa dizer um "deleite"? Ah, bem sei! Foi um espetáculo que me encheu de prazer o coração: aqueles cinco talentos que Cléon deitou cá para fora. Que alegrão senti naquele momento! Muito admiro eu os cavaleiros por causa dessa proeza! Um golpe de sorte para a Grécia! (Ar. *Ach*. 1-8)[17]

Além disso, a tradutora faz uma opção interessante para representar diferenças de dialeto existentes no interior do texto da própria comédia grega: as duas personagens estrangeiras, o megarense e o tebano, empregam um dialeto diferente daquele em que se expressam as demais personagens, justificando, por isso, a adoção de uma variedade linguística diferente em suas falas. Ainda que Aristófanes não respeite integralmente as características dos

16 Para um tratamento sucinto das diferenças entre essas e outras variedades de português, cf. PAGOTTO, 2005. Para as implicações de o ensino do português no Brasil continuar com os olhos voltados para a norma linguística de Portugal, cf. BAGNO, 1999, pp. 20-34.

17 Trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva. Para o original, cf. nota anterior onde o trecho já foi citado.

dialetos empregados, ele dá uma sugestão de seus elementos mais típicos, oferecendo um colorido exótico a essas cenas. Esse colorido exótico é bem recuperado pelas seguintes propostas de tradução:

> **MEGARENSE**
> Biba, mercado de Atãnas, amigo dos Megarenches! Que choidades eu tinha de ti! Por Zeus, chenhor da amijade, choidades, ... que nem de uma mãe! Bamos, povres filhinhas de um pai desgrachado, chumbam para aqui, para ber che arranjam um naco de pão, se entxergam algum. Oicham lá, dêem-me cá atenchão, barriguinhas vajias. O que é que vochês proferem? Cherem bendidas ou arrebentarem de fome? (Ar. *Ach*. 729-34).[18]

> **TEBANO**
> Ai Hércules! Estou aqui com o ombro que na posso. Poisa-me aí esse poêjo, Ismínias. Cuidado! E vocês todos, que desde Tebas vêm tocando atrás de nós, vão lá, amais as gaitas, para um raio que vos parta! (Ar. *Ach*. 860-3).[19]

Ainda que essa tradução de Sousa e Silva me pareça menos ousada e criativa do que a de Pompeu, a importância de se fazer uma opção tradutória que busque alguma coerência com os textos de partida e de chegada se revela de forma ainda mais clara quando se leva em conta essas falas estrangeiras. Pois, diferentemente do que propusera a tradutora portuguesa, Pompeu (2014, p. 59) atribui ao megarense

> um falar mais matuto ainda, por representar a 'comédia megarense', considerada uma fase mais rústica do gênero cômico, mas com acento à fala do homem do campo ou do caipira de outras regiões brasileiras; igualmente foi feito ao falar caipira do beócio, com características diferenciadas do megarense, pois no grego de Aristófanes há acentos diversos para os dois por não serem atenienses.

Ou seja, a opção de traduzir apenas as falas das personagens originárias do campo por um "falar matuto" (em oposição à fala culta das personagens citadinas) fez com que a tradução distanciasse essas personagens atenienses umas das outras, aproximando, contudo, os atenienses "matutos" de povos gregos estrangeiros (megarenses e tebanos). Além disso, pelas palavras acima citadas, fica evidente que há a sugestão de maior rusticidade e simplicidade nesse "falar matuto" em comparação à "fala normal ou culta", levando

18 Trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva. No original: *ἀγορὰ ν' Ἀθάναις χαῖρε Μεγαρεῦσιν φίλα·/ ἐπόθουν τυ ναὶ τὸν φίλιον ᾅπερ ματέρα./ ἀλλ', ὦ πόνηρα κορίχι' ἀθλίω πατρός,/ ἅμβατε ποττὰν μᾶδδαν, αἴ χ' εὕρητέ πᾳ./ ἀκούετε δή, ποτέχετ' ἐμὶν τὰν γαστέρα· πότερα πεπρᾶσθαι χρήδδετ' ἢ πεινῆν κακῶς;*

19 Trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva. No original: *ἴττω Ἡρακλῆς ἔκαμόν γα τὰν τύλαν κακῶς./ κατάθου τὺ τὰν γλάχων' ἀτρέμας Ἰσμηνία./ ὑμὲς δ' ὅσοι Θείβαθεν αὐληταὶ πάρα, / τοῖς ὀστίνοις φυσεῖτε τὸν πρωκτὸν κυνός.*

os possíveis incautos a uma série de pressuposições questionáveis sobre a cultura "matuta" em oposição àquela que seria a "culta".

Aqui talvez fosse interessante proceder a uma breve análise de outras traduções de Aristófanes para o português, a título comparativo, no que diz respeito ao emprego de variedades linguísticas diferentes para a criação do riso. A verdade, contudo, é que nenhuma dessas outras versões — dentre as traduções de Aristófanes para o português que conheço — realizou um experimento com variedades linguísticas de forma tão rica quanto fez a versão de **Acarnenses** por Ana Maria César Pompeu. A título de curiosidade, contudo, consideremos as quatro traduções propostas nas últimas décadas para o português brasileiro da comédia **Lisístrata**.

Essa peça constitui um elemento especialmente interessante para quem se interessa pelo emprego das variedades linguísticas como modo de criar o riso, porque o próprio Aristófanes — mais uma vez — recorre a dialetos diferentes para representar personagens estrangeiras (como a partir de Ar. *Lys*. 81, por exemplo). Seria possível afirmar que, nesse caso, o interesse de se recorrer a diferentes variedades linguísticas não seja tanto com o fim de salientar a diferença entre as pessoas, mas sim salientar suas semelhanças (para além das aparentes diferenças): são representadas em cena as mulheres dos mais diversos povos inimigos, unidas, contudo, em prol do objetivo comum de restabelecer a paz entre seus maridos.[20] Em todo caso, é inegável que as cenas em que coexistem esses diferentes dialetos são dotadas de uma graça profunda justamente devido ao inusitado da situação fática e linguística aí representada.

A primeira das traduções aqui consideradas, publicada em 2003, é assinada por Millôr Fernandes. O paratexto de sua edição não deixa claro se o tradutor levou em consideração o texto grego ou se, pelo contrário, buscou apoio em traduções para línguas modernas, sendo difícil defini-lo de forma taxativa. A julgar pelo fato de ser uma adaptação, é possível que o tradutor tenha se valido de outras versões na hora de compor sua proposta. Em todo caso, ao analisar o texto da tradução, fica claro que Millôr Fernandes faz jus à informação trazida por sua pequena biografia ao fim do volume, segundo a qual colaborou para o teatro com 112 trabalhos: a fluidez das frases, vazadas em uma prosa clara, recorre frequentemente à norma culta oral do português brasileiro e recria bem a cadência das construções orais dessa variedade linguística. A título de exemplo, citem-se as seguintes frases da cena inicial:

> Mas, então, se você mostrou a elas a exata dimensão da coisa, não compreendo que não tenham vindo logo correndo, todas! (Ar. *Lys*. 21-2; FERNANDES, 2003, p. 11).[21]

20 Para algumas interpretações da peça, cf. DUARTE, 2005; CARDOSO, 2010; VIEIRA, 2011.

21 No caso da tradução de Millôr Fernandes, a referência precisa aos versos da obra original é apenas aproximativa, pois sua edição não utiliza a numeração de referência padrão, além de adotar opções tradutórias que — em sua liberdade de adaptação — tornam difícil reconhecer a passagem do texto grego aí retomada.

> Se não é impertinência da minha parte, me responde: como é que nós, mulheres, vamos derrotar os homens? Batendo neles com as nossas sandálias douradas, arranhando eles com as nossas unhas polidas, sujando eles com nossos cosméticos ou sufocando eles com nossas túnicas transparentes? (Ar. *Lys*. 42-5; FERNANDES, 2003, p. 12)

O emprego da forma pronominal pessoal "você" em posição de sujeito (fazendo a concordância dos verbos em 3ª. pessoa); a anteposição do pronome pessoal oblíquo ao verbo como regra geral; o recurso à forma pronominal pessoal "eles" em função de objeto direto ou indireto (nesse caso, quando introduzida pela preposição "a"): todas essas características são típicas do português brasileiro culto em suas manifestações orais atualmente.[22] Em que pese o interesse de uma obra propondo um material escrito mais próximo do que seria o português falado no Brasil — e esse trabalho é de fato importante para uma possível revisão futura da norma padrão empregada aqui, inclusive com uma revisão e atualização das gramáticas interessadas em normatizar um uso mais próximo do *possível* para o português brasileiro —, a verdade é que Millôr Fernandes não parece empregar as variedades linguísticas como um meio para recriar o humor em sua tradução. Além disso, as diferenças nos dialetos empregados pelas personagens estrangeiras são sumariamente neutralizadas por uma única variedade linguística homogeneizante em todos os trechos onde elas aparecem.

A tradução de Adriane da Silva Duarte (2005) apresenta algumas diferenças interessantes quando comparada à de Millôr Fernandes. Em primeiro lugar, salta aos olhos a manutenção da estrutura poética do texto grego (em versos com sua numeração convencional), fato que reforça e corrobora a informação de que sua tradução foi feita a partir do texto original grego. Em termos de língua, a opção é também por uma variedade da norma culta com traços da fala, resultando em frases fluidas e claras para o público brasileiro culto. Outro detalhe é que a tradutora opta por verter para o português também os nomes próprios cujos sentidos parecem ter implicações sobre o enredo da peça, como, por exemplo, Lisístrata por "Dissolvetropa" e Calonice por "Lindavitória". A título de exemplo da variedade adotada nessa tradução, considerem-se os versos iniciais da peça:

> **DISSOLVETROPA**
> Se alguém as tivesse convocado ao templo de Baco,
> ou ao de Pã, ou ao de Afrodite Cólia, ou ao das Genetíledes
> seria impossível passar por causa da batucada.

Mas, hoje, nenhuma mulher está aqui,
só a minha vizinha que está saindo.
Bom dia, Lindavitória!

LINDAVITÓRIA
Para você também, Dissolvetropa.
O que a está perturbando? Não veja tudo negro, minha filha.
Sobrancelhas arqueadas não combinam com você.

DISSOLVETROPA
Mas, Lindavitória, meu coração está pegando fogo
e sofro muito por nós, mulheres,
porque os homens acham que
não prestamos.

LINDAVITÓRIA
E não prestamos mesmo.

DISSOLVETROPA
Foi dito a elas que viessem aqui
para deliberar sobre um negócio nada insignificante,
mas elas dormem e não chegam.

LINDAVITÓRIA
Mas virão,
minha querida. Para as mulheres, é difícil sair de casa.
Dentre nós, uma se manteve ocupada com seu marido,
outra tenta acordar o criado, outra faz o bebê
dormir, outra dá o banho e outra, a papinha.

(Ar. *Lys*. 1-19).[23]

23 Trad. Adriane da Silva Duarte. No original, conforme a edição de Henderson (1987): *Λυσιστράτη· ἀλλ' εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,/ ἢ 'ς Πανὸς ἢ 'πὶ Κωλιάδ' ἢ 'ς Γενετυλλίδος,/ οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων./ νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή· πλὴν ἥ γ' ἐμὴ κωμῆτις ἥδ' ἐξέρχεται./ χαῖρ' ὦ Καλονίκη./ Καλονίκη· καὶ σύ γ' ὦ Λυσιστράτη./ τί συντετάραξαι; μὴ σκυθρώπαζ' ὦ τέκνον. / οὐ γὰρ πρέπει σοι τοξοποιεῖν τὰς ὀφρῦς./ Λυσιστράτη· ἀλλ', ὦ Καλονίκη, κάομαι τὴν καρδίαν,/ καὶ πόλλ' ὑπὲρ ἡμῶν τῶν γυναικῶν ἄχθομαι,/ ὁτιὴ παρὰ μὲν τοῖς ἀνδράσιν νενομίσμεθα / εἶναι πανοῦργοι— Καλονίκη· καὶ γάρ ἐσμεν νὴ Δία./ Λυσιστράτη· εἰρημένον δ' αὐταῖς ἁπαντᾶν ἐνθάδε/ βουλευσομέναισιν οὐ περὶ φαύλου πράγματος, / εὕδουσι κοὐχ ἥκουσιν./ Καλονίκη· ἀλλ', ὦ φιλτάτη,/ ἥξουσι· χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος. / ἡ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν,/ ἡ δ' οἰκέτην ἤγειρεν, ἡ δὲ παιδίον/ κατέκλινεν, ἡ δ' ἔλουσεν, ἡ δ' ἐψώμισεν.*

Como se vê, Duarte opta por uma dicção mais próxima da variedade culta falada no Brasil, incorporando alguns elementos característicos da mesma, como, por exemplo, o uso do pronome pessoal "você" e o emprego do presente acompanhado de gerúndio. Resulta daí um texto tão apto a ser oralizado e encenado quanto aquele que Millôr Fernandes propusera, com a vantagem, contudo, de ser uma tradução consideravelmente mais próxima das formu-

lações originais do grego de Aristófanes. Ainda assim, ela também se mostra reticente quanto a elaborar um trabalho mais evidente com variedades linguísticas diferentes da que adota a fim de recriar as diferenças existentes entre os dialetos empregados pelas personagens estrangeiras.

A terceira das traduções a ser aqui mencionada é mais uma vez de Ana Maria César Pompeu (2010). Essa versão chama atenção — quando comparada às duas outras anteriormente vistas — por adotar uma variedade linguística que seria mais próxima da norma culta de Portugal, com o emprego do "tu" e do "vós" como pronomes pessoais (inclusive com verbos recorrendo à concordância verbal equivalente), o uso das formas verbais sintéticas, o respeito às disposições da norma padrão no que diz respeito à colocação pronominal etc. Inclusive, a opção por traduzir em forma de prosa os versos de *Lisístrata* se aproxima mais do que é a prática portuguesa de tradução do que da brasileira. Como resultado, a proposta soa um pouco estranha para um brasileiro que apenas a escute, ainda que não necessariamente cause tal estranhamento em uma leitura silenciosa. A título de exemplo, compare-se o início dessa versão da comédia com o daquela que foi citada acima:

> **LISÍSTRATA**
> Mas se as tivessem chamado a uma festa de Baco, a um templo de Pã, a um em Colíade, ou ao de Genitália, nem seria possível passar por causa dos tamborins. Agora não se encontra aqui nenhuma mulher, exceto esta minha vizinha que sai. Olá, Calonice.
>
> **CALONICE**
> Olá, Lisístrata. Por que estás agitada? Não te mostres mal humorada, filha. Pois não te convém arquear as sobrancelhas.
>
> **LISÍSTRATA**
> Mas, Calonice, queima-me o coração, e por nós, mulheres, estou muito triste, porque os homens nos consideram maliciosas...
>
> **CALONICE**
> E somos mesmo, por Zeus.
>
> **LISÍSTRATA**
> Mas quando se diz para elas se reunirem aqui para sobre algo de muita importância deliberarem, dormem e não chegam.

CALONICE

Mas, querida amiga, elas chegarão; é sem dúvida difícil a saída das mulheres. Pois uma de nós ao marido inclina-se, outra desperta o escravo, o filhinho uma faz dormir, essa o banha, alimenta-o aquela. (Ar. *Lys*. 1-19).[24]

Nada vincula a tradução de uma comédia — ou de qualquer outro gênero poético de *performance* eminentemente oral, como a tragédia e a poesia mélica grega, por exemplo — a levar em conta, necessariamente, como critério de tradução, a sua própria dimensão oral e de *performance*. Isso depende dos interesses e dos objetivos de cada tradução. Além disso, não parece ser possível afirmar de forma peremptória que o público atual tenha mais contato com essas obras por meio de *performances* do que por meio das próprias obras escritas, como certamente era o caso no contexto original em que essas comédias foram compostas (ainda que, para um pensador escrevendo algumas décadas depois, isso já não fosse mais uma necessidade).[25] Assim sendo, cabe a cada tradutor fazer a opção pela variedade linguística que pretenderá adotar em sua versão.

De uma perspectiva de economia linguística, é certo que a manutenção dos seis pronomes pessoais da gramática tradicional, bem como a de suas formas verbais sintéticas e suas regras de colocação pronominal, são aspectos que facilitam duplamente a vida do tradutor: em primeiro lugar, porque apresentam formas abreviadas capazes de fazer uma referência relativamente inequívoca a certos elementos do discurso; em segundo lugar, porque suas regras estão dispostas de forma prescritiva em gramáticas e dicionários responsáveis por regular-lhes o uso. A essas vantagens, contudo, sempre vale a pena contrapor os argumentos a que podem recorrer os tradutores interessados em se liberar dessas amarras da tradição: em primeiro lugar, a liberdade criativa da língua viva (a ser empregada pelo tradutor que se preocupe em aumentar o repertório literário de sua própria língua, constantemente em movimento e mudança); em segundo lugar, a força recriada por um tradutor preocupado com os efeitos que pode ter tido uma *performance* antiga sobre seu público original. Essas formas de emancipação podem propiciar excelentes oportunidades para a criação artística e a expansão do repertório literário em português brasileiro.

Em todo caso, a tradução de Ana Maria César Pompeu não toma muitas liberdades com a gramática tradicional e não propõe nada comparável ao que viriam a ser suas propostas para a tradução de **Acarnenses** alguns anos mais tarde. Como resultado dessa atitude, é de se notar que — também em sua

24 Trad. Ana Maria César Pompeu. Para o original, cf. nota anterior onde o trecho já foi citado.

25 Para a excepcionalidade, entre os antigos, de uma opinião como a de um Aristóteles – segundo o qual o efeito de uma tragédia poderia vir a ser cumprido por meio de uma mera leitura (em voz alta) (*Poet*. 6.1450b16-19; 26.1462a13; 26.1462a17) –, cf. HALL, 1996, p. 297; REVERMANN, 2016, p. 23.

tradução — as importantes diferenças nos dialetos empregados pelas personagens estrangeiras de **Lisístrata** passam sob silêncio e não se fazem notar.

A última tradução brasileira a ser aqui considerada é da lavra de Trajano Vieira (2011). O tradutor é conhecido como um dos mais ferrenhos praticantes, no campo dos estudos clássicos, da teoria da *transcriação* — preconizada por Haroldo de Campos e empregada por Vieira na tradução de obras como a **Odisseia**, **Agamemnon** e **Édipo rei**, por exemplo. Guiando-se pela tentativa de transcriar em português os efeitos presentes na obra original, o transcriador lida de forma relativamente livre com seu material — atento à unidade que forma toda obra artística, isto é, sem descurar de sua forma ou de seu conteúdo — a fim de fazer da sua tradução uma obra de arte por si só.[26] Esse projeto — sem dúvida, interessante e inovador — não basta, contudo, para se avaliar o resultado prático da proposta dessa tradução, sendo necessário compreender de que forma ele veio a ser executado.

Trajano Vieira mantém a estrutura poética do texto grego. Mais do que isso, ele adota o verso metrificado em sua tradução (principalmente o decassílabo, para os diálogos entre as personagens, mas também outros metros para a tradução das partes líricas). Em termos de língua, a opção é por uma variedade híbrida: combinando opções sintáticas e lexicais raras (como é comum em suas outras transcriações, de textos trágicos, por exemplo), com algumas expressões e construções comezinhas, sua gramática tende a se aproximar antes da norma culta portuguesa do que da brasileira (com o emprego das formas tradicionais de 2ª. pessoa e uma considerável manutenção das regras sobre a colocação pronominal, por exemplo). Essas características linguísticas, combinadas com a opção por um verso de métrica uniforme (seja para as partes dialogadas, seja para as partes cantadas), são responsáveis por imprimir no texto final da tradução um caráter hermético e heterogêneo. A título de exemplificação, que se considere o mesmo trecho inicial de **Lisístrata** (já citado em outras traduções):

LISÍSTRATA
Chamassem-nas à festa dionisíaca,
de Pã ou Genetílides em Cólias,
quem poderia atravessar as ruas,
tal repique dos tímpanos? Cleonice
é a única mulher a vir aqui.
Tudo em cima, vizinha?

CLEONICE
Tudo azul,
mas noto que a recíproca é inverídica:
destoa de ti cimbrar o supercílio.

26 Para detalhes sobre o procedimento da transcriação, cf. os textos reunidos em: CAMPOS, 2013.

LISÍSTRATA
Meu coração se inflama e a condição
feminina provoca a dor infinda,
pois para os homens nós valemos menos
que um óbolo furado.

CLEONICE
E mais valemos?

LISÍSTRATA
Instadas ao debate sobre um tema
cabeludo, elas, em lugar de vir,
mudam de lado e dormem.

CLEONICE
Mas virão!
É duro abandonar o lar, pois se há
de olhar primeiro o esposo e então tirar
da cama o fâmulo, ninar nenê,
limpar a caca, preparar a papa. (Ar. *Lys*. 1-19).[27]

Como se nota, a transcriação de Trajano Vieira torna supérflua qualquer tentativa de compreendê-la no interior de uma análise da linguagem que leve em conta as outras variedades linguísticas (seja em suas modalidades cultas ou populares, seja em suas características portuguesas ou brasileiras). O grau de hibridismo e obscuridade alcançado por seus versos — tão belos e metricamente regulares quanto possam ser — poderia parecer, a princípio, impossibilitar que se falasse sobre a adoção de uma (ou mais) variedades linguísticas específicas com propósitos de criar o riso. Contudo, surpreendentemente, a sua tradução foi a única que atentou para a presença de dialetos diferentes nas falas das personagens estrangeiras de **Lisístrata**. Adotando uma estratégia curiosa para destacar tais diferenças linguísticas, essa tradução dá uma alvissareira indicação sobre o que pode ser o uso responsável de diferentes variedades linguísticas como forma de suscitar o riso. Que se considere o momento em que a personagem espartana entra em cena:

LISÍSTRATA
Minha cara lacônica, boas vindas!
É puro mel teu garbo que ilumina.
Ah! Que vigor! Que dura carnadura!

27 Trad. Trajano Vieira. Para o original, cf. nota anterior onde o trecho já foi citado.

Nocauteias um touro!

LAMPITO
Não duvides!
Bés na punda, ginasta, dô um salto!

CLEONICE
Fiufiu aos teus magníficos mamilos!

LAMPITO
Sou vídima de apate bara o abalbo?

LISÍSTRATA
Mas qual a proveniência da outra jovem?

LAMPITO
Digna rebressendande dos peócios,
pelos Dióscuros!

(Ar. *Lys*. 78-87).[28]

Ainda que seja possível alimentar certas dúvidas sobre a efetividade cômica da estratégia específica adotada por Vieira para destacar as diferenças do dialeto dórico de Lampito, acredito ser importante reconhecer o mérito de sua tradução, por ter sido a única — dentre as aqui analisadas — que chamou atenção para essa característica formal presente no trecho analisado, tentando recriá-la por meio de artifícios linguísticos.[29] As trocas do /p/ pelo /b/ (e vice-versa), bem como do /t/ pelo /d/ (e vice-versa), constituem um artifício que: i) de fato destaca fonologicamente a variedade linguística adotada pelas personagens dóricas com relação àquela que adotam as demais; ii) evita os riscos de associar determinadas variedades linguísticas do português a determinados tipos de personagens, como fazem certas propostas humorísticas, que — às vezes — incorrem no perigo de reforçar alguns estereótipos e preconceitos. Ou seja, por mais que se possa discordar do efeito cômico obtido pela forma segundo a qual esses versos vieram a ser transcriados por Trajano Vieira, suas intuições gerais podem ser um direcionamento interessante para futuras considerações sobre formas possíveis de se trabalhar com as variedades linguísticas a fim de se criar (ou transcriar) o riso.

28 Trad. Trajano Vieira. No original: *Λυσιστράτη· ὦ φιλτάτη Λάκαινα, χαῖρε, Λαμπιτοῖ./ οἷον τὸ κάλλος, ὦ γλυκυτάτη, φαίνεται./ ὡς δ' εὐχροεῖς, ὡς δὲ σφριγᾷ τὸ σῶμά σου./ κἂν ταῦρον ἄγχοις./ Λαμπιτώ· μάλα γ' οἰῶ ναὶ τὼ σιώ./ γυμνάδδομαί γα καὶ ποτὶ πυγὰν ἄλλομαι./ Καλονίκη· ὡς δὴ καλὸν τὸ χρῆμα τῶν τιτθῶν ἔχεις./ Λαμπιτώ· ἅπερ ἱερεῖόν τοι μ' ὑποψαλάσσετε./ Λυσιστράτη· ἡδὶ δὲ ποδαπή 'σθ' ἡ νεᾶνις ἡτέρα;/ Λαμπιτώ· πρέσβειρά τοι ναὶ τὼ σιὼ Βοιωτία/ ἵκει ποθ' ὑμέ.*

29 A título de comparação, cito aqui esses mesmos trechos nas versões dos demais tradutores:
"LISÍSTRATA: Bom dia, Lampito, cara amiga espartana. Você está uma beleza, menina. Pele maravilhosa. Resplandecente! E forte, puxa! É capaz de estrangular um touro. LAMPITO: O touro que se cuide. (Vira-se de costas) E isso aqui, que tal? Agora, em Esparta, nós todas estamos praticando uma ginástica formidável para as nádegas. CLEONICE: É difícil? (Enquanto isso, abre a roupa de Lampito e lhe descobre os seios.) Hum, que peitos maravilhosos. LAMPITO: Pára, menina. Você me apalpa como se eu fosse um galinha! Có – Có – Có – Có! LISÍSTRATA: E essa outra mocinha, de onde ela é? LAMPITO: É uma jovem nobre, da Beócia." (Trad. Millôr Fernandes).
"DISSOLVETROPA: Olá, Lampito, minha Lacônia querida!/ Como sua beleza salta aos olhos, doçura./ E que bronzeado, que corpo viçoso é o seu!/ Você seria capaz de esganar até mesmo um touro!/ LAMPITO: Com certeza, suponho que sim, pelos gêmeos./ Eu faço muita ginástica e pulo encostando os pés no bumbum./ LINDAVITÓRIA: Que belo par de peitos você tem aí!/ LAMPITO: Vocês me apalpam como se eu fosse uma vítima sacrificial./ DISSOLVETROPA: E essa aí? De onde é essa outra jovem?/ LAMPITO: Na certa, é uma dignatária beócia, pelos gêmeos, que vem até vocês." (Trad. Adriane da Silva Duarte).

Conclusão

A questão da diferença é fundamental para que se reconsiderem, com novos olhos, inúmeras práticas sociais e ideias relacionadas a elas. Trata-se de uma problemática bastante delicada, com múltiplas e complexas dimensões que devem ser levadas em conta pelos estudos interessados em ampliar seus panoramas e aprofundar seus questionamentos. Vista da perspectiva do riso e da linguagem, a diferença ganha ainda mais relevo e se oferece como objeto capaz de colocar o estudioso em posição privilegiada para analisar e interferir em certos fenômenos atuais que têm implicações sobre práticas sociais. Nesse sentido, este texto pretendeu sugerir alguns direcionamentos sobre a ideia de se recorrer a diferentes variedades linguísticas com o intuito de criar (ou recriar) o riso das comédias antigas. Para isso, concentrei-me na análise de algumas traduções realizadas nas últimas décadas de duas comédias de Aristófanes, **Acarnenses** e **Lisístrata**, propondo reflexões, a partir de suas opções, sobre a multiplicidade de possibilidades abertas ao tradutor atualmente. Embora não seja possível falar de algum resultado conclusivo sobre as "melhores" formas de se lidar com essa questão, acredito ter sugerido algumas ideias que possam vir a fomentar o debate sobre a teoria e a prática da tradução de teatro no Brasil, especialmente em sua sempre delicada e difícil tarefa de manifestar o riso pela linguagem, respeitando a diferença.

"LISÍSTRATA: Cara amiga espartana, salve, Lampito. Como resplandece a tua beleza, doçura. Como tens bela cor, como é vigoroso o teu corpo. Até um touro degolarias./ LAMPITO: Acho que sim, pelos Dióscuros. Exercito-me no ginásio e pulo batendo o pé no bumbum./ CLEONICE: E que belo par de seios tu tens./ LAMPITO: Vós me apalpais como a uma vítima./ LISÍSTRATA: E esta outra jovem, de que local é?/ LAMPITO: É certamente uma célebre beócia, pelos Dióscuros, que vos chega." (Trad. Ana Maria César Pompeu).

Referências Bibliográficas

ARISTÓFANES. **Acarnenses**. In: POMPEU, A. M. A. **Dioniso matuto:** uma abordagem antropológica do cômico na tradução de **Acarnenses** de Aristófanes para o cearensês. 1.ed. Curitiba: Appris, 2014, pp. 59-135.

ARISTÓFANES. **Os Acarnenses.** Trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

ARISTÓFANES. **Duas comédias:** Lisístrata e as Tesmoforiantes. Trad. Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Trad. e adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Trad. Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010.

ARISTÓFANES. **Lisístrata e Tesmoforiantes.** Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARISTOPHANES. **Acharnians**. Ed. S. Douglas Olson. Oxford: Oxford University Press, 2002.

ARISTOPHANES. **Lysistrata**. Ed. Jeffrey Henderson. Oxford: Oxford University Press, 1987.

ATHENAEUS. **The Deipnosophists**. With an English Translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1927.

BAGNO, M. **Preconceito linguístico:** o que é, como se faz. 49. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec ; Editora Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, M. **Problèmes de la poétique de Dostoïevski.** Trad. Guy Verret. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 1970.

BAKHTIN, M.; VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem:** Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

BERGSON, H. **Le Rire:** Essai sur la signification du comique. Paris : Félix Alcan, 1938.

BRANDÃO, S.; VIEIRA, S. R. Concordância nominal e verbal: contribuições para o debate sobre o estatuto da variação em três variedades urbanas do português. **Alfa**, 56.3 (2012), pp. 1035-64.

CAMPOS, H. **Transcriação**. Org. Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARDOSO, I. T. Introdução. In: ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Trad. Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010, pp. 9-38.

COELHO, I.; et al. **Para conhecer sociolinguística.** 1.ed. São Paulo: Contexto, 2018.

DERRIDA, J. **Schibboleth pour Paul Celan.** Paris : Galilée, 1986.

DIETMAR, C.; LEIFELD, M. **Alaaf und Heil Hitler:** Karneval im Dritten Reich. München: Herbig, 2010.

DUARTE, A. S. Introdução. In: ARISTÓFANES. **Duas comédias:** Lisístrata e as Tesmoforiantes. Trad. Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. ix-xlvii.

FACINA, A. et al (Org.). **Tamborzão**: olhares sobre a criminalização do funk. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

HALL, E. Is there a **Polis** in Aristotle's **Poetics?** In: SILK, M. S. (Ed.). **Tragedy and the Tragic:** Greek Theatre and Beyond. Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 295-309.

NARO, A.; SCHERRE, M. Estabilidade e mudança linguística em tempo real: a concordância de número. In: PAIVA, M. C.; DUARTE, M. (Orgs.). **Mudança Linguística em Tempo Real.** Rio de Janeiro: ContraCapa, 2003.

PAGOTTO, E. G. Variedades do português no mundo e no Brasil. **Cienc. Cult.**, Vol. 57, n. 2 (2005), pp. 31-4.

POMPEU, A. M. C. **Dioniso matuto:** uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês. 1.ed. Curitiba: Appris, 2014.

REVERMANN, M. The Reception of Greek Tragedy from 500 to 323 BC. In: SMIT, Betine van Zyl (ed.). **A Handbook to the Reception of Greek Drama.** Chichester: Wiley Blackwell, 2016, pp. 13-28.

ROTH, C. **A history of the marranos.** Skokie: Varda Books, 2001.

SALES, K. L. B. A tradução da comédia **Acarnenses**, de Aristófanes, por Ana Maria César Pompeu. **Belas Infiéis**, v. 6, n. 2 (2017), pp. 299-302.

SILVA, R. Laughter within the **Dialogues of the Dead. Revele**, n. 8 (2015), pp. 95-109.

VIEIRA, T. Montagem Cômica. In: ARISTÓFANES. **Lisístrata e Tesmoforiantes.** Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 11-26.

Dossiê Dramaturgia e Tradução

Tradução, dramaturgia e ética: o caso das traduções brasileiras de ***Tutta casa, letto e chiesa***, de Franca Rame e Dario Fo

Translation, dramaturgy and ethics: the case of the Brazilian translations of **Tutta casa, letto e chiesa** *by Franca Rame and Dario Fo*

Amanda Bruno de Mello
Mestranda em Estudos Literários pela UFMG
E-mail: amanda.bruno.mello@gmail.com

ISSN: 2525-9105

Resumo

Este artigo analisa as traduções brasileiras às quais foi possível ter acesso dos monólogos de ***Tutta casa, letto e chiesa***, de Dario Fo e Franca Rame, em particular dos monólogos **O despertar** e **Uma mulher sozinha**, traduzidos por Roberto Vignati e Michele Piccoli para a montagem intitulada **Brincando em cima daquilo**, que teve direção do primeiro, atuação de Marília Pêra e estreia provável também em 1983, no Rio de Janeiro. Neste trabalho, explora-se a relação entre dramaturgia e escolhas tradutórias, levando em consideração a ética dos tradutores, pensada a partir da concepção de Spivak, segundo quem é preciso ter responsabilidade ao traduzir um texto considerado subalterno. Chega-se à conclusão de que esta tradução brasileira não oferece plena hospitalidade estética e política ao texto italiano, o que influencia uma recepção posterior mais focada no humor e menos no tom de denúncia e contestação presente no texto de partida.

Palavras-chave: Tradução de teatro, Ética, Dramaturgia, Franca Rame, Dario Fo.

Abstract

This paper analyzes the Brazilian translations of the monologues of ***Tutta casa, letto and chiesa****, by Franca Rame and Dario Fo, more specifically* **O despertar and Uma mulher sozinha** *translated by Roberto Vignati and Michele Piccoli for the play named* **Brincando em cima daquilo***, which had Vignati's direction and Marília Pêra's acting and which was probably performed for the first time also in 1983 in Rio de Janeiro. This article explores the relation between dramaturgy and translation choices, taking into account the translators' ethics. This element is examined through Spivak's thought, according to whom it is necessary to be responsible when translating a text considered subaltern. This work concludes that this Brazilian translation does not offer full aesthetic and political hospitality to the Italian text, which influences a later reception more focused on humor and less in the tone of denunciation and contestation present in the text of departure.*

Keywords: Theatrical translation, Ethics, Dramaturgy, Franca Rame, Dario Fo.

Tutta casa, letto e chiesa

Em 1977, Franca Rame estreou, em Milão, o espetáculo ***Tutta casa, letto e chiesa*** ("Toda casa, cama e igreja", em tradução literal. Em tradução mais livre, algo como "Bela, recatada e do lar"), composto por nove monólogos escritos por ela e por Dario Fo, um dos mais importantes dramaturgos italianos de todos os tempos, ganhador do prêmio Nobel de literatura em 1997 e seu marido.

Os monólogos foram reunidos e, junto com outros monólogos do casal, publicados com o título de ***25 monologhi per una donna*** ("25 monólogos para uma mulher") em 1989, na coleção que reúne todas as comédias de Fo da editora Einaudi. O livro também está disponível, com algumas alterações e com a contribuição do filho do casal, Jacopo Fo, no site dedicado à obra de Franca Rame (www.francarame.it).

Em comum, os monólogos têm o fato de serem escritos para uma atriz e de falarem sobre a condição da mulher através de diferentes personagens femininos. Rame diz, no prólogo disponível na versão *online* do texto do espetáculo ***Tutta casa, letto e chiesa***, que essa é uma peça sobre "a condição da mulher, um espetáculo sobre as submissões sexuais da mulher" (s.d., p. 4). Ela conta ter apresentado o espetáculo mais de três mil vezes, em vários países, muitas delas em fábricas ou escolas ocupadas e com a intenção de arrecadar dinheiro para as lutas feministas da época.

Na versão publicada, o espetáculo não conta mais com nove monólogos, e sim com seis. Os outros permanecem no livro, mas na seção "outras histórias". Isso não surpreende, visto que o trabalho de Fo e Rame é marcado pelo contínuo refazer dos textos a partir da experiência do palco e do público. Era co-

mum que acrescentassem ou subtraíssem monólogos da apresentação, e também faziam alterações nos textos. O próprio Fo diz, na introdução ao livro:

> Noite após noite, Franca, aproveitando a contribuição do público, que é sempre o nosso colaborador mais válido, variava ritmos, estrutura dos períodos, simplificava trechos, acrescentava ou tirava falas etc. Assim, depois de dois meses, o texto nos parecia completamente transformado, quase irreconhecível em relação ao texto original. (FO; RAME, s. d., p. 3)[1]

O objeto de estudo deste artigo são as traduções brasileiras deste espetáculo, que é, então, composto por um número variável de monólogos e que, mesmo nas apresentações de Fo e Rame, é um texto movente, que pode ser diminuído, aumentado, alterado etc., mas que sempre trata a temática da condição da mulher de um ponto de vista feminista.

Na edição de 1989 da editora Einaudi, que estabeleceu um texto fixo, os seis monólogos que compõem o espetáculo são, em ordem e em tradução literal: **Uma mulher sozinha**, **O despertar**, **A mamãe hippie**, **Temos todas a mesma história**, **Contraste para uma só voz** e **Medeia**.[2] Parafraseando e completando a apresentação que Rame faz de cada texto no prólogo ao espetáculo (s. d.), a primeira personagem é uma típica dona de casa, que tem tudo, menos ser tratada pelos homens que moram em sua casa como uma pessoa, com dignidade; a segunda é uma operária explorada duas vezes — uma na fábrica, outra em casa, pelo marido; a terceira é uma mãe que vira hippie quando sai de casa à procura do filho, que tinha fugido; o quarto monólogo é a narração de uma relação sexual entre um homem e uma mulher, seguida da narração de sua gravidez e da primeira história que conta para sua filha; o quinto foi baseado em um texto medieval recitado por um bufão e é a história de um encontro às escondidas entre dois amantes, no qual apenas a mulher fala; o sexto é um trecho de Medeia, inspirado não diretamente no texto de Eurípedes, mas na tradição do teatro popular do século XVI italiano. Trata-se, portanto, de mulheres diferentes entre si, de várias classes sociais e até mesmo períodos históricos. Excetuando "Contraste para uma só voz", que foi incluído em 1981 no material preparatório para a publicação, os demais monólogos já compunham os originais que estavam sendo preparados desde 1979.

As primeiras montagens brasileiras

É difícil confirmar com segurança as datas das primeiras montagens brasileiras, mas parece ser possível afirmar que a peça foi montada pela primeira vez em 1983, seis anos após sua estreia na Itália. Houve duas montagens pra-

1 No original: "*Sera dopo sera Franca, valendosi dell'apporto del pubblico, che è sempre il nostro più valido collaboratore, variava ritmi, struttura dei periodi, sveltiva i passaggi, aggiungeva o toglieva battute, ecc. Così, dopo un paio di mesi, il testo ci appariva completamente trasformato, quasi irriconoscibile rispetto al testo originale.* (FO; RAME, s. d., p. 3)".

2 Em italiano: *"Una donna sola", "Il risveglio", "La mamma fricchettona", "Abbiamo tutte la stessa storia", "Contrasto per uma sola voce"* e *"Medea".*

ticamente seguidas, uma em São Paulo, outra no Rio de Janeiro, e é difícil estabelecer qual foi a primeira, mas provavelmente ambas estrearam em 1983. A carioca chamou-se **Brincando em cima daquilo** e teve atuação de Marília Pêra, direção de Roberto Vignati e tradução dele e de Michele Piccoli. A paulista, por sua vez, teve atuação de Denise Stoklos, direção de Antônio Abujamra e tradução de Zilda Daier Abujamra, com o título de **Um orgasmo adulto escapa do zoológico**.

Segundo Mate (2011), Fo foi o autor estrangeiro mais montado em São Paulo na década de 1980, junto com Samuel Beckett e Bertold Brecht. Não é de se estranhar, portanto, a coincidência de montagens de um mesmo espetáculo. Ambas, aliás, foram premiadas e receberam críticas positivas. Marília Pêra ganhou o prêmio Molière de melhor atriz em 1983 por **Brincando em Cima Daquilo** e Denise Stoklos o prêmio da Apetesp (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo) em 1983 (data incerta) por **Um orgasmo adulto escapa do zoológico**. Embora eles sejam compostos por um conjunto diferente de monólogos, a escolha e as traduções às quais se teve acesso de **Brincando em cima daquilo** parece indicar que o texto consultado pelos tradutores foi posterior a 1979. **Um orgasmo adulto escapa do zoológico**, por outro lado, parece ter sido traduzido a partir da primeira versão do espetáculo, de 1977, visto que o programa da peça cita nove monólogos: "A montagem brasileira realizou igualmente uma seleção (cinco no total dos nove monólogos publicados, além de trechos de **Medeia**, no final)" (s. a., s. d., p. 4). Além disso, o programa também cita uma publicação que tem o mesmo conjunto de monólogos de 1977, que ainda não foi possível encontrar. Abaixo, o Quadro 1 traz a seleção de textos de duas versões italianas e das duas primeiras montagens brasileiras de ***Tutta casa, letto e chiesa***.

Quadro 1 – Comparação dos monólogos das montagens iniciais na Itália e no Brasil

Na Itália		No Brasil	
Tutta casa, letto e chiesa (1977 – texto da estreia do espetáculo)	***Tutta casa, letto e chiesa*** – esboço para a publicação da Einaudi (data provável 1979)	***Um orgasmo adulto escapa do zoológico*** (data provável 1983)	***Brincando em cima daquilo*** (data provável 1983)
Il risveglio	***Una donna sola***	***Una donna sola***	***Una donna sola***

Na Itália		No Brasil	
Una donna sola	***Il risveglio***	***Il risveglio***	***La mamma fricchettona***
La mamma fricchettona	***La mamma fricchettona***	***Monologo della puttana in manicomio***	***Lo stupro***
Abbiamo tutte la stessa storia	***La Medea***	***Io, Ulrike, grido***	***Il risveglio***
Medea	***Lo stupro***	Trechos de ***La Medea***	***Abbiamo tutte la stessa storia***
Monologo della puttana in manicomio	***Michele lu lanzone***	***Abbiamo tutte la stessa storia***	
Accade domani			
Io, Ulrike, grido			
Alice nel paese senza meraviglie			

Fonte elaborado pela autora deste artigo.

Depois das montagens do começo dos anos 1980, houve pelo menos quatro montagens de conjuntos de monólogos no Brasil, três de **Uma mulher sozinha** isoladamente e duas de **A mamãe hippie**, com títulos diferentes. As pesquisas realizadas também indicam que todas as peças, exceto, claro, **Um orgasmo adulto escapa do zoológico**, tiveram como base as traduções feitas por Roberto Vignati e Michele Piccoli para **Brincando em cima daquilo**.

Tradução para a cena e tradução para a página no Brasil

É flagrante o baixo número de publicação de textos de teatro no Brasil, especialmente quando traduzidos. Parece que, aqui, os textos circulam de modo informal entre profissionais do teatro e são usados apenas como um instrumento para a montagem de uma peça até que se tornem um clássico da literatura. Quando isso acontece, normalmente recebem nova tradução e são, finalmente, publicados em um texto que visa mais a página do livro do que o acontecimento da cena.

Com Dario Fo e Franca Rame não é diferente. Apesar do grande número de montagens de ***Tutta casa, letto e chiesa*** no Brasil e de outras peças de sua autoria, os italianos ainda são pouco estudados pela academia e pouco publi-

cados no país. De todas as numerosas peças de Fo, apenas ***Mistero Buffo***, que teve tradução de Neyde Veneziano, encontra-se publicada e ainda disponível para compra no Brasil, e trata-se de um fato recente, de 2015. **Morte acidental de um anarquista e outras peças subversivas** (as outras parecem ser **História da Tigresa** e **O primeiro milagre do menino Jesus**, mas não foi possível encontrar o livro para conferir a informação), livro publicado em 1986, com tradução de Maria Betânia Amoroso, encontra-se esgotado.

Este fenômeno editorial parece ser explicado pelo pensamento de Currás-Mostoles e Candel-Mora (2011), segundo quem há dois tipos de pesquisadores no campo da tradução teatral: aqueles ligados à área de Letras, que traduzem literatura dramática, e aqueles ligados à área do Teatro, que normalmente traduzem com o objetivo imediato da montagem. Se, por um lado, os primeiros profissionais correm o risco de se prender mais ao texto escrito que às outras semioses do teatro, os últimos podem descuidar do texto escrito. É muito comum, no Brasil, que esses dois tipos de pesquisadores não trabalhem juntos e que, portanto, haja dois tipos de trabalho de tradução de teatro: um que visa somente a publicação e outro que visa somente o palco.

Não surpreende, nesse sentido, que ***Tutta casa, letto e chiesa*** seja um texto com um número considerável de montagens, mas nenhuma publicação no Brasil. De fato, trata-se de uma obra contemporânea, de comédia, gênero considerado frequentemente inferior, e que trata da opressão da mulher, tema que só muito recentemente vem ganhando espaço na literatura. Nesse caso, talvez por se tratar de um texto teatral, nem o Prêmio Nobel foi capaz de alavancar processos de editoração, como costuma ocorrer quando o laureado é poeta ou prosador.

O texto de **Um orgasmo adulto escapa do zoológico** parece ter circulado pouco, mesmo entre profissionais do teatro, após a montagem de Abujamra e Stoklos. Não se sabe o motivo da pouca circulação, mas não está relacionado à falta de sucesso, uma vez que a peça foi alvo de críticas muito positivas, que renderam a Stoklos um convite para passar uma temporada como residente no teatro ***La mamma***, em Nova York e outro para trabalhar com Dario Fo e Franca Rame na Itália, mas que acabou não sendo colocado em prática. Infelizmente, nem a própria atriz soube dizer onde encontrar o texto da peça. Foi possível localizar apenas a tradução de **Temos todos a mesma história** no acervo da Sociedade Brasileira de Autores (de Teatro). Mesmo assim, não é possível garantir que se trate de fato da tradução de Daier, uma vez que há apenas os nomes de Abujamra e Stoklos escritos à mão no documento e que o texto é surpreendentemente parecido com a tradução atribuída a Roberto Vignati e Michele Piccoli pelo próprio SBAT. Por faltarem elementos que per-

mitam afirmações seguras, este documento não será levado em consideração no presente artigo. Tendo em vista a riqueza do acervo da SBAT, especialmente na época de estreia dos espetáculos, é possível imaginar que a ausência das demais traduções de Daier na biblioteca da sociedade tenha influenciado a pouca circulação dos textos. Não é possível saber, no entanto, se as traduções não foram depositadas ou se foram perdidas.

Por sua vez, o texto de **Brincando em cima daquilo** encontra-se integralmente no acervo da SBAT. Isto com certeza influenciou o fato de esta tradução ter sido usada como base para todas as montagens que se puderam identificar dos monólogos no Brasil. Sempre em versão datilografada, ela também está presente em algumas bibliotecas brasileiras, como a da Universidade Federal de Uberlândia, e em alguns acervos especializados, como na Biblioteca Jenny Kablin Segall, em São Paulo. É interessante notar como as traduções de Michele Piccoli e Roberto Vignati acabaram se tornando, portanto, uma espécie de texto de referência para a montagem do espetáculo de Rame e Fo, a despeito de ter sido realizada mais com o objetivo da cena do que com o objetivo da publicação. Foram escolhidas para análise as traduções **Brincando em cima daquilo** e **O despertar**, que parecem ser os monólogos mais montados, tanto isoladamente como em conjunto com outros, no Brasil.

Através da análise da tradução destes monólogos, este artigo tentará entender quais são as implicações éticas e dramatúrgicas das escolhas tradutórias feitas por Piccoli e Vignati. Antes, porém, é importante estabelecer a partir de qual referencial teórico isto será feito.

Tradução, ética, política

As traduções serão analisadas a partir do pensamento teórico de Spivak acerca da tradução. A pesquisadora indiana entende a tradução também como um "ato de reparação, de obrigação, de dívida e de responsabilidade" (apud ALMEIDA, 2011, p. 83) com um texto, um autor, mas principalmente a sua língua, sua cultura e seu povo, especialmente quando a tradução se dá de uma língua subalterna em direção a uma língua de poder (notadamente o inglês). Este, é claro, não é o caso das traduções aqui estudadas, que partem do italiano em direção ao português.

No entanto, parece ser possível fazer um paralelo com essa questão não pela subalternidade da língua, mas pela subalternidade do tema e das personagens do espetáculo ***Tutta casa, letto e chiesa***, que dá voz quase que exclusivamente a personagens mulheres, em um tom claramente feminista. Spivak (apud ALMEIDA, 2011) ressalta que a tradução é também uma questão de hospitalidade estética e política, que demanda do tradutor uma responsabi-

lidade na acolhida do outro enquanto outro e, portanto, mesmo em suas diferenças. É claro que esta acolhida é difícil e beira o impossível se for considerada em termos absolutos, mas é importante que o tradutor tenha consciência tanto da sua necessidade, como do risco de cair no lado oposto, ou seja, o da violência epistêmica.

Também é importante lembrar o contexto político da época do espetáculo. Mello (2017, p. 40-41) destaca, a este respeito:

> [...] o espetáculo estreou poucos anos após a onda de debates e manifestações sobre a posição da mulher na sociedade que acompanharam e deram sequência aos acontecimentos de 1968. Lizbeth Goodman, em ***Contemporary feminist theatres: to each her own*** (1993), afirma que essas foram as primeiras manifestações políticas orientadas para uma questão de gênero desde a luta pelo voto feminino. Se trouxermos à memória as reivindicações principais do movimento feminista na época, é praticamente impossível dissociar o espetáculo em questão dos debates sócio-políticos do fim dos anos 1960 e do início da década de 1970: além da questão sexual, que Rame destaca no prólogo, o espetáculo também fala da opressão no lar e do trabalho doméstico, da jornada dupla, entre outros temas.

Por isso, é preciso que o tradutor disposto a agir com responsabilidade leve em consideração a origem e o objetivo militantes do teatro de Fo e Rame, que não pretendiam conciliar o público com o mundo, mas o oposto:

> Não queremos dar, às pessoas que vêm até nós para rir conosco, uma saída barata para soltarem sua indignação; queremos que permaneçam com sua raiva no estômago. Queremos que esta raiva seja eficiente na hora da luta e que lhes dê clareza necessária.
> O que não queremos é que os espectadores se sintam aliviados após terem abandonado a sala e desabafem com um leve arroto. A revolta em seu interior deve ficar onde também a risada permanece, no fundo da alma, da mente.
> A risada protege do pior perigo que existe, a catarse. É necessário notar que a diferenciação de teatro aristocrático e teatro popular tem a ver com a seriedade sagrada de um, e a cômica do outro. (FO, 1982, p. 2)

Análise da tradução de *Brincando em cima daquilo*

Una donna sola, traduzido por Michele Piccoli e Roberto Vignati como ***Brincando***

em cima daquilo, parece ser o texto central do conjunto de monólogos de ***Tutta casa, letto e chiesa***. É o maior monólogo do grupo, além de ser um de seus textos mais representados no mundo inteiro. No Brasil, não é diferente. É possível resumi-lo da seguinte forma:

> [...] uma mulher, Maria, começa a conversar pela janela com a vizinha que acabou de se mudar para o apartamento à sua frente. O público nunca a vê ou a ouve, sabe que ela está ali sempre pela fala de Maria ou pelos silêncios que faz, indicando que está escutando sua vizinha. O começo do diálogo é leve, a personagem afirma que tem tudo em casa e que não lhe falta nada, que deixa a televisão e o rádio ligados o dia inteiro para lhe fazerem companhia. Aos poucos, porém, ela começa a contar em detalhes a situação em que vive: é casada e tem dois filhos, uma maior – que já tem amiguinhas e, por isso, não lhe faz companhia; um pequeno que só dorme e faz demandas; cuida do cunhado que sofreu um acidente, estava completamente engessado em uma cadeira de rodas e nem por isso deixou de assediar todas as mulheres à sua volta; é mantida em cárcere privado pelo marido por causa de um caso extraconjugal que teve com um rapaz mais novo; é espiada o tempo todo dentro de casa por um homem do prédio à frente; recebe ligações de outro homem assediador; o rapaz por quem foi apaixonada não para de procurá-la. Fica evidente que Maria não está sozinha, ao menos no sentido físico e espacial. Ela está cercada por homens e, por isso, está psicologicamente sozinha, sem aliados, pelo menos até a chegada da vizinha com quem conversa. (MELLO, 2017, p. 41)

À primeira vista, uma questão da versão brasileira já salta aos olhos: o monólogo sofreu cortes consideráveis. Em italiano, tem 24 páginas, enquanto, em português, são 13 e não há grandes diferenças de formatação entre a versão brasileira e a italiana. Ainda não foi feita a contagem de palavras dos dois textos, mas a presença de cortes é incontestável. No Quadro 2 é possível visualizar a maior parte das diferenças entre o texto de partida e o texto de chegada.

QUADRO 2 – COMPARAÇÃO ENTRE ***UNA DONNA SOLA*** (FO; RAME, S. D.) E **BRINCANDO EM CIMA DAQUILO** (FO; RAME, TRAD. PICCOLI; VIGNATI, 1983)

Ho la lavabiancheria, 24 cicli! Lava e asciuga... Ma come asciuga!... Certe volte devo ribagnare tutto, per poter stirare... è tutto secco! (p. 14)	Tenho máquina de lavar roupa que lava, torce e enxuga com água quente. Ela enxuga tanto, tanto que, às vezes, eu tenho que molhar toda a roupa novamente, pra poder passar. (p. 2)
[...] cosa devo volere di più dalla vita io... Dopotutto, sono solo una donna... (p. 14)	Mas com tudo isso, a senhora pode não acreditar, mas eu me sinto uma mulher sozinha... (p. 2)
per mio cognato... Eh... le toccava! Le toccava tutte! Proprio lì... (p. 14)	É por causa do meu cunhado... É, ele mexe muito com elas. Mexe, entende? Passa o dia bulinando as coitadas. Sim... exatamente aí. (p. 2)
poi gli hanno lasciato fuori anche la mano tocacciona... che anche quella è rimasta sana... ed è rimasto sano anche... *(Si blocca imbarazzata)* Non so come dire... ci conosciamo da così poco tempo, non vorrei che pensasse male di me... Insomma... è rimasto sano... lì. Com'è sano lì, signora! Anche troppo!! (p. 14)	também deixaram de fora "a mão"... aquela que... *(fica embaçada)*NÃO!!! Aí, infelizmente, também não sofreu nada. Continua... continua funcionando sim... até demais. (p. 2-3)
Legge, legge moltissimo... s'informa... Fumetti porno! Ha la stanza piena di riviste schifose, con su tutte le donne nude... in certe posizioni! Scomode! Per me, quelle povere ragazze dopo le foto le ingessano come mio cognato... Con su dei pezzi di carne anatomica, ingrandita, a colori... pare un dépliant di macelleria! Che a me quando me ne capita una in mano, poi, a mezzogiorno, non riesco a cucinare la bistecca... mi viene da vomitare... E così, da quando tutte le donne se ne sono andate,	Ele lê... lê muito... se atualiza... estórias pornográficas em quadrinhos. Tem o quarto cheio de revistas nojentas... essas cheias de mulheres peladas. ... Cada pose!... Quem cuida dele? Sou eu, infelizmente. Mas faço isso pelo meu marido... Deve ser o meu marido... ele sempre liga nessa hora... (p. 3)

mi occupo io di mio cognato, sa, io lo faccio per mio marito... è suo fratello dopotutto... Ma che dice! *(Risentita)* A me mi rispetta eccome! Ci mancherebbe altro! A me, prima di allungare la mano, me lo chiede, me lo chiede sempre! *(Squilla il telefono)* Oh, dev'essere mio marito... mi chiama sempre a quest'ora. (p. 15)	
Ciao, sì... no, no, sono felice... sono felice, Aldo, sono molto felice. *(Sempre più nervosa)* Ero qui che stiravo e ridevo... Sì Aldo, sono felice... *(Gridando)* Sono feliceeee! (p. 16)	Tchau! Ahn? Por que eu estou alegre? *(mais nervosa)* Porque eu estou passando um monte de roupa... (*gritando)* Estou rindo porque estou passando roupa! (p. 4)
Ha visto? Gli ho dovuto dire una bugia... Eh no, non lo sa del porcone telefonico... se glielo dico va a finire che se la prende con me!... Lo so che io non ho colpa, ma lui dice che se loro insistono è perché sentono che io mi turbo, si eccitano di più e insistono col masturbo! E va a finire che mi fa togliere anche il telefono... Già mi tiene chiusa in casa... Prigioniera! La mattina quando esce mi chiude... (p. 17)	A senhora viu? Tive que contar uma mentira... ele não sabe do tarado telefônico... se souber, é capaz de dizer que a culpada sou eu. E sabe o que ele vai fazer? Vai mandar desligar o telefone... Como se já não bastasse me manter trancada em casa. Toda manhã quando sai, ele me tranca a sete chaves. Fico prisioneira na minha própria casa. (p. 6)
Vede, una povera donna non può starsene un po' in deshabillé in casa sua a stirare... Per colpa di quello lì devo stirare con su il paltò! *(Gridando rivolta al Guardone)* Vero?... E il passamontagna!... E gli sci!... Che non so neanche sciare, cado e mi rompo tutta come mio cognato!... *(Alla dirimpettaia)* La polizia? No, non la chiamo. Sa cosa succede? Arrivano,	Polícia? Não, não vou chamar... eu me viro sozinha. (p. 4)

stendono un bel verbale, vogliono sapere fino a che punto ero nuda o vestita in casa mia... se ho provocato il Guardone con danze erotiche... e per finire io, solo io, mi becco una bella denuncia per atti osceni in luogo privato, ma esposto al pubblico! No, no, me la cavo da me. (p. 17-18)	
Cantavo dalla mattina alla sera... La sera no, la sera piangevo: "Sei una depravata", mi dicevo (p. 18-19)	Quando eu ficava com ele, cantava o dia inteiro (p. 5)
Ah, devo far finta di non essere in casa... spegnere la radio, il giradischi, il televisore... d'accordo, come vuoi tu, agli ordini capo! Anzi, per te faccio di più! Sai che faccio? Vado in gabinetto, mi tuffo nella tazza e tiro la catena!... (p. 19)	Ah! Tá bom, tenho que fingir que não tem ninguém em casa... desligar o rádio, a vitrola, o gravador, a televisão... certo, como você quiser... O que eu não faço por você? Só está faltando ir ao banheiro, me jogar na privada e puxar a descarga! (p. 5)
Sì, l'amore! E non gliene frega niente se a me non va, se non ne ho voglia! Sempre pronta devo essere io, sempre pronta! Come il Nescafè! Lavata, profumata, depilata, calda, snodata, vogliosa, ma: zitta! Basta che respiri! E faccia un gridolino ogni tanto, per fargli credere che ci sto. E invece io con mio marito non ci sto! Insomma non sento niente... io... non riesco ad arrivare... Ecco, sì... quella parola lì... Che parola! Che parola!! Non la dico mai! Orgasmo! Mi pare come il nome di una bestiaccia schifosa... un incrocio fra un mandrillo e un orango. Mi pare di leggerlo a grandi titoli sui giornali: "Orgasmo adulto fuggito dal circo americano!",	É trepar. Sem se importar se estou ou não com vontade. E eu tenho que estar sempre disposta. Pronta instantaneamente como Nescafé. Sempre excitada. Mas sempre em silêncio! Basta que eu respire! E que, às vezes, dê um pequeno grito para que ele se convença que chegamos juntos ao... *(fica embaraçada. A visinha completa)* É isso... ORGASMO!!! QUe palavra! Com tantos nomes que existem, foram colocar logo esse. Aonde eu estava mesmo? Desculpe, mas em matéria de orgasmo, eu sempre perco o fio da meada. Ah, sim! No meu marido. Com ele, eu não sinto nada. (p. 7)

"Suora aggredita allo zoo da un orgasmo impazzito". Quando poi dicono: "Ha raggiunto l'orgasmo", mi pare di vedere un povero tapino che dopo una gran corsariesce a prendere il tram al volo... *(Ride)* Ah, fa lo stesso effetto anche a lei?... O-R-GA-SMO!! Che parolaaa!! Con tanti nomi che ci sono... non potevano chiamarlo ad esempio "sedia"?... Sì, sedia... così uno dice: "Ho raggiunto la sedia", primo, non si fa capire che ha fatto le brutte cose... secondo, se è stanco si riposa! *(Ride divertita)* Dove ero rimasta?... Ah, sì, mi scusi, ma questo fatto dell'orgasmo mi ha fatto perdere il filo. Con mio marito, non sento niente! (p. 19-20)	
Niente! Guardi come faccio l'amore con mio marito... così. *(È seduta sullo sgabello e restando seduta si stende rigida mettendosi sull'attenti, come un soldato)* E quando ha finito dico: "Riposo!"... No, non ad alta voce, se no me le dà... Di dentro... io parlo sempre di dentro. "Riposo!" e dormo rilassata. Non so perché con mio marito non sento niente. Forse perché mi sento come... bloccata... mi pare di essere come... (p. 20)	Nada! Me sinto uma estátua. Me sinto bloqueada... parece que sou sempre...sempre... (p. 8)
Ma sa il tempo che ci penso... che è anche una parola facile: "ADOPERATA"! Sì, adoperata, come il rasoio elettrico, il fòn per i capelli... Sarà anche che io non ho avuto molte esperienze di sesso... ne ho avute due... questa del marito che non conta, e un'altra che ero	Não pode imaginar há quanto tempo estou procurando essa palavra! E era tão fácil: "Usada". Com ele eu me sinto usada. Desde o começo eu não sentia nada... pensava que fosse assim com todas as mulheres. Até que conheci aquele moço (p. 8)

ancora una ragazzina... Dieci anni io... lui dodici. Un imbranato! Speriamo sia migliorato crescendo... Noi non sapevamo niente di quelle cose lì... sapevamo solo che i bambini nascono dalla pancia... No, non ho sentito niente... proprio niente! Solo un gran male qui. *(Accenna all'ombelico)*... Sì, qui... l'ombelico... e sì, perché noi si credeva che fosse quello, il posto dell'amore... e allora lui col suo coso... spingeva, spingeva... Ho avuto l'ombelico infiammato non so per quanti giorni. *(Ride)* Mia mamma credeva mi fosse tornata la varicella! A mio marito, questo fatto dell'ombelico non glielo ho confidato... E no, perché magari dopo dieci anni fai una lite: "Taci tu! E quella volta dell'ombelico allora! Puttana!" No, no, zitta sono stata. L'ho detto al prete... Mi sono confessata... m'ha detto di non farlo più. Dopo, sono cresciuta... No, non ho più avuto esperienze di sesso... E no, quella lì dell'ombelico non mi era piaciuta. Sono diventata grande, mi sono fidanzata, le mie amiche mi hanno spiegato... Il giorno del matrimonio in chiesa ero così emozionata!... Cantavo a squarciagola... No, non con la voce... di dentro... io faccio tutto di dentro... Cantavo dentro di me: "arriva l'amore, oho ohoo... arriva l'amore..." *(Cambia completamente tono: delusa)* Invece è arrivato mio marito! Come sono rimasta male la prima notte, signora... "Ma come: è tutto qui?" mi chiedevo... Come sono	

rimasta male la prima notte! Anche alla centesima!... Informarmi? E da chi? Allora ho incominciato a leggere i giornali delle donne e ho scoperto una cosa! *(Dandosi molta importanza)* Ho scoperto... che noi donne abbiamo i punti erogeni... che sarebbero quei punti di maggiore sensibilità al tatto del maschio... *(Delusa)* Ah, lo sa già... Ne sa di cose lei, eh? Ma quanti punti erogeni abbiamo! Su quel giornale c'era il disegno di una donna nuda, tutta divisa in quarti... sa, come quei cartelloni che si vedono nelle macellerie con su la vacca tutta divisa in regioni, come la carta d'Italia. E ogni punto erogeno era pitturato con colori tremendi, a seconda della sensibilità più forte o meno forte. Per esempio, la lombata, rosso fuoco! Poi la parte qui, dietro il collo, quella che i salumieri chiamano "la coppa", violetto; il filetto della schiena... *(cambia tono)* ha visto come è aumentato il filetto!... Ah sì, scusi... *(riprende il tono descrittivo)* il filetto, arancione! Poi lo scamone... Lo scamone è una roba!! Il non plus ultra! Speciale! Quasi come farsi toccare il biancostato e la polpa di roast-beaf, che poi sarebbe il muscolo sartorio o anche traverso, come dire interno della coscia o cosciotto! Con mio marito né lombata né filetto né polpa... niente! Non sentivo niente! Ma mi ero rassegnata, perché credevo che per tutte le donne fosse così... finché non ho conosciuto il ragazzo. (p. 20-22)	

Io non ero abituata a quei sentimenti dell'anima, ma solo alle palpate del cognato, al porcone telefonico, alle adoperate di mio marito... sentirmi tutte quelle ondate d'amore... vam, vam... che mi venivano nello stomaco... vam, vam! Una gastrite nervosa! Allora mi sono detta: "stai scivolando verso il peccato!" Basta, ho chiuso con l'inglese! (p. 22)	Eu não estava acostumada com este sentimento tão puro, vindo do fundo da alma. Então senti uma coisa dentro de mim e pensei: "Você está escorregando para o pecado". E resolvi acabar com o inglês. (p. 8)
Ribussano... chi sarà adesso signora? Il creditore, la polizia, il ragazzo pazzo? Io non rispondo a nessuno... *(Ribussano con insistenza)* Vuoi vedere che è proprio la polizia? *(Si sente gridare a gran voce: Maria, Maria)* Mio marito! *(Va alla porta)* Aldo... cosa bussi... va bene che il campanello è rotto, ma hai la chiave, e aprila 'sta porta!... Hai perso le chiavi?! Oh mamma! E adesso cosa mi capiterà? Mi toccherà morire di fame, sepolta viva, come l'abate Faria... io, il bambino, il manone... Che morte, che morte!! *(Al marito)* Guarda che è stato qui il tuo amico... sì, quello dei soldi. È andato a chiamare la polizia... No, non ha parlato con me, non sono cretina!... Ha parlato con la cameriera... Quale cameriera? Non abbiamo cameriera? Certo che ce l'hai la cameriera! Hai la cameriera, l'infermiera, la baby-sitter, la donna a ore, tuttofare, tuttolavare, tuttopalpare a farsi fottere!... No, non sono né isterica né pazza... e sono contenta che arrivi la polizia, così la faremo finita... Sì, vattene... e non tornare mai più!	

M'ha detto, puttana! Mio marito gli mette incinta la figlia e lui dice puttana a me! *(Il ragazzo, bussando alla porta, cerca di attirare l'attenzione della donna)*. Lasciami stare! Ho una disgrazia in famiglia... ho il marito incinto! (p. 33)	Me chamou de puta. Pode? Meu marido deixa a filha dele grávida e é a mim que ele chama de puta. *(O moço bate na porta procurando chamar a atenção dela)*. Me deixa em paz. Aconteceu uma desgraça na minha família... Meu marido ficou grávido. (p. 12)
L'ho castigato!... Perché mi ha deluso... io credevo che lui fosse "l'AMORE"... invece no... è un porco come tutti gli altri... *(È disperata)* Signora, non ce la faccio più... *(Si sente il pianto del bambino)*. Non ce la faccio più... Il mio bambino... vado dal mio bambino... voglio bene solo a lui... (p. 34)	Que decepção! Eu pensava que ele era "O AMOR" [rubrica ilegível]. O meu filho... é a única coisa que eu amo, o meu filhinho. (p. 12-13)
Meno male che è venuta a stare di fronte a casa mia... (p. 35)	Foi Deus que enviou a senhora pra me dar esses conselhos. (p. 15)

Fonte elaborado pela autora deste artigo.

Não seria problemática, em si, a presença de cortes na tradução, uma vez que as próprias representações de Rame e Fo variavam muito e demoravam anos a ter um texto estabelecido. Mais interessante, no entanto, é analisar quais partes foram cortadas: as comparações entre a mulher e a carne de boi, eletrodomésticos ou o Nescafé; a parte em que a protagonista diz ser, ao mesmo tempo, esposa, babá, empregada doméstica etc., a parte em que ela diz se expressar sempre "por dentro", nunca em voz alta. Por outro lado, foi mantida quase integralmente a parte em que ela fala do caso extraconjugal.

Também é interessante notar que, apesar da redução do tamanho do texto, várias frases parecem alongadas em português e apresentam um maior número de palavras, aparentemente por terem menos marcas de oralidade — sintaxe interrompida, palavras soltas, ausência de conectivos — e, portanto, seguirem a estrutura sintática de textos escritos. Um exemplo é este trecho em que Maria fala ao telefone com Aldo, seu marido. Em italiano: "Ciao, sì... no, no, sono felice... sono felice, Aldo, sono molto felice. *(Sempre più nervosa)* Ero qui che stiravo e ridevo... Sì Aldo, sono felice... *(Gridando)* Sono feliceeee! (p. 16)". Em português: "Tchau! Ahn? Por que eu estou alegre? *(mais*

nervosa) Porque eu estou passando um monte de roupa... (*gritando)* Estou rindo porque estou passando roupa! (p. 4)"

Voltando aos cortes, eles parecem ter um impacto direto na construção da personagem, na representação da mulher e no tom da peça, que, embora não perca totalmente seu caráter feminista, passa a ser mais branda em suas críticas. Vamos passar, então, à análise de alguns deles.

Em dois momentos (quando está falando das histórias em quadrinhos pornográficas que seu cunhado lê e quando fala da descoberta tardia da própria sexualidade), Maria compara o corpo feminino à carne comercializada em açougues, principalmente a bovina. A comparação é um dos pontos em que aparece mais forte a questão da mulher destituída de sua subjetividade e transformada em mero corpo para fruição alheia, masculina. Para Carol J. Adams, que escreveu **A política sexual da carne** (2012), a carne é um símbolo do patriarcado e há uma relação estreita entre a opressão da mulher pelos homens e o consumo de carne, assim como uma associação entre a mulher e a carne ingerida. A escolha do corte de ambos os trechos é uma escolha pela diminuição das críticas à sociedade machista no monólogo.

O segundo desses trechos também trata da descoberta da sexualidade, feita em idade já adulta, após muitos anos de casamento. Nessa parte, Maria diz que descobriu as zonas erógenas femininas e começa a nomeá-las, mas usa nomes dos cortes de carne, não das partes do corpo. Isso acontece logo após a narração da sua primeira experiência sexual, que se deu, de forma traumática, na infância. Essa é, talvez, uma das partes mais didáticas do espetáculo, fundamental para construir a cumplicidade entre espectadora e atriz. Afinal, ela mostra primeiro a ignorância sobre a sexualidade, depois a sua descoberta; mostra como tinha grandes expectativas que não se cumpriram para o casamento; mostra como não há cumplicidade entre ela e o marido, pois não pode sequer contar sua experiência sexual na infância para ele sem correr o risco de ser repreendida. Mostra, de fato, uma situação como a de muitas outras mulheres.

Há também outros cortes, menores, em partes que mostram o subjugo ou a objetificação da mulher. Por exemplo, "Ma sa il tempo che ci penso... che è anche una parola facile: "ADOPERATA"! Sì, adoperata, come il rasoio elettrico, il fòn per i capelli..." (p. 20) vira apenas "Não pode imaginar há quanto tempo estou procurando essa palavra! E era tão fácil: "Usada". (p. 8). Também foi cortado o primeiro trecho em que ela começa a responder à opressão do marido:

> *No, non ha parlato con me, non sono cretina!... Ha parlato con la cameriera... Quale cameriera? Non abbiamo cameriera? Certo che ce l'hai la cameriera! Hai la cameriera, l'infermiera, la baby-sitter, la donna*

> *a ore, tuttofare, tuttolavare, tuttopalpare a farsi fottere!... No, non sono né isterica né pazza... e sono contenta che arrivi la polizia, così la faremo finita... Sì, vattene... e non tornare mai più!* (p. 28-29).

Nesse trecho, parece haver um cuidado para que a mulher não seja vista nem como histérica, nem como louca, assim como em outros momentos do texto italiano: duas vezes, Maria diz que grita ou fala sempre "di dentro", nunca em voz alta, com medo de apanhar; ela também conta ter começado a beber para suportar a sua condição depois que rompeu com o rapaz. Todos esses momentos foram cortados do texto brasileiro. Além disso, de três vezes em que aparece nela um sentimento de culpa, apenas uma foi mantida.

É possível afirmar, portanto, que a profundidade psicológica da personagem é menor no texto brasileiro do que no italiano, e que o primeiro não toma o cuidado do texto de partida para que a mulher não pareça louca ou histérica quando decide se vingar de todos os homens que a oprimiam.

Além disso, a tradução brasileira também parece corroborar para a manutenção do papel da mulher no teatro como protagonista de histórias de amor, visto que o único trecho que se mantém próximo do original, com menos cortes, é justamente aquele em que conta a história trágica do seu relacionamento extraconjugal, cuja conclusão, parcialmente cortada, é *"L'ho castigato!... Perché mi ha deluso... io credevo che lui fosse "l'AMORE"... invece no... è un porco come tutti gli altri... (È disperata) Signora, non ce la faccio più... (Si sente il pianto del bambino). Non ce la faccio più... Il mio bambino... vado dal mio bambino... voglio bene solo a lui..."* (p. 34). Em português, ela se tornou "Que decepção! Eu pensava que ele era "O AMOR". O meu filho... é a única coisa que eu amo, o meu filhinho." (p. 12-13).

Por fim, em um trecho a rubrica torna-se uma fala. Em português, Maria diz "Nada! Me sinto uma estátua. Me sinto bloqueada... " (p. 8), ao invés de mostrar como faz amor com seu marido, como em italiano: *"Niente! Guardi come faccio l'amore con mio marito... così. (È seduta sullo sgabello e restando seduta si stende rigida mettendosi sull'attenti, come un soldato)"* (p. 20). Ao invés de o público ser testemunha de um fato e daí tirar suas conclusões, passa a ser testemunha da fala de Maria, uma fala subjetiva e, portanto, passível de questionamento.

É possível perceber, portanto, que os cortes na tradução de Michele Piccoli e Roberto Vignati parecem ter acontecido justamente nos momentos em que o texto era mais contundente politicamente, tanto na questão anticapitalista quanto na feminista. Além disso, esses momentos coincidem com figuras de linguagem (principalmente comparações e metáforas) que têm grande valor literário para o projeto do casal Fo e Rame — não tanto esteticamente, mas

pelo tom de humor grotesco que trazem ao espetáculo, algo de que se valem sistematicamente e ao longo de toda a produção literária e teatral para criar obras que sejam, ao mesmo tempo, engraçadas, críticas e populares.

Surpreende, portanto, que em nenhum documento encontrado até agora a versão do texto feita pelos tradutores de **Brincando em cima daquilo** seja chamada de adaptação e não de tradução, visto que, além de o texto ter sido muito cortado, o projeto estético-político dos autores italianos parece transformado em português, língua em que a peça é menos contundente politicamente e em que aparenta ter um riso mais fácil e menos incômodo.

Análise da tradução de O despertar

O título do monólogo italiano ***Il risveglio*** foi traduzido de forma literal por Michele Piccoli e Roberto Vignati para **O despertar**. Nele, uma operária acorda atrasada para o trabalho e precisa realizar uma série de atividades para poder sair de casa, especialmente para que possa levar o filho pequeno para a escola. No entanto, as coisas vão dando errado porque tudo está fora do lugar (há queijo ralado no lugar do talco, bicarbonato no lugar do açúcar etc.), o que faz com que a protagonista fique cada vez mais desorientada. O tom, no entanto, é de humor, visto que as situações são exageradas e inverossímeis. Assim como em ***Una donna sola***, a denúncia aparece aos poucos. A protagonista não consegue encontrar suas chaves e, para tentar adivinhar onde elas se encontram, tenta relembrar a noite anterior. Ela lembra que brigou com o marido e começa a expor a sua situação: além de ser explorada pelo patrão da multinacional, também é explorada pelo marido, pois é totalmente responsável pelas tarefas domésticas e pelo cuidado com o filho. Quando ela finalmente acha as chaves, percebe que é domingo e que não precisa ir ao trabalho.

Talvez porque já se trate, em italiano, de um monólogo mais curto, em geral a tradução brasileira se manteve mais próxima do texto de partida do que em relação ao monólogo comentado anteriormente. No Quadro 3 é possível ver as principais diferenças entre um texto e outro, que serão comentadas abaixo.

Quadro 3 – Comparação entre **Il risveglio** (FO; RAME, s. d.) e **Brincando em cima daquilo** (FO; RAME, trad. PICCOLI; VIGNATI, 1983)

Una famiglia come questa, che sta in una casa come questa, con trecento famiglie come questa... con	Também, trezentas famílias como esta moram neste conjunto e todos resolvem se lavar na mesma hora

tutti che hanno la mania di lavarsi alla stessa ora!! Con che cosa mi sciacquo adesso!? (p. 39)	porque trabalham em fábricas. Só podia dar merda mesmo! E agora, com que eu me enxáguo? (p. 2-3)
Vernice per i termosifoni (p. 39)	Detefon (p. 3)
Che ho messo? *(Legge sul barattolo)* Vernice per termosifoni!! Ho l'ascella d'argento?! Come me la tolgo? Me la toglierò in fabbrica col solvente. (p. 39)	Porcaria! E agora, como é que eu tiro isso? *(passa uma toalha)* Ah! Na fábrica! Ainda bem que eu tenho um vidro de desodorante lá no armário! (p. 3)
In compenso ci ho messo il detersivo al limone per la lavastoviglie... È giusto: il limone si mette sempre nel frigorifero, altrimenti "va a male"! (p. 40)	[...] na roupa suja [...]
E il Luigi, la scenata che mi ha fatto per il caffè... ci aveva messo il bicarbonato! Certi rutti! (p. 42)	E o Luiz, coitado, eu coloquei bicarbonato pra adoçar o café dele. Foi por isso que ele ficou com soluço e depois não parava de arrotar. (p. 6)
Ho dimenticato la chiave nella serratura... e allora? Uccidimi moglicida!!!" (p. 42)	Tudo isso só porque eu esqueci a chave na fechadura? (p. 6)
"Lasciami stare, — mi fa lui, — non è per la chiave che sono arrabbiato... è che 'sto maledetto treno dei pendolari m'ha fatto un ritardo di un'ora... un'ora e mezza per fare 20 chilometri! Tutto tempo che il padrone mica mi paga... né mi paga il viaggio d'andata, né quello di ritorno, né mi paga il tram. Tutti viaggi che io faccio per lui, mica per villeggiatura!" (p. 42)	É por culpa desse maldito trem de subúrbio que atrasou uma hora. Levou uma hora e meia pra fazer vinte quilômetros, imagina! Tempo perdido! Tempo que o patrão nunca me paga. (p. 6-7)
E te la vieni a prendere con me? – gli faccio io, sempre con la chiave in	E você chega irritado e vem se pegar comigo? — eu disse... sempre com

mano. – A parte che il padrone non si chiama più "padrone", si chiama "multinazionale!" Oggi il padrone ce l'hanno soltanto i cani! Noi siamo esseri liberi, oggi! Il padrone multinazionale ti frega le ore che viaggi e te la prendi... ma non te la prendi per le ore che frega a me... a me, che oltre a lavorare per otto ore come una bestia per lui, ti faccio anche la serva gratis! Per lui, per il multinazionale! (p. 42-43)	a chave na mão — Homem, aprende, hoje quem tem patrão é cachorro. Nós temos multinacionais. (p. 6)
Alle sette e due minuti devi farla, così ti cambia la suorina! (p. 43)	E depois das sete horas, só depois das sete horas, porque assim quem tem que te limpar é a freira. (p. 7)
La famiglia, la sacra famiglia... l'hanno inventata apposta perché tutti quelli come te, sballati dalla nevrosi dei ritmi bestiali di lavoro, ritrovino in noi mogli tuttofare, il materasso su cui sfogarsi! *(Ha finito di lavare il bambolotto, l'asciuga e lo riveste)* Noi, vi rigeneriamo... per lui, gratis! Per essere pronti all'indomani a tornare belli e scaricati a produrre meglio per lui, il multinazionale! (p. 43)	
Eppure lavoro anch'io! Le calze che sporchi tu, chi le lava? Io! Quante volte hai lavato le mie calze? (p. 44)	
Mi va bene che i "tuoi" problemi siano i miei, ma vorrei che anche i "miei" problemi fossero i "tuoi" e non soltanto i "tuoi" i miei, e i miei sempre i miei!! (p. 44)	Você vive dizendo que os seus problemas também são meus, mas sabe que eu também gostaria que os meus fossem seus? (p. 8)

Domenica!? *(Gridando)* Domenica!! *(Al bambino)* E tu non mi dici niente! È domenica! Roba da pazzi, volevo andare a lavorare anche di domenica! Sono pazza!! *(Cantando)* Di domenica non si lavora e fino a tarda ora si sta a dormire! A letto, bambino, a letto! Dormire!! *(Depone il bambino nel letto matrimoniale, corre in proscenio e si rivolge direttamente al pubblico)* Voglio fare un sogno dove c'è un mondo che tutti i giorni è domenica! Tutta una vita di domeniche! È la fine del mondo... È scoppiata la domenica eterna! Non ci sono più gli altri giorni della settimana... Il lunedì l'hanno impiccato, il giovedì fucilato, il venerdì affettato!... Tutti i giorni sono domenica... *(Corre al letto, s'infila sotto le coperte)* Dormire bambino! Dormire! E se mi sogno un'altra volta di lavorare, mi strozzo da sola! Dormire! *(Sulle ultime parole, con il lenzuolo si copre tutta, testa compresa)*. (p. 46)	"Domingo! *(gritando)* Hoje é domingo! *(fala com o menino)* E você não me disse nada? No domingo não se trabalha. Pra cama, menino, pra cama! O domingo é o único dia que nós podemos dormir até mais tarde. *(coloca o menino na cama de casal, o marido resmunga qualquer coisa) (vira pro outro lado)* Ah! Tomara que eu sonhe que a vida é um domingo eterno. A segunda-feira foi enforcada, a quinta-feira, foi fuzilada, a sexta, cortada em pedaços. E que o único dia que existe é o domingo. Vamos dormir menino. Hoje é domingo! *(ela se cobre toda, inclusive a cabeça)*. (p. 8-9)

Fonte elaborado pela autora deste artigo.

Embora as diferenças entre texto de partida e texto de chegada sejam, neste caso, menos radicais, é possível ver que a tradução seguiu a mesma tônica de **Brincando em cima daquilo**. Da mesma forma como no monólogo anterior, neste há uma tendência a eliminar marcas de oralidade e explicar mais do que apresentar as situações, como é possível perceber, por exemplo, no trecho em que, ao invés de dizer apenas "certi rutti!" (p. 42) depois de contar que tinha colocado bicarbonato no café do marido, a protagonista explica logicamente as consequências: "Foi por isso que ele ficou com soluço e depois não parava de arrotar. (p. 6)"

Os cortes aqui também são menores em número, mas nem por isso menos significativos. Não há em português, por exemplo, a parte em que ela

compara o trabalho na cadeia de montagem da fábrica, à atividade de um macaco adestrado, nem a parte em que a protagonista explicita o seu sofrimento com a dupla jornada, dizendo que, além de trabalhar oito horas como um animal para o patrão, também é serva do marido, e de graça. Mais uma vez, parte do teor feminista e anticapitalista do espetáculo é perdido, especialmente quando ele se faz mais explícito. Nesse sentido, é particularmente significativo o corte da parte em que a protagonista diz que a família foi inventada para que as mulheres regenerem gratuitamente os homens para o trabalho na fábrica. Mais uma vez, o lado humorista da peça parece privilegiado em relação ao seu lado crítico.

Considerações finais

É possível concluir que o trabalho de Vignati e Piccoli corresponde ao segundo dos casos apontados por Currás-Mostoles e Candel-Mora (2011) para a tradução de teatro, ou seja: ele envolveu majoritariamente profissionais da área de Teatro e tinha como objetivo uma montagem específica do espetáculo de Fo e Rame. Esta condição contextual já influencia a tradução, que não tem necessariamente a preocupação de ser uma obra de referência para possibilitar o acesso ao trabalho dos dramaturgos italianos, mas de dar vida a uma nova peça no Brasil.

Nesse sentido, já era de se esperar que houvesse adaptações na tradução, o que, a princípio, não seria um problema. Afinal, o próprio ato de encenar concede liberdades criativas em relação a um texto base, sem contar que Fo e Rame trabalhavam continuamente para melhorar os próprios textos e adequá-los ao contexto de apresentação, fazendo com que o texto base não fosse sempre seguido.

É interessante notar, no entanto, como o texto em português, ainda que de forma sutil, perde figuras de linguagem, tem menos marcas de oralidade e funciona em um regime mais lógico-explicativo e menos representativo do que o texto italiano. Essas características parecem muito mais associadas à escrita do que à cena e, portanto, seriam mais previsíveis em uma tradução correspondente ao primeiro dos grupos identificados por Currás-Mostoles e Candel-Mora (2011), ligado à área de Letras e com o objetivo da publicação. De toda forma, estas questões parecem mais pontuais do que gerais e não prejudicam a tradução como um todo.

Muito diferente, porém, é a questão dos cortes. No artigo intitulado "Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no 'entre'(lugar)?", Maria Tymoczko (2013, p. 116) afirma que "O valor ideológico do texto de partida é por sua vez complementado pelo fato de que a tradução é

um 'meta-enunciado', uma declaração sobre o texto de partida que constitui uma interpretação de tal texto." É possível interpretar também os cortes realizados por Vignati e Piccoli como um discurso sobre o texto de Fo e Rame, que dá preferência ao seu lado cômico e pretere o seu lado crítico, político e feminista, ainda que não de forma completa. O humor, para Fo (s. d.), porém, não era um objetivo em si, e sim um meio para garantir a comunicação com o povo e impedir a catarse do público e sua consequente pacificação com a sociedade; ou seja, o humor, assim como o teatro, estava a serviço da política e da transformação social. Parece, portanto, que os textos de chegada de Vignati e Piccoli não oferecem plena hospitalidade estética e política, como preconizado por Spivak, aos textos de partida italianos.

É difícil dizer se o tom político das primeiras montagens de ***Tutta casa, letto e chiesa*** no Brasil era menor por causa da tradução, especialmente levando em consideração o contexto do começo dos anos 1980, de fim da ditadura militar. No entanto, é possível ver que o humor é o elemento predominante das montagens contemporâneas. Ele está presente nos materiais de divulgação, no cenário, na construção de personagens, nos próprios festivais em que elas circulam, a tal ponto que, pela primeira vez no mundo, em 2017, o espetáculo foi montado por um ator, homem, que faz o papel de todas as mulheres protagonistas. Até 2016, quando Dario Fo ainda estava vivo, nenhuma montagem com um ator representando as mulheres tinha sido autorizada. Seria interessante, em outra oportunidade, discutir esta montagem em particular à luz do conceito de lugar de fala.

Parece ser possível afirmar que a falta de um livro publicado com a tradução integral de ***Tutta casa, letto e chiesa*** do italiano ao português fez com que as traduções de Vignati e Piccoli, a princípio voltadas para a montagem de **Brincando em cima daquilo**, se tornassem uma espécie de obra de referência para as montagens seguintes da obra de Fo e Rame no Brasil. Dessa forma, influenciaram também a recepção menos política e mais humorística que se faz da obra dos italianos no Brasil. Seria enriquecedor retraduzir a peça para que uma nova apreciação dela se faça possível no país, assim como continuar o esforço de localizar as traduções de Zilda Daier para entender melhor como se deu a chegada do espetáculo no país.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mediações contemporâneas: tradução cultural e literatura comparada. **Gragoatá**, Niterói, v. 16, n. 31, 2. sem. 2011, p. 77-96. Disponível em: http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/139. Acesso em: 15 abr. 2018.

ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; LEANDRO, Maria Clara Xavier. As dificuldades de traduzir para teatro: o prólogo das Eumênides de Ésquilo. **Cadernos de Tradução** (UFSC), Florianópolis, v. 2, n. 20, p. 101-124 2007.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Tradução de teatro grego: Édipo Rei, de Sófocles. **Cadernos de Tradução** (UFSC), v. 2, n. 22, p. 89-106, 2008.

CURRÁS-MÓSTOLES, Rosa; CANDEL-MORA, Miguel Ángel. La traducción de la especificidad del texto teatral: la simbología em **A man for all seasons. Entreculturas**, n. 3, p. 37-58, 2011.

FO, Dario; RAME, Franca. **Brincando em cima daquilo.** Trad. Michele Piccoli e Roberto Vignati. Rio de Janeiro: s. e., 1983 [data provável]. Cópia datilografada.

FO, Dario; RAME, Franca. **O despertar.** Trad. Michele Piccoli e Roberto Vignati. Rio de Janeiro: s. e., 1983 [data provável]. Cópia datilografada.

FO, Dario; RAME, Franca. **Venticinque monologhi per una donna.** Milão: s.e., s.d. Disponível em: http://goo.gl/Ot1qKG. Acesso em: 1 abr. 2018.

FO, Dario. Morte acidental de um anarquista. Programa de peça teatral. Sem dados catalográficos.

FO, Dario. Um orgasmo adulto escapa do zoológico. Sem dados catalográficos. Programa de peça teatral.

GOODMAN, Lisbeth. **Contemporary Feminist Theatres:** To Each Her Own. Coleção Gender in Performance. Nova York: Routledge, 1993.

MATE, Alexandre. **O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980.** São Paulo: Editora Unesp, 2011. Disponível em: http://goo.gl/y4sb2K. Acesso em: 15 abr. 2018.

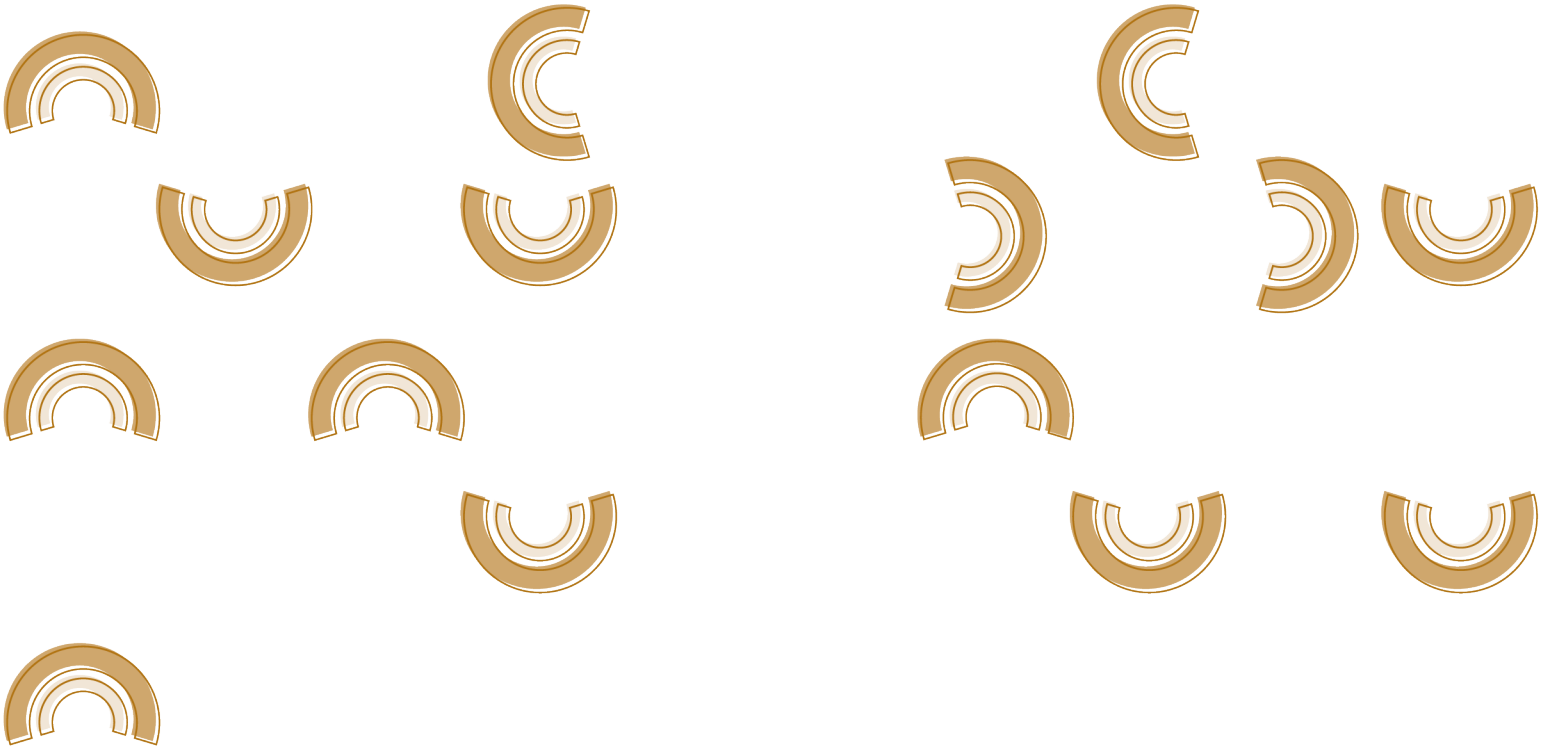
MELLO, Amanda Bruno de. O corpo em disputa e a recusa da submissão violenta em **Uma mulher sozinha**, de Franca Rame e Dario Fo. **IX Colóquio Mulheres em Letras**. Anais... Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2017. p. 40-46.

PAVIS, Patrice. Para uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural. In: _____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TYMOCZKO, Maria. Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no "entre"(lugar)? Trad. Ana Carla Teles. In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patricia (Orgs.). **Tradução e relações de poder.** Tubarão: Copiart, 2013.

VINUESA, Cristina. La traducción teatral contemporánea: ¿una traducción literaria, escénica, sociodiscursiva, corporal? Ilustración a través de **Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce. Estudios de Traducción**, Madri, v. 3, p. 283-295, 2013.

ZURBACH, Christine. **A tradução teatral: o texto e a cena**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.



Dossiê Dramaturgia e Tradução

Por uma teoria da tradução do teatro para a cena contemporânea

For a theory of the theater's translation for the conteporary scene

Andreza Caetano
Doutoranda em Literaturas Clássicas e Medievais no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista CNPq.
E-mail: andrezacaetano@yahoo.com.br

ISSN: 2525-9105

Resumo

Enquanto tradutores de teatro, devemos nos pautar pela construção de traduções capazes de captar e expressar as necessidades e possibilidades da representação teatral na atualidade, elevando a capacidade dramática e corporal do texto, bem como tornando o texto acessível a qualquer cidadão. Se a intenção da tradução é a representação ou a popularização da obra, é importante levar em consideração alguns fatores capazes de promover a fruição do texto, a partir da observação da sua função. Contribuir para uma teorização acerca da tradução de textos teatrais, induzir a uma análise em torno do convencionalismo que tem regido a tradução há vários séculos, torna-se importante na contemporaneidade, posto que a Teoria da Tradução, especificamente teatral, ainda é incipiente. Nesse contexto, esperamos contribuir com nossas observações acerca do tema, promovendo a interação do universo acadêmico com o teatral, no intuito de fomentar o pensamento crítico em torno das convenções que ainda regem a tradução do texto teatral no Brasil.

Palavras-chave: Teoria da Tradução, Estudos da Tradução, Tradução Teatral, Tradução Contemporânea, Teatro.

Abstract

As translators of theater, we must be guided in the construction of translations capable of capturing and expressing the needs and possibilities of theatrical representation in the present, raising the dramatic and corporal capacity of the text, as well as making the text accessible to any citizen. If the intention of translation is the representation or popularization of the play, it is important to consider some factors capable of promoting the fruition of the text, from the observation of its function. To contribute to a theorizing about the translation of theatrical texts, to induce an analysis of the conventionalism that has governed the translation for several centuries, becomes important in the contemporaneity, since the Theory of Translation, specifically theatrical, is still incipient. In this context, we hope to contribute with our observations on the theme, promoting the interaction of the academic universe with the theatrical, to foster critical thinking around the conventions that still govern the translation of the theatrical text.

Keywords: Theory of Translation, Translation Studies, Theatrical Translation, Contemporary Translation, Theater.

Introdução

A tradutologia[1] tem se tornado apoio para tradutores de diversas línguas, antigas e modernas, em outros países; entretanto, no Brasil, se, por um lado, os Estudos da Tradução têm crescido e despertado maior interesse em nossos pesquisadores, por outro, nota-se uma resistência às mudanças no modo de se traduzir, ainda perturbadoras, especialmente com relação à tradução de clássicos e na tradução de obras mais antigas, como se qualquer inovação não fosse legítima ou como se fosse possível desvalorizar a língua de origem ou desrespeitar uma época. Ainda se insiste em uma abordagem que rejeita o que os Estudos da Tradução têm desenvolvido.

No entanto, não se pode esquecer que também a Literatura é constituída e pode ser analisada por meio de sistemas que designam um conjunto de elementos inter-relacionados que compartilham certas características. Esses sistemas são formados tanto por textos quanto por agentes humanos que os leem, escrevem, e reescrevem (LEFEVERE, 1997). Queremos ainda pôr em relevo o fato de que a tradução segue normas, modelos de escrita e leitura. Autor e tradutor seguem esse modelo de acordo com o que estão acostumados a ler e ouvir, mas as normas usadas por escritores, críticos, leitores e até mesmo tradutores não são fixas, nem têm um valor absoluto, segundo Lambert (2011).

O objetivo primordial dos tradutores de teatro, acreditamos, deve estar pautado pelo apresentar uma tradução capaz de captar e expressar as necessidades e possibilidades da representação teatral na atualidade, elevando a capacidade dramática e corporal do texto, bem como tornando o texto acessível a qualquer cidadão, se a intenção da tradução for a representação ou a popularização da obra. Contribuir para uma teorização acerca da tradução de tex-

1 "Reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência" (BERMAN, 2007, p. 19). Não pretendemos nos ater à discussão proposta por Meschonnic (2010) que, para propor o uso do termo 'poética da tradução' no lugar de tradutologia, aborda a inseparabilidade da teoria e da prática, envolvendo ligações culturais, linguísticas e sígnicas, além da historicidade do texto; consideramos desnecessário o levantamento da hipótese, seguimos Berman (2007), quem indica a tradutologia com parâmetros extremamente semelhantes, mas com palavras diferentes, entendendo a tradução no campo cognitivo amplo do tradutor em função do público a que a tradução se destina; o que, fundamentalmente, comparando-se as duas suposições, não se pode estabelecer nenhuma diferença profunda, a não ser a mudança de um nome e da ideia de se considerar ou não o ato de traduzir como ciência; discussão que em absoluto, consideramos relevante para o presente trabalho.

tos teatrais, induzir a uma análise em torno do convencionalismo que tem regido a tradução há vários séculos, torna-se importante na contemporaneidade, posto que a teoria da tradução especificamente teatral é, de fato, incipiente.

Assim, voltamo-nos, neste trabalho, especialmente para o estudo da tradução do teatro, considerando o teatro em todas as suas épocas; e cremos que o aporte do saber da prática teatral na formação do tradutor de teatro pode provocar maior disseminação da literatura dramatúrgica, privilegiando tanto a linguagem bem elaborada, quanto a potencialidade cênica e os traços do texto que incorporam a dramaticidade representativa nos palcos. Contudo, há uma minimização da importância dos Estudos de Tradução que estão em desenvolvimento, como se a tradução de alguns textos fosse um caso à parte. Nossa afirmação é baseada na percepção de questionamentos relativos, por exemplo, à escolha lexical utilizada nas traduções.

Buscamos sistematizar alguns pressupostos teóricos que permitem a abordagem do teatro pelo viés da literatura dramática; isto é, contemplamos o exercício cuidadoso da dramaturgia na constituição de uma teoria da tradução do texto teatral. Voltamo-nos também para a perspectiva cultural contemporânea, visando à mais ampla disseminação literária, sem, contudo, ignorar os parâmetros acadêmicos e filológicos, necessários a uma tradução eficiente e acessível a públicos indistintos, acreditando que ambas as vertentes não se excluem, uma vez que entendemos que o produto de um trabalho realizado com cuidado filológico e que tem se desdobrado por anos de leituras e tentativas — ora frustradas, ora não — pode se encaixar em um padrão de qualidade acadêmica sem deixar de abarcar seu intuito de alcançar o espetáculo e a população, de levar até ela aquilo lhe é desconhecido, e que enriquecerá seu conhecimento de mundo e sua cultura.

Pensando, portanto, na insipiência mencionada, esperamos contribuir para a teorização dos Estudos da Tradução de Teatro, partindo de considerações acerca das teorias e trabalhos realizados, almejando a sistematização de estratégias que têm se mostrado eficientes. Para tanto, cabem-nos algumas perguntas: Como a tradução do teatro é vista? Por que as traduções devem seguir parâmetros que acabam distanciando a obra do público leitor, devido à linguagem ou sintaxe? Questionarmo-nos essas coisas podem tornar o texto teatral mais acessível?

Teorias

Diniz (2010) descreve sucinta e claramente a classificação que aqui nos convém expor rapidamente. Ela denomina como recriações, o conjunto formado por adaptação e apropriação. Baseando-se em Julie Sanders, designa a pri-

meira como um texto que afirma seu parentesco com a matriz mais explicitamente, reinterpretando o original em novos contextos, enquanto a segunda (apropriação) viajaria para domínios e produtos culturais inteiramente diversos da obra precursora, afastando-se da fonte e reelaborando completamente os termos do original. A autora traz um conceito de tradução que muito nos compraz. Ela diz que "a tradução seria um tipo de recriação, distinto das adaptações e apropriações, pois, enquanto estas se afastam da matriz para se reinventar, a tradução reinventa-se ao se aproximar o máximo possível da matriz" (DINIZ, 2010, p. 125).

O que nos interessa, fundamentalmente, é a sistematização do tipo de trabalho que vem sendo realizado por Patrice Pavis, por Andréa Peghinelli, por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, e outros estudiosos pelo mundo, que entendem a tradução do texto teatral, envolvendo, no campo de aplicação do próprio texto, o conceito de representabilidade (BASSNET, 2003) e de exequibilidade cênica (BARBOSA, 2012). Nesse aspecto, acreditamos que o direcionamento de Peghinelli e Barbosa, ao envolverem um corpo de artistas no processo de tradução, é o melhor caminho pra se alcançar um resultado mais eficaz, embora nosso objetivo não seja discutir qual é o melhor método de tradução, e sim, discutir a exequibilidade cênica desses métodos e como esses textos produzidos são recebidos, sua fluência e sua relação com o que se espera da tradução desse gênero literário, para conseguir traçar algum perfil que auxilie o tradutor.

Bassnett é perspicaz ao questionar os problemas metodológicos da teoria da tradução, dizendo que ocorrem sempre a partir de um posicionamento empírico, quando deveriam ser norteados por estudos não empíricos, precisamente, o tipo de estudo mais valioso e mais necessário (2003, p. 137). Contudo, ela própria somente aponta problemas baseando-se no empirismo e na comparação de traduções diferentes sobre a mesma obra original, sem levantar qualquer tipo de proposição a respeito do que considera necessário acerca dos estudos tradutológicos.

Acreditamos que estruturar uma teoria sem percorrer os trabalhos já realizados não representa um processo sustentável, uma vez que é a partir da observação que se pode adotar uma mentalidade crítica capaz de vislumbrar uma nova perspectiva. Sem a observação do já realizado, não se pode chegar à ideia de algo que poderia ser melhorado. Ainda assim, não é nosso objetivo, neste trabalho, estabelecer contraposição de trabalhos de tradução realizados no Brasil, tentando analisar a aproximação dessas traduções com o que se espera de um texto teatral, contrapondo trechos traduzidos por diferentes pessoas, buscando o que de mais cênico pudermos encontrar nos trabalhos, especial-

mente no que se refere à locução e compreensão textual. Não vamos nos ater ao julgamento da 'qualidade literária' do que já foi feito, mas esperamos chegar a uma conclusão que possa auxiliar o tradutor a abarcar a obra traduzida enquanto literatura acessível e enquanto texto teatral representável.

Partindo das estratégias catalogadas por Lefevere[2] acerca da tradução de poesias, Bassnett diz que "as deficiências dos métodos que ele examina devem-se a uma sobrevalorização de um ou mais aspectos do poema em detrimento do todo" (2003, p. 139), e, citando Popovič, concorda com uma relativa liberdade do tradutor a quem é permitido 'diferir organicamente' e 'ser independente' quando busca essa independência em prol do original, tentando reproduzir uma obra viva. Bassnett declara que é importante primeiramente sobrepujar o eixo vertical problemático da teoria da tradução, em que o original "goza de um estatuto mais elevado do que o texto traduzido", aceitando que "são inevitáveis as transformações expressivas" (2003, p. 141); mesmo crendo que é preciso cuidar, durante a tradução, para que o método aplicado não seja redutor ao ponto de obscurecer e enfraquecer a "agudeza do poema". Para ela, "o êxito de uma tradução depende da familiaridade do leitor com um conjunto de sistemas de referência" (2003, p. 146), observando que, apesar da liberdade do tradutor em transformar as propriedades semânticas do texto, é fundamental que não se pretenda "subvalorizar a força semântica do original" (2003, p. 147).

É preciso também ser criterioso na escolha adequada e equilibrada das palavras, para que a linguagem e o tom não se tornem tão distantes quanto o original; afinal, uma cultura vai se moldando na outra e ambas vão estabelecendo uma mescla nessa interação, que é mais regida pela cultura de chegada do que pela cultura de origem, embora devamos ter a consciência de que essa "transferência cultural não apresenta um escoamento automático, passivo, de uma cultura a outra" (PAVIS, 2008, p. 3), pois as culturas, ao mesmo tempo, condicionam e são condicionadas pela ação social, "sendo-lhe causa e consequência" (PAVIS, 2008, p. 11).

A dinâmica interna da tradução de qualquer língua, seja ela antiga ou moderna, está diretamente relacionada com seu ciclo sociocultural e "não há melhor maneira de lutar contra convenções domésticas do que a adoção súbita de hábitos e convenções exóticas, como demonstram tanto as pseudotraduções quanto um tipo específico de tradução que causa estranhamento" (LAMBERT, 2011, p. 55). Não se trata apenas de questões comunicativas e linguísticas, pois as traduções de todas as línguas e em todas as épocas são "inevitavelmente influenciadas por normas de TODOS[3] os tipos" (LAMBERT, 2011, p. 54) de sistemas inter-relacionados – a norma pode ser predominantemente linguística,

2 1) Tradução fonêmica, que se volta especificamente para o som da língua de partida, tentando produzir uma paráfrase na língua de chegada. 2) Tradução literal, de forma que a tradução palavra por palavra acaba distorcendo o sentido e a sintaxe do original. 3) Tradução métrica, cujo critério dominante é a reprodução do metro. 4) De poesia para prosa, que 'distorce o sentido do valor comunicativo e da sintaxe do texto original, embora não em grau tão elevado como na tradução literal ou métrica'. 5) Tradução rimada, em que o tradutor se submete a 'uma dupla servidão: o metro e a rima'. 6) Tradução em verso branco, na qual 'se acentuam as restrições impostas ao tradutor pela escolha da estrutura', embora se obtenha maior rigor e literalidade. 7) Interpretação, em que se encaixam as versões e imitações (LEFEVERE, 1997, p. 137-138).

3 Grifo do autor.

religiosa, política, colonialista, etc. –, mas não podemos ignorar que já não se indaga hoje, nos Estudos da Tradução, se uma tradução é boa ou não, nem mesmo como traduzir, pois "já foi demonstrado várias vezes que as relações literárias entre tradições diversas seguem de forma bem sistemática as flutuações das relações políticas" (LAMBERT, 2011, p. 52), especialmente controladas pelas classes dominantes dentro do sistema intelectual e do mecenato.

A tradução do teatro, embora alcançando maior prestígio a partir das pesquisas e projetos que vêm sendo trabalhados, ainda carece de uma teorização que possa abarcar tanto as posturas tomadas pelos tradutores, como uma perspectiva que valorize o critério de representabilidade, citado por Bassnett, que avalia a necessidade de "determinar a *função* do sistema da língua de partida e procurar um sistema na língua de chegada que cumpra essa mesma função" (2003, p. 189), privilegiando a exequibilidade cênica (BARBOSA, 2012) e a 'legibilidade' da tradução (BERMAN, 2007), respeitando os elementos essenciais de origem, mas, por outro lado, adaptando-os conforme se faz necessário na língua e cultura de chegada, pois "cada época produz seus próprios signos, que se manifestam em modelos sociais e literários" (BASSNETT, 2003, p. 145). Nesse sentido, Meschonnic (2010) também afirma que o caráter do texto influencia o modo de se traduzir, e isso exige determinada competência. Assim, para traduzir teatro, infere-se a necessidade de competência, ou, no mínimo, envolvimento estreito com o universo teatral.

Tradução cênica e acadêmica: ideologias diferentes?

Entendemos que traduzir o teatro exige algo além da prática tradutória, o que podemos alcançar por meio de leituras de comentadores, filólogos e estudiosos da teoria da tradução. É indispensável, seguindo as orientações de Lambert (2011), assumir a importância do estudo acerca do autor, da época da obra a ser traduzida — incluindo sua literatura, cultura e política —, do aspecto social e da estratégia retórica que transitam de modo especial entre a obra original e a traduzida; tentando estabelecer, nas traduções já realizadas, um parâmetro analítico dos efeitos que tais estudos podem ter no resultado final da obra traduzida.

Exige-se também, por outro lado, a prática e algum conhecimento teatral, para que haja maior conexão com a complexa função do texto, sem que as culturas de partida ou de chegada se imponham uma sobre a outra, uma vez que a "translação implica uma transferência cultural e linguística" (ROSAS, 2003, p. 148). Por causa dessa funcionalidade textual, é importante vislumbrar as perspectivas e estratégias de tradução a serem adotadas no processo, respeitando, especialmente, a "tensão dramática que também precisa ser le-

vada em conta tanto na análise textual como em uma montagem" (SANTOS, 2010, p. 23). É imprescindível, ainda, decidir para quem a tradução é destinada. Além disso, deve-se observar se a tradução será letra-a-letra *(ipsis literis)* e depois sofrerá alguma adaptação, ou se será realizada dentro dos padrões do escopo, levando em consideração que este escopo deve avaliar as expectativas do receptor final (ROSAS, 2003).

Pensando também nas questões culturais, é importante buscar uma leitura global da obra não nos focando somente em um aspecto da peça, mas tratando de abarcar, tanto quanto possível, a maior quantidade de itens que podem ser privilegiados em uma tradução. Para Bassnett (2003, p. 145), a concentração em um aspecto particular do texto (a métrica, por exemplo) em detrimento de outros, "leva o tradutor a ignorar frequentemente que o texto literário é composto de complexos sistemas que extravasam as suas próprias fronteiras". Se a leitura do tradutor desconsiderar a estrutura global da obra e sua relação com o tempo e o espaço em que foi produzida, os elementos essenciais de origem se perdem, pois "cada época produz seus próprios signos, que se manifestam em modelos sociais e literários" (BASSNETT, 2003, p. 145). Assim, cabe, justamente, respeitar, o mais possível, os complexos sistemas que tornam a tradução um ato não somente científico, mas político, social e cultural; sobretudo, pensando na 'legibilidade' da tradução (BERMAN, 2007, p. 66), observando o 'tecido cultural das línguas de partida e de chegada' (ROSAS, 2003, p. 134).

Para nós, o teatro representa a arte corporal, visual, tangível; representa também a capacidade de envolver o outro mais que individualmente, de erigir no coletivo as percepções do mundo e de materializar a dor e a alegria nesta percepção; é a expurgação através da letra e da poesia plenas de imagens, sons e gestos. É, pois, uma arte que toca o 'leitor' enquanto está silencioso e particularmente despojado, mas que, quando se faz carne, modifica e interfere no real. Entendemos que o teatro – texto e encenação – deve ser uma arte que busca a atenção do espectador para arrebatá-lo de si, e para que ele possa se enxergar por meio dos acontecimentos que arrolam e fundam o ser fictício e o ser presentificado. O teatro é palavra viva, é som e cor, é a possibilidade manifesta diante dos olhos de quem o vê e ouve. É, portanto, no nosso entender, a mais bela e completa de todas as artes, uma vez que envolve todos os sentidos humanos. E cabe relembrar o que declarou Larbaud (2001, p. 67):

> Cada texto tem um som, uma cor, um movimento, uma atmosfera que lhe são próprios. Para além do sentido material e literal, todo trecho literário, como todo trecho musical, tem um sentido menos aparente, e só ele cria em nós a impressão estética

> desejada pelo poeta. Pois bem, esse é o sentido que é preciso restituir, e é sobretudo nisso que consiste a tarefa do tradutor.

Assim, a tradução do teatro nos permite abordar a literatura pelo viés da língua e da cultura, o que, por sua vez, envolve a ideologia acadêmica. O teatro tem sido traduzido por grandes estudiosos e grandes nomes; contudo, tais traduções apresentam certa defasagem no panorama contemporâneo dentro de uma análise voltada para a representação nos palcos, devido à sua sintaxe e semântica impróprias para a oralidade. É importante buscar minimizar o distanciamento entre as traduções acadêmicas e a execução cênica, além de oferecer uma perspectiva de tradução preocupada não somente com o texto literário e a beleza estética das palavras, mas também com o acesso do ator e da população em geral ao texto, com a comunicação interpessoal e a representação. Vários dos pressupostos teóricos nos quais nos fundamentamos foram sistematizados por Barbosa, que diz privilegiar "a elaboração de um texto em sua exequibilidade cênica" (2012, p. 14). Nesse sentido, entendemos que o estudo da força da retórica, do poder imagético das palavras e do conjunto palavra-imagem-teatro se faz necessário no panorama contemporâneo. Para tanto, buscamos uma estreita relação entre a filologia, a teoria e a prática da arte tradutória, tal como Susan Bassnett (2003, p. 129) indica ser necessário.

Aristóteles, em sua **Poética** (1449a), abona nossos pressupostos de uma linguagem fluida e coloquial para o falar teatral grego, por exemplo. Ele afirma que "quando apareceu o diálogo [no teatro], naturalmente encontrou-se o metro apropriado", a saber, o iambo, ritmo que muito se aproximava das conversas ordinárias de uns com os outros. Evidentemente, quando o contexto exigia um tom mais solene, trocava-se o metro, e usava-se, por exemplo, o hexâmetro.

Hoje, nossos parâmetros são vários, e devemos, durante os processos de tradução, levar em consideração as palavras de Malhadas (2003, p. 43): "a dimensão visual do discurso teatral (expressão corporal, aparência do ator, cenário, acessórios) torna imprescindível que, também ao ler uma peça, a coloquemos diante dos olhos, quando se quer apreender seu espetáculo", mesmo que o discurso esteja apenas na dimensão verbal. Assim, ignorar ou exagerar na organização sintática e lexical de detalhes que outorgam à peça a visualidade necessária durante o processo de leitura individual equivale à inobservância do potencial artístico e representativo da obra.

Suh (2002) afirma que antes de meados da década de 1970, a crítica de tradução esteve centrada principalmente em uma noção idealizada e muitas vezes subjetiva de equivalência das partes do texto, em um procedimento

normativo e avaliativo, partindo do pressuposto de que esperava-se que o texto de chegada reproduzisse o texto original, desvios eram indesculpáveis, e, por isso, mantinha-se a atenção apenas na descoberta de omissões e imprecisões no texto de destino. Essa crítica era frequentemente reducionista e seletiva, pautando-se sempre em discussões de textos individuais e no confronto de passagens do original e da tradução em um esforço para demonstrar a superioridade do texto-fonte e as evidentes deficiências do texto-alvo. Ainda assim, cabe-nos pesar a rejeição às críticas advindas da análise comparativa e avaliativa textual em relação à descrição histórica, deslocando o foco da preocupação tradicional com a natureza reverenciada ou sagrada do texto-fonte para a aceitação do texto-alvo como um produto em si. Busca-se, atualmente, a relação além da transposição de textos, a tradução como mediadora cultural, desvinculando-se a noção de status da tradução.

Na tradução de teatro, especificamente, essa postura comparativa ainda é mais complicada, posto que na intenção do texto teatral, segundo Suh (2009), a dimensão estética da obra se concentra em várias pessoas que interveem, desde o tradutor/dramaturgo e o diretor, passando pelo iluminador, atores, figurinista, e outros interventores, até chegar ao espectador, que constrói significação a partir do conjunto de informação percebidas, e não apenas do texto. É preciso, então, considerar a cadeia de comunicação que se estabelece a partir de um texto teatral. Não se pode entender essa tradução como se entende a tradução de um romance ou poesia, nos quais a cadeia comunicativa se vê mais delimitada, encontrando o receptor da mensagem sem passar por outros intervenientes, já que essas pessoas manipulam, adaptam e ajustam o texto, segundo as necessidades da performabilidade.

A partir dos postulados teóricos indicados, podemos constatar uma preocupação geral sobre o tema. Pode-se entender que não estão, necessariamente, desvinculadas a escrita cênica e uma suposta tradução filológica ou acadêmica. Trata-se de um conjunto que se voltará para a elaboração de um produto final, preparado para um público final que deve ser projetado no início da tradução, para que não se incorra em falhas comunicativas e se tenha a perda da construção de significado pelo público-alvo. Em resumo, não são ideologias divergentes, mas complementares, que, se associadas, podem gerar os resultados que se espera de uma tradução de texto teatral, que leva em consideração a função desse texto.

Possibilidades

Poderíamos, para tentar responder a algumas das questões propostas, usar como argumento o fato de que o teatro não é lido por qualquer pessoa. Mas

daí surge outra questão: Por que o teatro não é uma leitura disseminada? As mudanças que têm ocorrido no sistema educacional mundial desde as décadas de 80 e 90, e não pretendemos adentrar o tema, têm se voltado muito mais para fatores que vão além — ou aquém dependendo da perspectiva — do conhecimento dos cânones literários, e buscam uma abordagem que aprofunde as competências e habilidades do estudante. Nesse contexto, construir pensamento crítico e tornar o aluno mais adaptável tornou-se mais importante que agregar-lhe montes de palavras desconhecidas, inclusive das literaturas nacionais, que têm recebido reformulações e adaptações de linguagem. Se a literatura nacional tem recebido tais reformulações, por que seriam usadas traduções de Shakespeare ou do teatro grego ou latino — somente para citar alguns exemplos consideráveis — que mal podem ser decodificadas, necessitando-se constantemente recorrer a um dicionário online para descobrir o significado de palavras como morosidades, acicates, maculada, sói, e muitas outras, que não são de todo desconhecidas, mas não alcançam o público mais jovem? Então o público a que se dirige a tradução é um público mais velho, com um conhecimento mais consolidado. Pode-se argumentar: Mas é por meio dessa literatura com palavras cultas que os jovens aprenderão. Disso vai depender a medida e a sensatez do tradutor para utilizar esse vocabulário. Se para leitura de uma página, o leitor tiver que recorrer ao dicionário duas vezes, em dez páginas ele já não conseguirá memorizar o significado das vinte palavras. E então ele não aprendeu o novo vocabulário, e nem se interessou pela leitura. E isso por que estamos falando de leitura. No âmbito da representação a situação fica pior, haja vista a impossibilidade de se recorrer ao dicionário no momento. Na realidade, o que se pode notar é que atores e diretores mudam essas palavras, por que muitos deles também não se apropriaram do seu uso, e a palavra sai de suas bocas como se não carregasse sentido e emoção. É como afirmou Rónai (2012, p. 141): Essas obras "se tornaram clássicas exatamente por exercerem forte impacto na sensibilidade dos contemporâneos", e, dessa forma, "para que nós experimentemos impacto semelhante, cumpre seja vazada a obra numa linguagem que identifiquemos como nossa".

Esse quadro pode e precisa ser reelaborado, ou melhor, o teatro grego já tem ressurgido com um novo vigor e tem se espalhado nas instituições de ensino do país. Se a partir da tradução da **Medeia** (2013), dirigida por Barbosa, podemos comprovar a disseminação do texto teatral grego por ter sido uma tradução mais conectada com seu tempo, e há escolas privadas que hoje exigem a leitura desta obra, com essa tradução realizada nesses moldes, então podemos também acreditar que a mudança na perspectiva de tradução pode

disseminar muitas outras obras, sem diminuí-las em nada, mas, ao contrário, tornando-as maior. E mesmo que essa obra tenha trechos de difícil compreensão, e use um vocabulário rebuscado, não podemos desprezar sua potencialidade cênica e a conexão que estabelece com a atualidade.

Assim, se hoje a leitura de algumas obras pelo corpo discente de nível fundamental e médio nas escolas é desprezada, haja vista a dificuldade de compreensão lexical e sintática, mesmo que pudéssemos defender a ideia de que justamente essa dificuldade traria mais riqueza linguística para os novos leitores, nota-se que ao contrário de acrescentar, essa estratégia de tradução provoca afastamento e elitização de uma cultura que, certamente, tem muito a oferecer e a contribuir para o desenvolvimento tanto intelectual quanto social dos jovens.

Deste modo, deve-se atentar para o fato de que as obras teatrais sejam traduzidas com qualidade acadêmica e filológica, mas que sejam igualmente acessíveis para um público não elitizado. Acreditamos que uma opção não exclui a outra e que nosso propósito não é disparatado, uma vez que a compreensão do teatro, desde a Antiguidade, não se restringia a uma pequena parcela da sociedade, capaz de ler e escrever com erudição.

Esperamos colaborar para a exploração da encenação de peças teatrais na íntegra, sem cortes e adaptações, e contribuir para o estabelecimento de pressupostos teóricos diferenciais para a tradução teatral, pensando em estratégias que sejam capazes de captar e expressar as necessidades e possibilidades da tradução do texto teatral, respeitando, nesse processo, a representação da atualidade, oferecendo textos de qualidade para a formação de um público crítico, e focalizando a capacidade dramática e corporal do texto, tanto no que diz respeito à tragédia, quanto no que se refere à comédia, abordando aspectos literários, linguísticos, estéticos; e, analisando a desenvoltura da palavra na boca do ator. Esse ideal se dá pela necessidade de uma constituição sólida, dentro da Teoria da Tradução, de um trabalho voltado exclusivamente para a tradução do teatro.

É dentro dessa percepção que se faz necessário observar o uso e a necessidade, nas traduções, de dêiticos, pois o comportamento não-verbal frequentemente fornece um retorno interno que mostra para os participantes e o público como eles podem reagir em tal situação (LATEINER, 1998, p. 6); de pronomes pessoais específicos, localizações cênicas que se mostram por meio da fala, uma vez que o valor da evidência literária serve de chave para a percepção em relação ao comportamento espacial (HOLOKA, 1992, p. 238); e de figuras de linguagem e pensamento nas traduções disponíveis num recorte temporal. É importante na tradução do texto teatral valorizar os efeitos des-

ses usos, e elencar os principais elementos textuais que orientam especificamente o ator e diretor no processo de representação para o público, além da expressão literária e corporal e da transmissão e recepção dos efeitos da arte retórica no ouvinte ou espectador. Isso pode ser entendido como estratégia de tradução, que alcança resultados mais claros e diretos e que resultam em leituras mais bem sucedidas e abrangentes de textos teatrais. Tradutores constantemente eliminam as muitas repetições desses dêiticos, por considerarem desnecessários durante a leitura. Contudo, se durante a leitura constrói-se a visualidade do texto teatral, ainda nessa perspectiva, a observação e manutenção são necessárias, especialmente para se deixar rastros e espaços vazios que são próprios do texto teatral, assim como para completá-los. Suh (2009, p. 30) afirma que "de todos os gêneros literários, o texto dramático é um texto incompleto por excelência, e cuja natureza incompleta tem uma incidência significativa em sua tradução".

Por outro lado, a formalização de leituras, com auxílio de atores e diretores de teatro, para que possam opinar sobre as facilidades ou dificuldades que encontram em diferentes tipos de textos, sobre a exequibilidade de trechos selecionados mostrou-se peça fundamental para a construção de textos traduzidos harmonicamente, que conseguem associar fluidez cênica e literária. Este tipo de trabalho vem sendo feito e vem comprovando sua eficácia. Essa etapa do processo não consiste em apenas um experimento, mas em parte efetiva da criação de uma nova teoria do processo tradutório do teatro. Nesse contexto, os papéis de comunicação do tradutor dramaturgista e do diretor de teatro são distintos, porém complementares, posto que ambos têm propósitos semelhantes; assim, o ideal é a colaboração, desconsiderando-se a ideia de superioridade ou inferioridade entre ambos (SUH, 2009).

Nesse momento, cabe ressaltar nossa fé no fato de que, assim como afirmou Suh (2009, p. 35) o tradutor é um "especialista em comunicação e sua competência bicultural é uma base pré-requisito para o seu trabalho". Não se trata apenas de traduzir o texto, mas de transpor a cultura, e para tanto é preciso entender que o público, bem como diretor, atores e demais intervenientes do processo que envolve desde a escrita até a recepção, não tem a mesma visibilidade da cultura. Considerando-se esse fator especificamente, é necessário transmiti-la de forma a torná-la compreensível, e nesse contexto, muitas vezes as informações desconectam-se e passam a não constituir nenhum significado para a audiência, se não estabelecem similaridade com seu conhecimento prévio de mundo para construir as novas significações.

Além disso, deve-se considerar as diferenças entre ler um texto, ou ouvi-lo e traduzir esse texto. A responsabilidade do tradutor está nessa interme-

diação e, portanto, ele deve ser consciente dessa comunicação. O tradutor é um produtor e transformador de significados e, segundo Ottoni (2005) deve-se entender o papel fundamental que as diferenças e semelhanças entre as línguas que se traduz exercem sobre a produção de sentidos. O tradutor é responsável por essa significação.

Obviamente, a escolha do tradutor, especialmente no que tange ao público a quem se dirige sua tradução, interfere na postura adotada no léxico, na sintaxe e em outros critérios que mantém no decorrer da construção do texto de chegada. Mas cremos que a tradução do texto teatral parte do princípio da representação no palco e para qualquer público, já que o teatro, atualmente, mesmo já sendo por si seletivo, não intenciona a seletividade. Daí a necessidade de se buscar evitar interpolações desnecessárias, que se propõe, mais que nada, a demonstrar a intelectualidade do tradutor. Comunicar conteúdo e beleza do que se transmite na tradução não necessariamente exige palavras que não são palatáveis, ou construções sintáticas mais apropriadas para leitura do que para a fala. O tradutor de texto teatral deve compensar quaisquer possíveis preconceitos e projeções inadequadas que ele próprio tenha encontrado no texto de origem para que o texto de chegada cumpra sua finalidade. Se o texto será lido ou representado, desde que tenha sido pautado na sua função, alcançará seu objetivo.

Algumas considerações

O panorama contemporâneo tem se voltado para uma nova diretriz no que diz respeito à tradução e vem, paulatinamente, desvencilhando-se do antigo perfil que até então tem se espelhado basicamente na erudição. De fato, tal postura tradutória tem tornado não só as obras mais antigas, como também as suas traduções, cada vez mais distantes no tempo e no espaço, já que a compreensão se vê dificultada segundo a escolha lexical e sintática, ou, observando a partir de outro aspecto, segundo o público a quem o tradutor se dirige.

A exequibilidade cênica de muitos textos teatrais não se mostra sustentável, justamente porque os tradutores não se relacionam e não entendem o universo teatral. Traduz-se teatro da mesma forma que se traduz romance ou poesia, ignorando-se a função do texto, e muitas vezes também, cabe dizer, ignorando-se o público que receberá a obra. Rónai (2012) afirma que é uma falácia crer que se aprende tradução sem traduzir, somente através de algum manual, e que a tradução, muitas vezes, escapa de qualquer sistematização. Na realidade, quando estamos diante do texto, lidando com suas dificuldades, ou melhor, com a dificuldade de transpor a cultura e o texto de origem para o de chegada, é que se percebe as diretrizes, as nuances suaves e também a

força do texto, e, nesse sentido, para a tradução do texto teatral, tem-se ainda, além do texto de origem e de chegada, o universo teatral a se observar.

Assim, consideramos que alguns aspectos devem ser observados na tradução de um texto teatral, não como um manual a ser seguido, mas como suporte ao tradutor: 1) A função do texto. O texto teatral é escrito para ser falado, para ser representado, e mesmo que seja lido após a escrita, ele deve respeitar prioritariamente sua função de representabilidade. 2) O público a quem o texto pretende alcançar. Quando uma obra é publicada, deve-se ter em conta quem ela vai alcançar e quais são nossos objetivos na tradução. 3) A forma como a cultura de origem será levada à cultura de chegada, pois há que se considerar constantemente a manutenção do vínculo do conhecimento de mundo do receptor da mensagem com o que está sendo apresentado. E nesse ponto, cabe ainda a ponderação cuidadosa acerca da proposta de estranhamento trazida por Lambert (2008). Estranhamento demais corta o elo estabelecido com o receptor da mensagem. Por isso deve-se ter em conta se sobram códigos que permitam uma compreensão dos signos suficiente para não desconectar a audiência. É certo, como afirmou Ubersfeld (2005), que uma peça pode ser entendida sem que se compreenda perfeitamente todas as alusões de outros códigos culturais; contudo, cremos que há necessidade de ponderação, como dissemos, quanto à medida em que se explora estranhamentos e alusões. 4) Os aspectos textuais próprios do teatro, que em um texto de romance e poesia podem parecer exagerados ou inconvenientes, mas que são absolutamente necessários na construção da visualidade do texto teatral. 5) O rebuscamento desnecessário que não convém à oralidade. É preciso tomar cuidado com vocabulários e interpolações constantes que interferem na compreensão rápida e dinâmica necessária a esse tipo de texto. O texto teatral é ágil, sem perder profundidade. Essa agilidade pode se ver apagada dependendo das escolhas do tradutor. 6) O conhecimento e a aproximação com o universo teatral, bem como a colaboração com diretores e atores, que vivem o texto que é objeto do tradutor. Uma palavra que um ator considera difícil de pronunciar no palco pode ser muito boa para se usar na poesia ou no romance, mas não é apropriada para o texto teatral. O mesmo se aplica para as construções sintáticas complexas. Lembremos Aristóteles e a aproximação da linguagem ordinária.

São esses detalhes que, quando observados, podem levar o tradutor de teatro a um passo adiante daquilo que Ricœur (2012) chamou de intraduzível, da pluralidade das línguas, com seus recortes fonéticos, articulatórios, lexicais, de significações verbais, de sinônimos, de sintaxe, que induzem a recomposição de um novo discurso; um discurso imbuído de cultura e de visões

de mundo diferentes. Há que se abandonar o dilema da traição na tradução, posto que, como afirma o autor, "não existe critério absoluto do que seria a boa tradução" (2012, p. 46).

Sem querer que nossas considerações sejam vistas como imposições à prática tradutória, o que se pretende aqui é, a partir de nossas próprias experiências com a tradução do texto teatral, trazer aspectos que nos pareceram eficientes no processo tradutológico. A conexão com o universo teatral, com a profundidade dos sistemas de representação que se dão no palco, com a fluência das palavras ditas em voz alta – não apenas uma palavra, mas uma oração, um período que pode soar confuso ao se ouvir, mas que são absolutamente compreensíveis na leitura – e a necessidade de observação acerca das ferramentas utilizadas para transpor a cultura de origem devem assumir papel preponderante na tradução desse gênero textual. Quando se opta por traduzir teatro, acreditamos que a audição vem antes da leitura, haja vista que o uso de dêiticos, pronomes, uma boa pontuação, indicam o caminho interpretativo para os leitores e para que possam construir mentalmente as imagens. Isso não exclui a importância do rigor acadêmico, mas, pelo contrário, mescla-se com ele. Para que uma tradução tenha suporte acadêmico não significa que ela tenha que ser rebuscada e repleta de inversões sintáticas, ou coberta pela 'aura' intelectual que muito mais afasta o receptor que o aproxima. Antes, o rigor acadêmico é a base para que o tradutor compreenda a diferença entre os gêneros que ele traduz, a função do texto, e, finalmente, para que possa escolher a intencionalidade do texto a ser produzido e o público a que se destina sua tradução. Cremos, finalmente, que esses são os elementos que podem tornar o texto teatral mais acessível.

Bibliografia

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2ª edição. 2007.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Apresentação. In: SÓFOCLES. **Icneutas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-41.

_____. Antes que eu coloque a máscara e a tragédia comece. In: EURÍPIDES. **Medeia**. Trupersa Trupe de Tradução de teatro antigo. Ateliê Editorial. São Paulo: 2013, p. 13-39.

_____. O tradutor de teatro e seu papel. In **Itinerários**, Araraquara, nº 38, p.27-46, 2014. Disponível em https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7212 Acesso em 10/04/2018.

BASSNETT, Susan. Problemas específicos da tradução literária. **Em Estudos da tradução**. Tradução Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcelos

Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 128-174, 2003.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo.** Tradução Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras: 2007.

DINIZ, Telma Franco. Tradução, adaptação, apropriação: recriações de uma-mesma matriz. In **Tradução e recriação.** SILVA, Maria de Fátima Sousa e; BARBOSA; Tereza Virginia Ribeiro (orgs.), Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 117-128, 2010.

HOLOKA, James P. **Nonverbal communication in the Classics:** Research opportunities. In Advances in nonverbal communications. Edited by Fernando Poyatos. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, Amsterdam, 1992.

LAMBERT, José. **Literatura e tradução:** textos selecionados. Org. Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Costa. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

LARBAUD, Valery. **Sob a invocação de São Jerônimo.** São Paulo: Mandarim, 2001.

LATEINER, Donald. **Sardonic Smile:** nonverbal behavior in Homeric epic. University of Michigan, United States of America: 1998.

LEFEVERE, André. **Traducción, Reescritura y la manipulación Del Canon literario.** España: Ediciones Colegio de España, 1997.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega:** O mito em cena. São Paulo: Ateliê Editorial. 2003.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sueli Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OTTONI, Paulo. **Tradução Manifesta**. São Paulo: Editora da Unicamp, Edusp, 2005.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas.** Editora Perspectiva. São Paulo: 2008.

PEGHINELLI, Andrea. Theatre Translation as Collaboration: A Case in Point in British Contemporary Drama. In **Journal for Communication and Culture**, v. 2, nº 1, p. 20-30, 2012. Disponível em http://jcc.icc.org.ro/wp-content/uploads/2012/05/JCC_vol2_no1_Andrea_Peghinelli_pages_20_30.pdf Acesso em 10/04/2018.

RICŒUR, Paul. **Sobre a Tradução.** Tradução e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROSAS, Marta. Por uma teoria da tradução do humor. **DELTA**, v. 19, ed. Especial, p. 133-161, 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pi-

d=S0102-44502003000300009&script=sci_abstract&tlng=pt Acesso em 10/04/2018.

SANTOS, Fernando Brandão dos. Canto e fala: o espetáculo do poder da linguagem na tragédia grega. **Calíope**, v. 20, Rio de Janeiro: p. 22-37, 2010. Disponível em http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/files/upload/caliope020.pdf Acesso em 10/04/2018.

SUH, Joseph Che. Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts. In **Translators' Journal**, v. 47, nº 1, p. 51-57, 2002. Disponível em https://www.erudit.org/en/journals/meta/2002-v47-n1-meta691/007991ar.pdf Acesso em 10/40/2018.

_____. Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts In **Translators' Journal**, c. 6, nº 1, 2009. Disponível em http://www.ntm.org.in/download/ttvol/volume6/Articles/02%20-%20Translation%20of%20the%20Drama%20Text%20as%20an%20Incomplete%20Entity%20-%20Suh%20Joseph%20Che.PDF Acesso em 10/04/2018.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Dossiê Dramaturgia e Tradução

Discussões sobre a tradução de ***Lettre aux acteurs*** de Valère Novarina

Maria da Glória Magalhães dos Reis
Universidade de Brasília
Pós-graduação em Literatura – Pós-Lit

ISSN: 2525-9105

Resumo

O presente artigo propõe uma reflexão sobre a tradução (**Carta aos atores.** 1999) para o português de ***Lettres aux acteurs*** (1989) de Valère Novarina feita por Ângela Leite Lopes. A partir do conceito de "significância" trazido por Mário Laranjeira e Henri Meschonnic nas obras **Poética da tradução** (1999) e ***Poétique du traduire*** (1993) respectivamente, discutimos as escolhas da professora e tradutora e sugerimos traduções possíveis problematizando questões relacionadas ao ritmo, à respiração, às "agramaticalidades", às recorrências fônicas e à oralidade do texto.

Palavras-chave: Poética da tradução, Texto dramático, Dramaturgias de expressão francesa

Résumé

*Cet article propose une réflexion à propos de la traduction (***Carta aos atores.** *1999) vers le portugais de* ***Lettres aux acteurs*** *de Valère Novarina faite par Ângela Leite Lopes. À partir du concept de "signifiance" apporté par Mário Laranjeira et Henri Meschonnic dans les œuvres* **Poética da tradução** *(1999) et* ***Poétique du traduire*** *(1993) respectivement, nous discutons les choix de l´enseignante-chercheur et traductrice et nous suggérons des traductions possibles tout en problématisant des questions liées au rythme, à la respiration, aux "agrammaticalités", aux récurrences phoniques et à l´oralité du texte.*

Mots-clés: Poétique de la traduction, Texte dramatique, Dramaturgies d´expression française

Por tradução compreende-se, de maneira geral, a passagem de um texto de uma língua para outra. Apesar do reducionismo de tal definição, pode-se levantar, a partir dela, as primeiras reflexões às quais me propus no presente trabalho. A primeira delas é em relação ao termo texto.

Mário Laranjeira classifica os textos que constituem o objeto da tradução em três blocos, de acordo com a sua natureza: texto *veicular*, *literário não-poético* e *literário poético*. Para Laranjeira, "cada um desses blocos tem um modo diferente de significar, devendo, portanto, ser tratado diferentemente pelo tradutor" (LARANJEIRA, 1995, p. 12). Na tradução de textos *veiculares*, prioriza-se o sentido, a precisão da transposição das palavras e frases, sendo o essencial o referente, o significado. Nos textos *literários poéticos*, o sentido não é prioritário, mas sim a maneira pela qual ele é produzido. O significante passa a ter, então, a mesma, ou maior, importância do que o significado. Essa forma de produzir o texto, que é particular a cada autor, é chamada por Mário Laranjeira e Henri Meschonnic, de "significância" ou "modo de significar". A significância seria o modo peculiar de cada texto estabelecer a relação entre o significante e o significado, entre a forma e o conteúdo (LARANJEIRA, 1993, pp. 146,147)

No que diz respeito aos textos literários, nos quais o modo de significar é mais importante do que o sentido, insere-se o texto teatral, cuja tradução deve, além disso, levar em conta o seu futuro cênico e sua inscrição no corpo e na voz do autor.

A segunda reflexão, que nos propõe a definição inicial de tradução, é em relação ao conceito de língua. É corrente, na literatura sobre a tradução, o uso das expressões língua de partida e língua de chegada, porém, quando se usa

o termo "língua" é importante deixar claro se estamos nos referindo ao conjunto léxico, morfológico e sintático, ou à "língua" como "o sistema de linguagem que identifica a mistura inextricável entre uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, indivíduos e o que eles fazem disso."[1] (MESCHONNIC, 1999, p. 12). Mário Laranjeira propõe a expressão "língua-cultura" para não reduzir a língua ao seu aspecto lexical e gramatical.

Na tradução dos textos veiculares, fica claro que a unidade da língua está na *palavra*, como por exemplo, em uma lista de ingredientes de uma receita, ou na *frase*, como em um manual de instruções de uso de um aparelho eletrônico. Henri Meschonnic, ao abordar essa questão, diz: "Não é traduzir que é diferente para uma receita de caldo em pó, um artigo de física nuclear, um poema, um romance. É que a receita, o artigo, o poema, o romance, não estão na linguagem da mesma maneira. (p. 82)"[2] Na tradução do texto literário poético ou dramático a unidade deve ser o discurso, o conjunto do texto que carrega o "modo de significar" do autor. E nesse modo de significar "a organização da substância sonora tem implicações fundamentais" (LARANJEIRA, 1993, p. 19). Mário Laranjeira nos dá uma das chaves para que esse tipo de tradução, baseada no modo de significar, possa ocorrer: a tradução das "agramaticalidades". Agramaticalidades, como o próprio nome já indica, são os desvios em relação à gramática, que é a base da significação. Para Laranjeira, "as agramaticalidades são um indício visível de que o texto deve ser entendido em outro nível. (LARANJEIRA, 1993, p. 85)"

Neste artigo nos propomos a refletir sobre a tradução de ***Lettre aux acteurs*** do dramaturgo suíço Valère Novarina. No texto do autor, a agramaticalidade pode ser observada nos três componentes da gramática: o sintático, o semântico e o fonológico. Uma boa tradução, em vez de ver a agramaticalidade como um desvio, percebe-a como a marca do sujeito no texto. Para Mário Laranjeira, "um poema cuja sintaxe esteja marcada por inversões, elipses, quiasmos, paralelismos, repetições deve traduzir-se por um poema cuja sintaxe mantenha essas marcas. Por outro lado, uma sintaxe simples, direta do original deve corresponder a uma sintaxe simples e direta da tradução." (LARANJEIRA, 1993, p. 127). Ao respeitar essas marcas, não traduzimos somente língua, mas sim discurso.

Henri Meschonnic desenvolve, de forma aprofundada, esses conceitos de língua e discurso, que, segundo ele, refletem uma transformação em relação ao pensamento sobre a linguagem. Para ele, o pensamento da linguagem "passou da *língua* (com suas categorias — léxico, morfologia, sintaxe) para o *discurso*, para o sujeito que age, que dialoga, inscrito prosodicamente, ritmicamente na linguagem.[3]" (MESCHONNIC, 1999, p. 13) — Essa inscrição do

1 *"le système du langage qui identifie le mélange inextricable entre une culture, une littérature, un peuple, une nation, des individus, et ce qu'ils en font."*

2 *"Ce n'est pas traduire qui est différent pour une recette de bouillon en poudre, un article de physique nucléaire, un poème, un roman. C'est la recette, l'article, le poème, le roman qui ne sont pas dans le langage de la même manière."*

3 *"Elle (la pensée du langage) est passée de la* langue *(avec ses catégories – lexique, morphologie, syntaxe) au* discours, *au sujet agissant, dialoguant, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage."*

sujeito na linguagem vai determinar a oralidade do seu texto, o que implica no apagamento da dualidade forma / sentido. Essa oralidade, que faz com que um texto seja literário, é uma de suas formas de individuação e mostra-se através da sua prosódia, ritmo e significância.

Ressalta-se, então, que traduzir apenas língua, apenas sentidos, não satisfaz, de forma alguma, à necessidade de um texto literário em prosa, poesia ou teatro. Traduzir é mais do que passar um texto da "língua de partida" para a "língua de chegada", na qual os termos devem ser fiéis ao original e as marcas do tradutor, apagadas ao máximo. A tradução deve ser a do discurso, da oralidade, da significância do texto, de acordo com as marcas textuais do autor, sem ignorar que o tradutor também trará as suas, pois, como afirma Mário Laranjeira, "uma tradução só tem vida e valor próprios se for fruto de um trabalho de produção do sujeito, em toda a sua complexidade e não uma simples translação de estruturas semântico- sintáticas" (LARANJEIRA, 1993, p. 124).

Se concebermos a tradução como tradução de discurso — cuja unidade é o texto — e não tradução de língua — cuja unidade é a palavra —, nossa preocupação, como tradutores, deve estar voltada para o ritmo do texto, para os efeitos causados pelo seu modo de significar. No intuito de realizar uma boa tradução deve-se recriar a significância do texto original, criando um outro que lhe seja "homólogo" (LARANJEIRA, 1993, p. 14). E esse trabalho deve ser realizado na cadeia dos significantes, de maneira a obter um modo de significar semelhante.

O conceito de uma boa tradução implica em um outro que é o de *fidelidade*. Deparamo-nos, então, com a questão explicitada por Henri Meschonnic: fidelidade a quê? Para Meschonnic, a fidelidade deve ser, em primeiro lugar, ao "dualismo da forma e do sentido"[4] (MESCHONNIC, 1999, p. 89). Para Mário Laranjeira, ela é dinâmica:

> É a resultante de uma tensão existente entre forças que, por serem antagônicas, equilibram-se sem anular-se. As tensões entre autor e tradutor, língua-cultura de partida e língua-cultura de chegada, texto original e texto traduzido sempre existirão. Eliminar tais tensões não é o escopo a que a tradução deva visar em nome da fidelidade. Há que se tentar, antes, trabalhar essas tensões para obter, como já foi dito aqui, um texto homólogo, não um texto subalterno. (LARANJEIRA, 1993, p. 123)

A ideia de um texto subalterno está ligada ao apagamento do tradutor, que acontece quando se quer dar a impressão de que a tradução não é tradução, mas sim a ilusão do natural. Esse tipo de fidelidade, que busca um texto que

4 *"au dualisme de la forme et du sens."*

pareça natural, leva a "apagar todas as particularidades que pertencem a um outro modo de significar, apagar as distâncias de tempo, de língua e de cultura" (MESCHONNIC, 1999, p. 20), servindo de álibi para a criação de *formas aberrantes* de tradução. Henri Meschonnic cita cinco dessas formas:

a) A supressão ou omissão de uma palavra ou grupo de palavras. Na prática isso se manifesta através das operações de tirar, aliviar ou omitir as repetições.
b) Os acréscimos, quando a tradução tenta explicitar o original, pecando pelo excesso, acrescentando o que parece indispensável.
c) Deslocamentos, quando se muda a ordem das palavras, de grupo de palavras, frases, parágrafos.
d) Não-concordância ou anti-concordância (MESCHONNIC, 1999, p. 97)- desmembrar a concordância, "para fazer francês", ou no caso presente, para parecer português, com a intenção de corrigir o autor.

Para que uma tradução seja fiel, todas essas aberrações devem ser evitadas e a tradução deve ser feita priorizando a oralidade do texto, a sua marca rítmica. A fidelidade, para Meschonnic, "não se contenta com uma confrontação termo a termo" (MESCHONNIC, 1999, p. 57). Em uma confrontação entre texto original e tradução pode acontecer de, ao sermos fiéis ao discurso, não o sermos em relação à língua. Mário Laranjeira diz que "não é raro que a fidelidade à significância do texto, que deve sempre prevalecer, imponha, na tradução do poema, infidelidades no nível estritamente semântico, como condição para se manter o poético na reescritura." (LARANJEIRA, 1993, p. 126)

Poder-se-ia, então, afirmar, como Antoine Vitez, que é preciso "escolher a sua infidelidade[5]" (BANU, 1996, p. 46)? Para Vitez, o tradutor vive permanentemente entre a *"sous-traduction"* [sub-tradução] e a *"sur-traduction"* [super-tradução]. "Sub-tradução" é quando o tradutor "não ousa tomar com sua própria língua a liberdade que o autor toma com a dele; ele tem medo de parecer bobo, ou que lhe digam que escreve mal. Então, mais ou menos conscientemente, ele traduz aquém do texto original; o sentido aparente é o mesmo, mas o estilo fica enfraquecido.[6]" (BANU, 1996, p. 46) Já por "super-tradução", "ele [o tradutor] vê no texto original mil maravilhas nas quais não se pensou ao escrever e as traduz." Vitez acredita que traduzir sem ser *sub* ou *super* é impossível, então, é preciso escolher a infidelidade: ao sentido ou ao estilo.

Escolher a sua infidelidade ou a sua traição? É conhecido o adágio *"traduttore traditore"* [tradutor traidor]. Para Meschonnic, a maior traição que se pode cometer em relação à literatura é tirar-lhe o que faz com que ela seja literatura, isto é, a sua escrita (MESCHONNIC, 1999, p. 87). O primado do discurso e do ritmo é o que determina o modo de significar do texto, assim sen-

5 *"Il faut choisir son infidélité"*

6 *"n'ose pas prendre avec sa propre langue les libertés que l'auteur prend avec la sienne ; il a peur d'avoir l'air bête, ou qu'on lui dise qu'il écrit mal. Alors, plus ou moins consciemment, il traduit en retrait du texte original ; le sens apparent est le même, mais le style est affaibli."*

do uma boa tradução é aquela que "traduz não o que as palavras dizem, mas o que elas fazem." (MESCHONNIC, 1999, p. 55). Esta é a tarefa do tradutor, a de recriar a impressão estética, o mesmo efeito criado pelo poeta, essa recriação só pode ser feita indo além do sentido, conciliando-o com a forma. O primado do ritmo no discurso é a oralidade, não como sinônimo do falado, mas sim como uma propriedade tanto do escrito quanto do falado. Todo texto tem a sua oralidade, que é o movimento pessoal que o autor dá ao texto. Meschonnic dá o exemplo de Proust, que possui sua própria oralidade, a subjetividade do ritmo da sua escrita. Estando os conceitos de oralidade e literatura tão estreitamente relacionados, a boa tradução é aquela que trabalha a oralidade do texto.

É traição, então, quando o tradutor busca o natural, tentando "corrigir" o autor, explicitar o que ele quer que continue implícito, explicar o que deve ser "pressentido". É o que afirma Valère Novarina, em entrevista para a revista **BARCA!**, falando sobre a tradução de seu texto ***Lettre aux acteurs*** para o espanhol:

> Toda a dificuldade da tradução era deixar pressentir essa palavra-fantasma sem mostrá-la. Se você detalhar as coisas de maneira gramatical, palavra por palavra, tudo desmorona — pois tudo é ligado por coisinhas de nada, por organizações de matéria imperceptível.[7] (**BARCA!**, 1998, p. 5)

Em um tipo de texto como o de Valère Novarina, o "natural" que pretende explicar tudo, que pretende suprimir as diferenças, como se a diversidade fosse um mal em si, é o maior traidor do original. A preocupação de fazer com que a tradução soe "natural" provoca o apagamento da alteridade. A intenção de reproduzir um realismo no texto traduzido mata a alteridade. A criação do natural reduz todas as línguas à mesma, todos os discursos ao mesmo, sem se deixar habitar pelo discurso do outro. Na boa tradução não pode haver o apagamento das diferenças, é preciso mostrar que o texto vem de outro lugar e de outra época, é preciso sublinhar a distância. Em suma, uma boa tradução é a que funciona como um texto e que atinge sua própria literalidade, com as marcas do sujeito-tradutor e as marcas do sujeito-autor, e que mantenha uma interação entre identidade e alteridade.

Observamos que uma boa tradução deve, então, ser uma obra homóloga ao original. Antoine Vitez, partindo do pressuposto de que a tradução já é uma obra literária verdadeira, vai ainda mais longe no que diz respeito ao texto teatral, "uma grande tradução, porque ela é uma obra literária verdadeira, já contém a sua encenação. Idealmente, a tradução deveria comandar a encenação, e não o inverso.[8]" (BANU, 1996, p. 20). Percebe-se, então, que na

7 *"Toute la difficulté de la traduction était de laisser pressentir ce mot fantôme sans le montrer. Si vous détaillez les choses de manière grammaticale, mot à mot, tout s'effondre – car tout tient par des riens, par des agencement de matière imperceptible."*

8 *"Une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène. Idéalement, la traduction devrait commander la mise en scène, et non l'inverse."*

tradução do texto teatral, um novo elemento sobe ao palco: a *encenação*. Nas *"Sixièmes Assises de la Traduction Littéraires"* (Arles – 1989), em que esse tema foi abordado, vários tradutores e dramaturgos discutiram as especificidades do texto teatral e as formas de lidar com elas na sua tradução.

Jean-Michel Déprats, responsável pela tradução para o francês de toda a obra de Shakespeare e coordenador das *"Sixièmes assises"* entende que a tradução não contém a fórmula da encenação, no entanto, ela deve permitir a encenação, ou melhor, várias possibilidades de encenação (CAMOIN, 1990, p. 73). A tradução não pode reduzir a polissemia original do texto, fechando as possibilidades. Pelo contrário, deve guardar as ambiguidades, manter o enigma, deixando a tradução tão aberta quanto o original, de forma a possibilitar as várias leituras. Todos os participantes dos debates consideraram a oralidade como o principal critério de uma boa tradução, como pode ser observado nos depoimentos de Bernard Lortholary e Philippe Ivernel, ambos tradutores da obra de Brecht para o francês.

Bernard Lortholary afirma: "Da minha parte, sou tradutor e no momento em que traduzo também um texto de teatro, quero, em primeiro lugar fornecer às pessoas de teatro a tradução mais exata e a mais eficiente oral e cenicamente". Continua dizendo que traduz o texto e não a encenação, mas que quando o faz imagina "a palavra encarnada publicamente em cena". Muito embora saiba que isso faz com que a tradução seja diferente de um texto destinado a uma leitura silenciosa, diz utilizar o mesmo procedimento em outros textos que não os teatrais – "em todos os textos nos quais a conotação vale, provavelmente, mais do que a denotação, nos quais a respiração e o ritmo são tão importantes quanto a lógica intelectual.[9]" (CAMOIN, 1990, pp.: 19,20).

Para Philippe Ivernel, sua tarefa como tradutor é "traduzir para o teatro", isso significa "para uma temporalidade, para uma cenografia, para uma respiração, para um ritmo.[10]" (CAMOIN, 1990, p. 22)

Observamos que a posição dos dois tradutores não difere dos conceitos desenvolvidos por Mário Laranjeira e Henri Meschonnic. Percebemos que os conceitos de "significância", "modo de significar", "oralidade" estão estreitamente ligados aos conceitos de "respiração" e de "teatralidade" de um texto. Os termos "respiração" e "teatralidade" aparecem de forma abundante em toda a bibliografia sobre o texto teatral. Aproveitamos aqui para começar a esclarecer esses dois conceitos que voltarão repetidas vezes no decorrer do trabalho. Antoine Vitez, por exemplo, usa o termo "*souffle*" ["sopro ou fôlego"] e diz que o "texto de Molière indicava sua respiração, sua sintaxe sendo determinada pela brevidade do sopro[11]" (BANU, 1996, p. 15). Vitez propunha-se, tanto no seu trabalho de encenador como na tradução de textos, a encontrar

9 *"Pour ma part, je suis traducteur et lorsque je traduit également un texte de théâtre, je veux d'abord fournir aux gens de théâtre la traduction la plus exacte et la plus efficace oralement et scéniquement." "la parole incarnée publiquement sur scène", "dans tous les textes où la connotation vaut sans doute plus que la dénotation, où la respiration et le rythme sont tout aussi important que la logique intellectuel."*

10 *"Traduire pour le théâtre" "pour une temporalité, pour une scénographie, pour une respiration, pour un rythme."*

11 *"le texte de Molière indiquait sa respiration, sa syntaxe étant déterminée par la brièveté du souffle.", p. 16 "ce mouvement secret" "mettre les pas dans les pas des autres"*

esse "movimento secreto", esse ritmo do original, e chamava esse processo de "colocar o passo no passo dos outros."

Na revista **EUROPE**, no número especial sobre a obra de Valère Novarina, atores e diretores usaram a palavra "respiração" como uma das chaves para a apreensão do texto teatral. Na entrevista de Roséliane Goldstein, atriz e esposa de Novarina, afirma

> a respiração é capital para um autor dramático; fora dela, ele não existe. Tudo se faz ao bel prazer do sopro, falar, representar um papel, viver... Também, para um ator, convém encontrar a partir da respiração certa de um texto, a da personagem. E a busca dessa respiração, a cada nova experiência, impõe uma maneira diferente de operar. Um texto de Garnier ou de Corneille, não se 'respira' como se 'respira' um texto de Valère Novarina[12]" (EUROPE, 2002, p. 73).

Claude Buchvald, na mesma revista, também utiliza o termo sopro, para falar do texto

> Acredito efetivamente que se o corpo do ator não for atravessado pelo sopro do autor, se não houver transfusão que se opere, de ritmo cardíaco a ritmo cardíaco, de sopro a sopro, de pulsação a pulsação, um estado de falta se instala (...) É um trabalho bastante físico, o de respirar um texto, como de nadar até perder o fôlego.[13] (EUROPE, 2002, p. 81).

Para Valère Novarina, tanto no trabalho do autor quando do ator "o essencial é respiração" e, ainda, "em volta de nós, as palavras não são vazias, elas são cheias demais: não suficientemente respiradas, não suficientemente colocadas em movimento, não suficientemente esvaziadas pelo *espírito da respiração.*[14]" (EUROPE, 2002, p. 175).

Tudo o que Roséliane Goldstein, Claude Buchvald e Valère Novarina falam a respeito do ator, pode se adaptar ao tradutor, que deve também descobrir o sopro, a respiração do texto, através de um deixar-se habitar por ele. Mário Laranjeira, em seu livro, dá um exemplo desse processo ao dizer, citando Guilherme de Almeida e sua experiência em tradução poética: "Tomar um poema, mirá-lo e remirá-lo, absorvê-lo para depois — às vezes muito depois — representá-lo em outra língua, autônomo, eis a única operação idiomática possível em poesia" (LARANJEIRA, 1993, p. 36). Para Laranjeira, esse exemplo mostra que a tradução pode ser "vida e enriquecimento, e nada tem a ver com a frustração e a castração do tradutor que se apaga e se anula diante do autor e do original."

12 *"La respiration est capitale pour un auteur dramatique ; hors d'elle, il n'existe pas. Tout se fait au gré du souffle : parler, jouer un rôle, vivre... Aussi, pour un acteur, il convient de trouver à partir de la juste respiration d'un texte, celle du personnage. Et la quête de cette respiration, à chaque nouvelle expérience, impose une manière différente d'opérer. Un texte de Garnier ou de Corneille, on ne le 'respire' pas comme on 'respire' un texte de Valère Novarina"*

13 *"Je crois effectivement que si le corps de l'acteur n'est pas retraversé par le souffle de l'auteur, s'il n'y a pas de transfusion qui s'opère, de rythme cardiaque à rythme cardiaque, de souffle à souffle, de pulsation à pulsation, un état de manque s'installe (...) C'est un travail très physique que de respirer un texte, comme de nager à perdre haleine"*

14 *"L'essentiel c'est la respiration" "Autour de nous, les mots ne sont pas vides, ils sont trop pleins: pas assez respirés, pas assez mis en mouvement, pas assez vidés par* l'esprit de la respiration"

Quanto a esse conceito de sopro, de respiração, Jean-Michel Déprats utiliza ainda o termo *pneuma*[15] e explica: "De uma certa maneira, o que tenho para expressar sobre o dizer teatral é apenas um comentário dessa noção de sopro, de respiração, que é o guia do tradutor de teatro confrontado a múltiplas exigências contraditórias ou incompatíveis: traduzir o sentido, o ritmo, a ordem das palavras, a poesia etc.[16]" (CAMOIN, 1990, p. 75) — em suma a teatralidade do texto. Esse conceito de teatralidade também foi muito discutido nas "Sixièmes assises" em uma mesa redonda intitulada "Texto e teatralidade"(CAMOIN, 1990, p. 69-93). Para Jean-Michel Déprats, em relação ao texto dramático, existem dois tipos de teatralidade, a *oralidade* e a *gestualidade*: "a teatralidade, para mim, é, em primeiro lugar, uma dimensão de oralidade.(...) um ato sonoro ou oral, um movimento da voz[17]". Logo em seguida, dá exemplos dos textos de Shakespeare, cujos aspectos de oralidade são: "a ordem das palavras, os efeitos aliterativos, o número de palavras[18]"(CAMOIN, 1990, p. 77). A teatralidade da gestualidade, para Déprats, não é observada somente nas indicações cênicas (rubricas), mas também no gesto específico da própria frase, que muitas vezes pode não estar vinculado às indicações cênicas. Uma pausa, uma respiração, um olhar que, mesmo não estando contidos na rubrica, podem ser criados, a partir da própria réplica, de sugestões implícitas de atitude física, inscritas nos interstícios do texto. (DEPRATS, 2002, p. CIX)

Assim como a tradução de um poema deve ser um poema, como afirmam Henri Meschonnic e Laranjeira, a tradução de uma peça de teatro deverá também ser uma peça de teatro, contendo, dessa forma, o seu paradoxo texto/representação. Para que isso aconteça entendo que o tradutor deva ter uma sensibilidade especial para esse tipo de texto e também alguma vivência na área, ou ainda, experiência ideal, que ele possa ouvir a palavra na boca dos atores, o que, ao meu ver, é o teste final de uma boa tradução teatral. Antoine Vitez, ao realizar suas traduções, pedia aos atores que as lessem em voz alta, para poder perceber melhor o tom, as sonoridades, para identificar as assonâncias, as aliterações, a frequência de certas consoantes (BANU, 1996, p. 50). Tudo isso com o objetivo de criar um texto que possua as marcas do autor e do tradutor e que não seja "uma transparência anônima, o apagamento e a modéstia preconizada pelo ensino dos profissionais[19]" (MESCHONNIC, 1999, p. 85).

Henri Meschonnic afirma que os textos científicos e técnicos diferenciam-se pela sua terminologia, então, o tradutor, além de ter o domínio das duas línguas, deve ter, para traduzir esses textos "uma competência na matéria tratada, no referente. Um químico para traduzir química." "Mas", continua Meschonnic, "para a literatura, o critério é somente filológico: conhecer as duas línguas, de chegada e de partida." Para o autor isso é uma "estranha con-

15 Usado também por Valère Novarina como será visto nas reflexões sobre a tradução do texto ***Lettre aux acteurs.***

16 *"ce que j'ai à exprimer à propos du dire théâtral n'est qu'un commentaire de cette notion de souffle, de respiration, qui est le guide ultime du traducteur de théâtre confronte à de multiples exigences contradictoires ou incompatibles: traduire le sens, le rythme, l'ordre des mots, la poésie, etc."*

17 *"La théâtralité est, donc, pour moi, d'abord un certain type d'oralité, un acte sonore ou oral, un mouvement de la voix."*

18 *"L'ordre des mots, les effets allitératifs, le nombre des mots."*

19 *"une transparence anonyme, l'effacement et la modestie du traducteur que préconise l'enseignement des professionnels."*

tradição, que em nossa sociedade, ao mesmo tempo sacraliza a literatura e a trata simplesmente como língua.[20]" (MESCHONNIC, 1999, p. 83). Será, então, que um tradutor de romances deve ser um romancista? O de poesia, um poeta? O de teatro um dramaturgo ou um diretor?

Para Déprats, a tradução do texto teatral é uma atividade mais dramatúrgica do que linguística (DEPRATS, 2002, p. CIII), pois, entre a linguagem do original e a da tradução intervém uma terceira que é a linguagem dramática. Linguagem esta que envolve o paradoxo que lhe é inerente entre texto e encenação. Será esse paradoxo, que dirige o trabalho do tradutor do texto teatral, que abordaremos no capítulo seguinte.

Valère Novarina é um autor cuja escrita não se limita a um gênero único. Em seu trabalho, não opõe a forma teatral à livresca, (EUROPE, 2002, p. 162) apesar de alguns de seus livros, como ***Le Discours aux animaux***, terem sido publicados e depois adaptados, pelo próprio autor, para a cena[21]. No entanto, na medida em que seu trabalho foi amadurecendo, como afirma o próprio autor, percebeu que não escreve necessariamente *"pour le théâtre"* ["para o teatro"] mas *"vers le théâtre"* ["na direção do teatro"] (EUROPE, 2002, p. 80). Não qualquer tipo de teatro, mas um teatro que ele chama de "poesia ativa" na qual as palavras devem, como objetos, habitar o corpo, os buracos, o que "falta" nos atores. Como esse deixar-se habitar pelo texto não é uma tarefa fácil, Valère Novarina escreveu ***Lettre aux acteurs***, no período de montagem da peça ***L'Atelier volant***, para ajudar os atores no trabalho de representação da peça. Originalmente, ***Lettre aux acteurs*** não foi escrita para a cena, porém, paradoxalmente, é um de seus textos mais traduzidos e montados, o que motivou, em parte, a sua escolha para o presente trabalho, já que outros textos do autor são tidos como "intraduzíveis". O que, com certeza, não é verdadeiro, pois, cada vez mais, espalham-se pelo mundo traduções de sua obra.

Como, então, abordar um texto, cujo autor é considerado "intraduzível"? Antoine Vitez, Henri Meschonnic e Mário Laranjeira falam dessa impossibilidade de traduzir. Antoine Vitez afirma: "Não se pode traduzir e, no entanto, somos obrigados a isso" e, mais ainda, "É dessa impossibilidade que eu gosto. (...) Somos convocados pelo tribunal do mundo a traduzir. É quase um dever político, moral, esse determinismo à necessidade de traduzir as obras.[22]" (BANU, 1996, p. 49). Para Henri Meschonnic, "Escrever é dizer o indizível. Fazê-lo. Traduzir é traduzir o intraduzível[23]" (MESCHONNIC, 1999, p. 397). E, para Mário Laranjeira, "Assim como é função da poesia 'dizer o indizível', é função do tradutor de poemas 'traduzir o intraduzível'[24]" Muito embora partamos de uma impossibilidade, nosso trabalho é o de descobrir o prazer

20 *"une compétence dans la matière dont il s'agit, dans le référent. Un chimiste pour traduire de la chimie. Mais pour la littérature, le critère est seulement philologique : connaître les deux langues, de départ et d'arrivée" "Étrange contradiction, qui dans notre société à la fois sacralise la littérature et la traite simplement comme de la langue."*

21 Publicada sob o título ***L'Inquiétude***, em 1993, P.O.L.

22 *"On ne peut traduire et pourtant on y est obligé" "C'est cette impossibilité que j'aime. (...) On est convoqué devant le tribunal du monde à traduire. C'est presque un devoir politique, moral, cet enchaînement à la nécessité de traduire les œuvres."*

23 *"Écrire, c'est* dire *l'indicible. Le faire. Traduire, c'est traduire l'intraduisible."*

24 LARANJEIRA. Mario. **Poetas de França hoje** – 1945-1995. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, contra-capa.

de mergulhar em um texto de língua estrangeira e tentar encontrar, em nossa língua, todas as possibilidades e equivalências sonoras e de sentido para criar um texto homólogo ao original.

A tradução do texto ***Lettre aux acteurs*** já foi publicada no Brasil pela professora Ângela Leite Lopes, a tradução além de ser um *texto*, no sentido de obra literária escrita, funciona muito bem no palco, como pôde ser comprovado durante leitura dramática que ocorreu no SESC — Pinheiros, na Mostra de Dramaturgia Contemporânea, em junho de 2002. Temos a intenção de discutir a tradução de Lopes, visando mostrar, como diz Antoine Vitez, que temos sempre uma gama de possibilidades e que "a tradução não pode sonhar com o absoluto do texto, ela deve gozar da liberdade das variantes[25]" (BANU, 1996, p. 15).

Lettre aux acteurs, mais do que uma carta, como o próprio título já diz – o plural "acteurs" já sugere uma carta aberta —, é também um manifesto no qual o autor aproveita para colocar a sua visão do teatro, da dramaturgia, da encenação e do trabalho do ator, contra o teatro tradicional e a crítica teatral. O texto não tem nenhuma marca tipográfica característica da dramaturgia, não possui a divisão tradicional entre diálogo e rubrica, podendo tanto ser identificado como monólogo, quanto como rubrica — já que pode ser considerado como uma longa indicação cênica da peça ***L'Atelier volant***. No texto ***Lettre aux acteurs***, não existem personagens, apenas o autor que fala por meio da voz do ator. Evidentemente, a peça não conta uma história, não existe uma ação e, em relação ao tempo/espaço, acontece no aqui-agora, estabelecendo uma comunicação direta entre autor-ator-público. Novarina diz que o texto foi escrito

> contra a ideia de trabalho no teatro, contra a encenação, contra o encenador que trabalha, que se acha o autor do espetáculo; por um retorno ao ator, que representa. Por um retorno a essa experiência do vazio que é, de ser ator. O ator é o que carrega o vazio. O que age levando o vazio em si, um homem esburacado. O que age porque leva o vazio em si.[26] (FUROR, 1982, p. 7)

O conteúdo de seu texto tem uma relação estreita com a forma de sua escrita, que é também esburacada, lacunosa, repleta de rupturas. O texto ***Lettre aux acteurs*** é dividido em dezesseis blocos — como se fossem cenas ou atos — de tamanho irregular, aparentemente separados por temas. Ao primeiro poderíamos dar o título **A respiração**, depois, **Os buracos**, ***L'Atelier volant***, **Os empregados**, **Dona Boucot**, **O teatro – diretores**, **O teatro – atores**, **O público**, **O ensaio**, **O autor**, **O texto**, **O corpo do ator**, **A palavra do ator**, **O jogo do ator**, **O corpo e os órgãos**, **Um novo corpo**. No primeiro bloco e no início do segundo estão todas as chaves para a leitura do texto e também para a identificação

25 *"La traduction n'a pas à rêver de l'absolu du texte, elle doit se réjouir de la liberté des variantes."*

26 *"La* ***Lettre aux acteurs*** *a été écrite contre l'idée de travail au théâtre, contre la mise en scène, contre le metteur en scène qui travaille et qui se croit l'auteur du spectacle ; pour un retour à l'acteur qui joue. Pour un retour à cette expérience du vide que c'est, d'être acteur. L'acteur est le porteur du vide. Celui qui agit en portant le vide en lui, un homme troué. Celui qui agit parce qu'il porte le vide en lui."*

das principais marcas textuais que dirigiram nossas reflexões sobre a tradução. Abaixo, a transcrição da passagem com as respectivas traduções, de Ângela Leite Lopes (A.L.L.) e minhas (M.G.M.R).

V.N.: *"J'écris par les oreilles. Pour les acteurs pneumatiques.*

Les points, dans les vieux manuscrits arabes, sont marqués par des soleils respiratoires... Respirez, poumonez ! Poumoner, ça veut pas dire déplacer de l'air, gueuler, se gonfler, mais au contraire avoir une véritable économie respiratoire, user tout l'air qu'on prend, tout l'dépenser avant d'en reprendre, aller au bout du souffle, jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale du point, du point de la phrase, du poing qu'on a au côté après la course.

Bouche, anus. Sphincters. Muscles ronds fermant not'tube. L'ouverture et la fermeture de la parole." p. 1

A.L.L.: "Escrevo com os ouvidos. Para atores pneumáticos.

Os pontos, nos velhos manuscritos árabes, eram assinalados por sóis respiratórios... Respirem, pulmoneiem! Pulmonear não é deslocar o ar, gritar, inflar, mas, pelo contrário, conseguir uma verdadeira economia respiratória, usar todo o ar que se inspira, gastá-lo todo antes de se inspirar de novo, ir até o fim do fôlego, até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, do ponto de lado depois de correr.

Boca, ânus. Esfíncter. Músculos redondos que fecham nosso tubo. A abertura e o fecho da palavra." p.: 7

M.G.M.R.: "Escrevo pelas orelhas. Para os atores pneumáticos.

Os pontos, nos velhos manuscritos árabes, são marcados por sóis respiratórios... Respirem, pulmoneiem! Pulmonear, não quer dizer deslocar o ar, berrar, inflar, mas ao contrário ter uma verdadeira economia respiratória, usar todo o ar que se inspira, gastar tudo antes de inspirar novamente, ir até onde o fôlego acaba, até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, da pontada que a gente leva depois da corrida.

Boca, ânus. Esfíncter. Músculos arredondados fechando nosso tubo. A abertura e a fechadura da palavra."

Num primeiro momento partiremos da análise dessa primeira parte para depois, pouco a pouco, darmos exemplos do restante do texto.

"J'écris par les oreilles". Essa primeira frase já nos abre os sentidos para uma leitura polissêmica. A escolha da preposição "par" em francês, inesperada e surpreendente, provoca no leitor/espectador/tradutor uma ruptura em relação à língua padrão: quem escreve, o faz *"avec"* ["com"] e não "por" algo. Escrevo com a caneta, com a mão etc. Esse "desvio da norma externa", que pode ser fruto da marca pessoal do sujeito, para Mário Laranjeira, "constitui a base do poético" (LARANJEIRA, 1993, p. 89) e é "um indício visível de que o texto deve ser entendido em outro nível" (LARANJEIRA, 1993, p. 85) ou seja, não no nível referencial, mas num nível simbólico. Minha proposta de tradução foi: *Escrevo pelas orelhas*. A escolha da preposição *por* pode surpreender, mas a preposição no original não é menos surpreendente. É o que Henri Meschonnic chama "traduzir pela alteridade, pelo discurso". Meschonnic ilustra essa afirmação pelo exemplo seguinte, retirado de sua tradução do livro de **Jonas**:

> Há duas maneiras de expressar *dizer à*. Quando uma personagem fala à outra, é *dizer à*, mas quando Deus fala ao profeta para enviá-lo *na direção de* um lugar, dar-lhe uma missão, ele emprega outra preposição, não a preposição abstrata *le* mas, a preposição concreta *el*, que quer dizer *na direção de*. E que é então uma palavra-valor da profecia, da missão. Nesse caso, eu traduzi por *dizer na direção de*, não *dizer a*. Evidentemente não é 'francês'. É o risco do discurso[27]. (MESCHONNIC, 1999, p. 81)

"Escrever pelas orelhas" não é, tampouco, português, mas, e se tivéssemos optado, como Ângela Leite Lopes pela tradução: "Escrevo com os ouvidos"? Em relação à preposição ficaríamos um pouco mais tranquilos, *escrever com* afinal de contas nos parece mais familiar em nossa língua; nesse caso, retiro do texto o diferente, a alteridade que incomoda, considerando a diversidade como um mal que deve ser apagado. Mas e o restante da frase? Escrevo com os ouvidos, com as orelhas? Essa questão também foi importante no início do processo de tradução do texto. Para guiar essas escolhas vários aspectos, ligados à obra do autor, devem ser levados em consideração. Em primeiro lugar, no que diz respeito aos buracos do corpo, em segundo lugar, à questão da sonoridade, o quanto o "ouvir" é importante na obra de Novarina. O que devemos priorizar na tradução? O ouvido como sentido, como órgão interno ou a orelha parte concreta e visível do corpo? Há, na obra do autor, várias referências à orelha, uma delas ajudou-me na decisão final em relação à tradução. Em ***La chair de l'homme*** (1994) há 786 definições de Deus, coletadas de vários autores. Em entrevista para a revista **BARCA!** o autor cita uma, que considera especialmente muito bonita, a de Rabelais: "Para Deus nada é impossível e se ele

27 *"le traduire par l'altérité, et par le discours. Dans* Jona, *il y a deux façon d'exprimer* dire à. *Quand un personnage parle à un autre, c'est* dire à, *mais quand Dieu parle au prophète pour l'envoyer* vers *un endroit, lui donner une mission, il emploie une autre préposition, non la préposition abstraite* le *mais la préposition concrète* el, *qui veut dire* vers. *Et qui alors un mot-valeur de la prophétie, de la mission. Dans ces cas-là, j'ai traduit par* dire vers, *non pas* dire à. *Évidemment, ce n'est pas 'français'. C'est le risque du discours."*

quisesse, as mulheres teriam filhos pela orelha.[28]" (BARCA !, 1998, p. 10) Essa citação, parece-me uma boa justificativa para a escolha: "Escrevo pelas orelhas". Com essa primeira frase acontece o parto da linguagem de Valère Novarina, o parto da sonoridade, dando à luz um texto no qual a prioridade deve ser esse aspecto. Faço minhas, então, as palavras de Mário Laranjeira, "nossa tradução procurou justamente uma tradução pelo discurso e não somente pela língua. Não somente pelo sentido, mas pela 'gramática da significância', uma gramática que ultrapassa as barreiras da mimese" (LARANJEIRA, 1993, p. 89).

Na segunda frase do texto [30] *"Pour les acteurs pneumatiques"* ["Para os atores pneumáticos"] — está mais uma chave para a compreensão do texto. "Pneumáticos", "pneuma" palavra que, como foi visto no capítulo anterior, exerce um fascínio sobre o autor pela sua dupla significação "espírito" e "sopro". Novarina quer atores que possuam essa faculdade do "sopro", de descobrir a respiração do texto e deixar-se habitar por ela. Em todos os depoimentos de atores e diretores[29] sobre o trabalho do autor, observamos essa preocupação com o sopro, o ritmo, a respiração do texto. Claude Buchvald afirma que "o sopro do autor provoca no corpo do ator fenômenos físicos, orgânicos, cerebrais que despertam emoções, vertigens, manifestações insuspeitadas". Quais são as marcas textuais que poderiam causar esse tipo de manifestação? Novarina dá, ele mesmo, a resposta:

> Na frase escrita, toda a energia vem da pontuação: pontuamos da mesma maneira com que soldamos; aí está a marca, aí está a confissão, a doença de cada um. Todo escritor tem sua impressão digital respiratória, única, presente em toda parte... Na frase de Pascal: 'Trabalhar pelo incerto; ir para o mar; passar em uma prancha' são esses ponto-e-vírgulas que são magníficos, que dão o pulo, o risco, o salto, o incerto respirado. Em Racine também, muito mais do que o verso — que os professores gostam de isolar — é a frase inteira que conta, a unidade respirada pelo ator, a tensão do ar, a duração do sopro até o ponto. O ponto, que os velhos manuscritos árabes indicam por um sol respiratório. Onde você coloca a ponto, a vírgula, é isso o que conta: como você respira, até onde você demora — até mesmo e principalmente na cabeça — o momento de retomar o ar[30].

Então o sopro, no texto de Valère Novarina, é dado pelo uso que ele faz da pontuação. Não pretendemos desenvolver aqui um estudo aprofundado sobre o uso da pontuação em português e em francês, muito embora observe-

28 *"À Dieu rien d'impossible, et s'il le voulait les femmes auraient leurs enfants par l'oreille."*

29 Na revista EUROPE, Roséliane Goldstein – p. 73, Claude Buchvald – p. 81

30 Travailler pour l'incertain ; Aller sur la mer ; Passer sur une planche – *Entretien avec Valère Novarina par Philippe Di Meo, p. 3 – "Dans la phrase écrite, toute l'énergie vient de la ponctuation : on ponctue comme on soude ; là est la marque, là est l'aveu, la maladie propre à un seul. Chaque écrivain a son empreinte digitale respiratoire, unique, partout présente... Dans la phrase de Pascal : 'Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche', ce sont ces points virgules qui sont magnifiques, qui donnent le bond, le risque, le bondissement, l'incertain respiré. Dans Racine aussi, beaucoup plus que le vers – que les professeurs aiment isoler – c'est la phrase entière qui compte, l'unité respirée par l'acteur, la tension de l'air, la tenue du souffle jusqu'au point. Le point, que les vieux manuscrits arabes indiquent par un soleil respiratoire. Où vous mettez le point, la virgule, voilà ce qui compte : comment vous respirez, jusqu'où vous allez retarder – même et surtout dans la tête – le moment de reprendre de l'air."*

mos a existência de algumas diferenças marcantes. O uso da vírgula antes da conjunção *e* e a não existência da vírgula para isolar advérbios parecem ser dois procedimentos que se diferenciam nas duas línguas. Além dessas práticas observadas regularmente, o texto de Valère Novarina apresenta algumas características especiais no que diz respeito à pontuação. Voltemos ao início do texto: o autor coloca um ponto entre *"J'écris par les oreilles"* e *"Pour les acteurs pneumatiques"*, onde teria podido, se quisesse seguir a norma padrão, colocar uma vírgula entre os dois. O mesmo acontece, no segundo bloco de texto, entre: *"Bouche, anus"* e *"sphincters"*. O porquê da colocação do ponto é explicado pelo próprio autor, no mesmo texto: "os pontos são marcados por sóis respiratórios", ou seja, nesse momento é preciso respirar. Porém, subitamente o ritmo muda, e temos a seguir uma longa frase entremeada de vírgulas, cujo objetivo é chegar "onde o fôlego acaba". É toda essa variação de ritmo que quisemos manter, ao respeitar totalmente a pontuação do autor, mesmo quando ela poderia parecer fora das normas de uso da língua portuguesa.

Além da pontuação observamos dois outros procedimentos que ritmam o texto do autor, o uso de enumerações e de repetições. Buchvald explica a importância das enumerações em um texto teatral no que diz respeito ao trabalho do ator:

> o sopro do autor provoca no corpo do ator fenômenos físicos, orgânicos, cerebrais que despertam emoções, vertigens, manifestações insuspeitadas."
> quando nos lançamos em doze páginas de enumerações ou listas infinitas de verbos, entramos em uma ação que maltrata o corpo, mas também que o carrega e o exalta[31]. (EUROPE, 2002, p. 81)

Novarina utiliza esse procedimento de maneira muito mais intensa em seus outros textos; aqui, seu uso está mais diluído, mantendo apenas algumas poucas enumerações, principalmente das partes do corpo, mantidas na tradução e que serão discutidas mais tarde, ainda neste mesmo capítulo.

"O ritmo, é também o ritmo das repetições[32]" (MESCHONNIC, 1999, p. 404) afirma Henri Meschonnic comentando as traduções de Antoine Vitez e de Elsa Triolet da peça ***La Mouette*** [**A gaivota**] de Tchekhov. Meschonnic critica a omissão das repetições, na tradução de Elsa Triolet, como uma forma de não traduzir a respiração, o sopro, a oralidade do autor. Para Henri Meschonnic, a tradução de Antoine Vitez respeita a oralidade do autor, mantendo o ritmo e a sintaxe do original. Antoine Vitez, por sua vez, critica a postura de alguns tradutores que "para que a cena se desenvolva mais rapidamente, aceleram o diálogo, suprimem as redundâncias.[33]" (VITEZ apud (MESCHONNIC, 1999, p. 404)

31 *"le souffle de l'auteur provoque dans le corps de l'acteur des phénomènes physiques, organiques, cérébraux qui éveillent des émotions, des vertiges, des manifestations insoupçonnées. » « lorsqu'on se lance dans douze pages d'énumération ou des listes infinies de verbes, on entre dans une action qui malmène le corps mais qui aussi le porte et l'exalte."*

32 *"Le rythme, c'est aussi le rythme des répétitions.'*

33 *"pour que la scène coure plus vite, accélèrent le dialogue, suppriment les redondances."*

Esse repetir até a exaustão, falar até a exaustão é um recurso bastante usado por Valère Novarina como vemos no exemplo abaixo:

> V.N. – *"Réminiscences, bouts d'enfance faux, accès, révolte, micmac, zigzag des cœurs, poussées de faux souvenirs (mille vies), bouffées de faux raisonnements, et surtout, surtout, surtout, évanouissements, syncopes, chutes libres, blancs dans tout ça, blancs dans la parole."*
>
> A.L.L. – "Reminiscências, pedaços falsos de infância, acessos, revolta, futricas, zigue-zague dos corações, levantes de falsas lembranças, (mil vidas), golfadas de falsos raciocínios, e principalmente, principalmente, principalmente, desmaios, síncopes, quedas livres, brancos dentro disso tudo, brancos na palavra." p. 10
>
> M.G.M.R. – "Reminiscências, pedaços falsos de infância, ataque, revolta, confusão, zigue-zague dos corações, acessos de falsas lembranças (mil vidas), ondas de falsos raciocínios, e mais, mais, mais, desmaios, síncopes, quedas livres, claros em tudo, claros na fala."

Para a repetição *"surtout, surtout, surtout"*, duas opções de tradução são possíveis: "sobretudo", mais literária, não muito coloquial, e "principalmente", palavra, a meu ver extremamente longa para dar ritmo à frase. Ângela Leite Lopes optou pela segunda. Em minha tradução optei por "mais, mais, mais", que talvez não seja a tradução mais aceita para *"surtout"*, mas é a que melhor conseguiu manter o ritmo, sem comprometer o sentido da frase. Em relação ao ritmo vertiginoso proposto pelo autor, minha proposta prioriza a tradução do discurso e não da língua, sem, no entanto, comprometer o sentido, ao passo que, na tradução de Ângela, o ritmo fica perdido devido ao número de sílabas da palavra "principalmente".

Outra repetição, *"alors que, alors que, alors que..."* (p. 2), foi traduzida por "enquanto que, enquanto que, enquanto que...", tanto por mim quanto por Ângela Leite Lopes. Mesmo sendo a expressão correta em português *enquanto*, sem o *que*, ambas mantivemos o *que* na tentativa de recriar exatamente o mesmo ritmo da frase do texto original.

Tomando, ainda, como exemplo o mesmo trecho inicial do texto ***Lettre aux acteurs***, observamos um outro procedimento, bastante característico, da obra do autor, que é a criação de neologismos, como o verbo *"poumoner"* ["pulmonear"]. Segundo Mário Laranjeira, "é frequente entre os poetas modernos a tendência para valorizar o significante e jogar com ele, emprestando-lhe

um valor material capaz de gerar palavras novas ou palavras já lexicalizadas mas atualizadas agora com valores novos, insuspeitados ou aberrantes, sem nenhuma relação no plano do significado." (LARANJEIRA, 1993, p. 72). Valère Novarina utiliza, de maneira recorrente, essa estratégia, seja na criação de verbos a partir do substantivo, como *"retoricant"* ["retoricando"], ou ainda, *"vaginer"* ["vaginar"], *"vaginant"* ["vaginando"]; seja na criação a partir de substantivos: *"fourcheurs"* ["garfadores"]. Utiliza "palavras lexicalizadas" criando novos sentidos, como na frase: *"C'est l'acteur qui va tout révolver"* ["É o ator que vai tudo revólver"] — na língua francesa não existe o verbo "révolver" no sentido de "mudar", mas pode-se inferir a idéia de mudança, revolução, em conjunto com a idéia de revólver, como arma de fogo. Observa-se ainda outras re-criações como: *"metteur en chef"* ["encena ditador"], *"mise en ron"* (ronron - zumbido, monótono, arrastado) ["lenga-cenação"], *"matérialistement"* ["materialistamente"]. Ou ainda a utilização de *"actoresses"* ["atoras"] como feminino de *"acteur"* ["ator"]. Minha intenção, na tradução de cada uma dessas expressões, foi a de recriar o mesmo efeito, tanto sonoro, quanto de sentido. Ângela Leite Lopes fez algumas escolhas diferentes como: "encenador chefe" para *"metteur-en-chef"*, "circulação" para *"mise en ron"*, "materialisticamente" para *"matérialistement"* e "atorezas" para *"actoresses"*. Essas escolhas parecem-me mais claras em português mas perdem um pouco em relação à criação e à sonoridade das palavras no original. A única que, à princípio, fez com que eu hesitasse na minha escolha foi "atorezas" mas, refletindo sobre o problema, penso que "atora" lembra "doutora", feminino de "doutor", como pode ser observado no francês *"docteur"* / "doctoresse"; então, para manter essa sonoridade do feminino, mantive a minha solução.

Ao retomarmos a primeira frase do texto, mais precisamente a preposição "por", observamos uma outra justificativa para o seu uso – o fato de que ocorre, em todo esse primeiro bloco, uma recorrência no uso da consoante /p/. No texto teatral as aliterações e as recorrências fônicas são aspectos importantes na criação da oralidade do autor. Henri Meschonnic, em um estudo crítico das várias traduções de **Hamlet**, de William Shakespeare, faz uma análise do nome da personagem Ofélia em termos da sua sonoridade. Analisa todas as palavras que aparecem ligadas ao nome da personagem e que começam com a letra "F", dentre as quais a palavra inglesa *"Fair"* ["formosa"] formando o par *"Fair Ophelia"* ["Formosa Ofélia"], cuja tradução mais corrente para o francês seria *"Belle Ophélie"* ["Bela Ofélia"], mas que, segundo ele, não chega a recuperar a sonoridade do original (MESCHONNIC, 1999, p. 257). Para Meschonnic esse problema é insolúvel, pois, nenhuma das traduções analisadas apresentava uma boa solução; cita algumas que, para autor, con-

tinuaram aproximativas como: *"frêle Ophélie"* ["frágil Ofélia"] e *"folle Ophélie"* ["louca Ofélia"].

Mário Laranjeira também prioriza a tradução da sonoridade, em relação mais direta com o texto poético, processo que, como já vimos, pode também adaptar-se ao texto teatral, especialmente à "poesia viva" de Valère Novarina. "As reiterações fonéticas ou sintáticas", diz Laranjeira, "são índices importantes da manifestação textual do poético e como tais devem ser vistas, tratadas e trabalhadas pelo tradutor." (LARANJEIRA, 1993, p. 127).

No texto de Valère Novarina esse procedimento se repete em várias passagens e é um aspecto extremamente importante da sua escrita que deve ser respeitado na tradução. Podemos também encontrá-lo em relação ao nome do casal protagonista da peça, como já foi visto no capítulo anterior, o casal Boucot, e todas as palavras iniciadas pela letra "B" que aparecem no texto. Na tradução da frase já citada, procuramos manter todas as aliterações em /b/, o que não apresentou dificuldades em palavras como *"bouc"* ["bode"], *"bouche"* ["boca"], mas para a palavra *"beaucoup"* a tradução mais corrente seria "muito", que quebraria totalmente a cadeia sonora. Para recuperá-la pensamos primeiramente em "bastante" e depois, escolhemos "bocado", que mantém o /b/ e, no que diz respeito à sonoridade, é a que mais se aproxima de *"beaucoup"*, mesmo porque resgata a reprodução do /k/. Pode-se também notar que os exemplos citados, aliterações em /p/, /c/ e /b/, dizem respeito às oclusivas velares e bilabiais, isto é, consoantes que são formadas pela interrupção da emissão do sopro.

Ainda na análise das traduções de **Hamlet**, Henri Meschonnic mostra a importância, na tradução de um texto teatral, de que as réplicas caibam na boca do ator (MESCHONNIC, 1999, p. 233) [*"est bien en bouche"*] - como se diz no jargão teatral. Para que isso aconteça, a tradução deve priorizar o ritmo e a prosódia, obedecendo à *"syntaxe orale"* ["sintaxe oral"] do original (MESCHONNIC, 1999, p. 236).

O texto de Valère Novarina é repleto de marcas importantes da oralidade, a mais corrente é a supressão do "ne", partícula de negação na língua francesa que é, na maioria das vezes, suprimida no oral. Como não temos nenhuma partícula correspondente no português, algumas vezes essa supressão não pôde ser preservada. Então, a estratégia foi tentar recuperar o mesmo efeito em outros momentos, como sugere Mário Laranjeira, para "recuperar ou compensar possíveis perdas." (LARANJEIRA, 1993, p. 129). Nesse caso, a compensação pôde ocorrer não através de uma supressão, mas de um acréscimo. Por exemplo, em português, para *"Boucot dort jamais, Boucot meurt jamais"*, teríamos duas possibilidades: "Boucot nunca dorme, Boucot nunca

morre" ou "Boucot não dorme nunca, Boucot não morre nunca", escolhemos a segunda, por acreditar que é a que corresponde melhor à sintaxe oral.

Ainda nesse trabalho de recuperação, usamos as expressões "cadê" e "que nem", como nos exemplos abaixo:

> V.N.: *"Où c'est qu'il est l'cœur de tout ça?"* p. 2
> A.L.L.: "Onde fica o coração disso tudo?" p. 8
> M.G.M.R.: "Cadê o coração disso tudo?"
>
> V.N: *"où le travail de l'acteur consiste à découper son texte en salami."* p. 6
> A.L.L.: "na qual o trabalho do ator consiste em recortar o texto qual salami." p. 8
> M.G.M.R.: "na qual o trabalho do ator consiste em recortar o texto que nem salami."

A língua portuguesa possui ainda, como recurso da sintaxe da linguagem falada, a posição do pronome pessoal oblíquo *(pronom complément)*. Em francês, o pronome vem sempre antes do verbo, exceto no modo imperativo. Em português, o pronome anteposto, nos casos não previstos pela norma culta, muitas vezes dá um tom mais oral à frase. Optei então, sistematicamente, pela anteposição do pronome, como nos exemplos:

> V.N: *"Semble que c'est comme ça qu'on trouve le rythme, les différentes respirations, en se lançant, en chute libre."* p. 1
> A.L.L.: "Parece que é assim que se consegue achar o ritmo, as diversas respirações, atirando-se em queda livre." p. 7
> M.G.M.R.: "Parece que é assim que a gente encontra o ritmo, as diferentes respirações, se lançando, em queda livre."

Considero que a tradução de Ângela parece mais em conformidade com a norma culta. Por outro lado, nossa escolha foi, mais uma vez, a do não apagamento da alteridade, da diversidade, por isso optamos pela anteposição do pronome e pela fragmentação do final da frase, mostrada pelo uso da vírgula entre "se lançando" e "queda livre". Além disso, pode-se observar também o uso de "a gente" na tradução do "on", ao invés do indeterminado "deve-se".

Em português temos ainda outro procedimento bastante utilizado, que é o gerúndio na locução verbal, combinando-se com estar (estar falando), andar (andar comendo), viver (viver correndo), ir (ir andando) e vir (vir esquecendo), que pode servir como estratégia de recuperação do oral. Exemplos:

> V.N.: *"serrant sans cesse son sphincter"* p. 4
> A.L.L.: "apertando continuamente seu esfíncter"p. 9
> M.G.M.R.: "vive fechando seu esfíncter"
>
> V.N.: *"Qu'est-ce qu'ils mangent?"* p. 1
> A.L.L.: "Quê que eles comem?" p. 7
> M.G.M.R.: "O que é que el'estão comendo?"

No segundo bloco de ***Lettre aux acteurs*** observa-se a ocorrência das palavras *boca, dentes e lábios*; das funções do corpo como *morder, mastigar, comer, deglutir* e de suas variantes, *mastigação, sucção, deglutição*; acompanhadas por *ânus esfíncteres, cano de esfíncteres*. A recorrência de termos do campo semântico das partes do corpo e de suas funções inscreve o texto na ordem do corporal, do orgânico. Para Novarina, o escrever torna-se um ato físico que sai do corpo, o corpo é a palavra significante, levando o leitor/espectador a redescobrir as partes rejeitadas do corpo, a descobrir um outro corpo, e o ator, outras formas de atuação. O texto traz a palavra à vivência fisiológica do corpo como um todo e não apenas ao aspecto intelectual, racional e motor da escrita, ou à atuação como um conjunto bem equilibrado de palavra, voz e expressão corporal. A função do tradutor é reproduzir essa linguagem em seu aspecto sonoro e semântico, não cabendo a ele a tarefa de policiar o texto, tentar poli-lo ou adaptá-lo. Acreditamos que o tradutor de hoje não tenha tanta dificuldade em lidar com esse tipo de léxico, quanto Elsa Triolet na época da tradução, da peça **A gaivota** de Tchekhov. Nos exemplos coletados por Henri Meschonnic suas traduções suprimiam, alteravam, cortavam tudo o que pudesse chocar o leitor/espectador (MESCHONNIC, 1999, p. 404)

Hoje, deparamo-nos, frequentemente, na atividade de tradução, com outra questão que é a de saber até que ponto uma palavra, considerada bastante corriqueira em uma língua-cultura tem, em seu homólogo na outra língua-cultura, uma expressão extremamente grosseira. É o caso das palavras *"merde"* ["merda"] e *"foutre"* ["foder"] em francês, ambas são tão usadas que perderam muito do peso que possuíam em seu sentido de origem, ao passo que,

seus homólogos em português são considerados muito mais grosseiros. Daí a tendência de, principalmente no cinema, frequentemente traduzirem *"Merde!"* por "Droga!" e *"Je m'en fous"* por "Não estou nem aí". Não se trata aqui de algum tipo de censura, mas apenas, de uma avaliação da intensidade que cada uma dessas palavras tem nas respectivas línguas-culturas.

Para finalizar, passemos para a última frase do primeiro bloco do texto:

> V.N.: *"... jusqu'à la constriction de l'asphyxie total du point, du point de la phrase, du poing qu'on a au côté après la course"* p. 1
>
> A.L.L.: "até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, do ponto de lado depois de correr" p. 7
>
> M.G.M.R.: "até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, da pontada que a gente leva depois da corrida."

Nessa frase o autor joga com a homofonia entre *"point de la phrase"* ["ponto da frase"] e *"poing"* ["punho"], que remete à expressão em francês *"coup de poing"* ["soco"] e ainda a *"point de côté"*, que é pontada na barriga quando corre-se muito. Esse exemplo evoca a questão do jogo de palavras à qual Valère Novarina faz referência no vídeo-documentário *L'atelier d'écriture*, realizado pelo Centro Georges Pompidou, quando afirma que, em sua escrita, "não existe jogo de palavras", mas sim, são "as palavras que se mexem o tempo todo[34]". Como traduzir esse "movimento das palavras" senão através da tradução do discurso e não da língua? Sendo assim não podemos ignorar esse jogo. Em português foi muito difícil manter essa homofonia, então, resolvi tentar recuperar a idéia de *"coup de poing"* através do verbo "levar", como na expressão "levar um soco". O resultado soa estranho, mas mantemos o estranhamento em nome de uma tradução que visa reproduzir o "modo de significar" do autor.

Nossa preocupação na presente discussão foi manter, na tradução, o "modo de significar" do texto, a sua gramática da significância. Pode-se observar que traduzir o discurso supõe o sujeito, a sua oralidade, inscrito em sua linguagem, e, por isso, tivemos a preocupação de priorizar o ritmo, ou seja, o modo através do qual o autor organiza seu discurso e é também organizado por ele. Enfim, buscamos, na medida do possível, uma tradução baseada na significância, sem oposição entre a forma e o sentido, tentando abolir o dualismo que dissocia os significantes dos significados. Nosso objetivo foi levantar questões e reflexões, mostrando que a atividade tradutória não é simplesmente passar as palavras de uma língua para outra. Sobretudo, chegamos à

34 Vídeo-documentário ***L'atelier d'écriture***, realizado pelo Centro Georges Pompidou.

conclusão de que não existe uma receita, uma fórmula única para a tradução, cada novo trabalho é um recomeçar. Recomeçar que implica na descoberta de outro autor, outra oralidade, outra teatralidade, outro discurso, outras marcas. Pode-se criar glossários e dicionários para a tradução de textos veiculares, porém, na tradução literária, e especificamente na tradução dramática, isso é impossível. Cada trabalho é um mergulho na obra do autor, um trabalho de pesquisa, um deixar-se habitar pelo texto, descobrir sua respiração, para só depois poder produzir um novo texto, uma nova peça.

Na tradução do texto literário, de forma geral, não se trata de encontrar fórmulas, normas ou regras, mas sim, de estar constantemente em contato com algo dinâmico, paradoxal e dialético que é a linguagem, a oralidade, a teatralidade. No momento em que pensamos ter encontrado a resposta correta e que fechamos todas as outras possibilidades, aí sim, estamos diante do grande equívoco da tradução. Tarefa impossível, mas também um dever, pois a tradução é o meio mais eficaz para que haja, efetivamente, a troca entre as culturas.

Referências Bibliográficas

BANU, Georges (et alii). **Antoine Vitez, le devoir de traduire.** Org. e Apres. Jean Michel Déprats. Montpellier: Climats / Maison Antoine Vitez, 1996, [Antoine Vitez, Léon Robel, Chrysa Prokopaki, Henri Meschonnic, Éloi Recoing]

BERSET, Alain (org.). **Valère Novarina – théâtres du verbe.** Paris: José Corti, 2001.

CAMOIN, Jean-Pierre (et alii). **Sixièmes Assises de la traduction Littéraire (1989) – Traduire le Théâtre.** Org. Jean-Michel Déprats. Arles: ATLAS / Acte Sud, 1990.

GALLÈPE, Thierry. "Les incidences des didascalies dans la mise en scène de la parole." In : **CAHIERS DE PRAXEMATIQUE, Les mots et la scène.** Montpellier III : Revue semestrielle n. 26, 1996.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução.** São Paulo: EDUSP / FAPESP, 1993.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire.** Lagrasse: Verdier, 1999.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores.** Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

_____. **Devant la parole.** Paris: P.O.L., 1999. Na presente monografia foi usado apenas um capítulo dessa publicação, intitulado, "Le Débat avec l'espace", divulgado pela internet no site do próprio autor.

_____. **Lettre aux acteurs.** In. : _____. Le théâtre des paroles. Paris: P.O.L., 1989.

_____. **Théâtre.** Paris: P.O.L., 1989.

SHAKESPEARE. **Tragédies I – Œuvres complètes, I.** Trad. Jean-Michel Déprats. Paris: Gallimard, 2002.

Revistas

BARCA ! n. 10, 1998. "Voie négative. Entretien avec Valère Novarina".

E**UROPE** – Revue Littéraire Mensuelle, août/septembre, 2002.

ETI informa, ano 3, n° 1, Roma, 1998. "L'espace parlé" – Entrevista de Gioia Costa.

FUROR, n. 5, 1982. "Le théâtre séparé" – Entrevista com Valère Novarin.

L'Infini, n. 19, verão 1987. "Travailler pour l'incertain ; Aller sur la mer ; Passer sur une planche". Entrevista com Valère Novarina por Philippe Di Meo.

Magazine Littéraire, n. 400. Juillet-Août 2001.

Dossiê Dramaturgia e Tradução

Poética de uma dramaturgia híbrida: da tradução cultural à transtextualidade

POETICS OF A HYBRID DRAMATURGY: FROM CULTURAL TRANSLATION TO TRANSTEXTUALITY

Vinícius da Silva Lírio
Universidade Federal de Minas Gerais
E-mail: vinicius.lirio@gmail.com

ISSN: 2525-9105

Resumo

É reconhecido que as culturas pós-modernas se configuram como híbridos culturais. Diante disso, este artigo aborda a tradução cultural e textual na criação de dramaturgia. Toma-se como disparadora para o estudo a poética do espetáculo **Outra Tempestade**, criado em Salvador – BA. Numa abordagem à luz da Crítica Genética, foram mapeados os traços de transculturalidade nessa obra e no programa de arte desenvolvido pelos sujeitos da mesma, na criação e desdobramentos de suas textualidades, isto é, na dramaturgia textual e na cena. Destarte, enfoca-se a poética transtextual em seu projeto dramatúrgico e em seus procedimentos, bem como os fenômenos culturais implicados nos mesmos.
Palavras-chave: Dramaturgia, Poéticas Híbridas, Transtextualidade, Tradução Cultural.

Abstract

It is well known that postmodern cultures are configured as cultural hybrids. Therefore, this paper discusses cultural and textual translation in dramaturgy creation. It takes as a trigger for the study the poetic of **Outra Tempestade**, *spectacle created in Salvador – BA. In an approach based on Genetic Criticism, the characteristics of transculturality were mapped in this work and in the art program developed by their creators, the creation and unfolding of their textualities, that is, in the textual dramaturgy and scene. Thus, the transtextual poetics on its dramaturgical project and on its procedures is focused and the cultural phenomena implied in them.*

Keywords: Dramaturgy, Hybrid Poetics, Transtextuality, Cultural Translation.

Comecemos por uma metáfora.

Um mundo:

> ***EL VIEJO MUNDO***
> *Por las calles del Viejo Mundo aparecen los personajes disfrazados de cómicos ambulantes.*

O *outro:*

> **O VELHO MUNDO**
> Pelas ruas do Velho Mundo aparecem as personagens disfarçadas de comediantes ambulantes.[1]

Por entre mundos: o *um* e o *outro*. Em trânsitos naquele do *outro* para o *Outro*. Quando universos múltiplos se entrecruzam num fenômeno mole, poroso, dinâmico, há uma mistura de tal natureza que traços de outrora, no encontro, ganham outros contornos, outros preenchimentos, outras articulações, outros fluxos e pontos de fuga, *outros* que se comunicam em liquidez e porosidade admitidos no "abraço" entre e a dois, três, vários mundos.

Percebamos as possíveis confluências no encontro, nos atravessamentos que se entendem na diferença, no caos. A partir de si, do seu mundo, mas no encontro com o *outro*, num movimento poroso que permite a mistura, os entrecruzamentos. Desse modo, hibridizam-se.

Eis um percurso de uma dramaturgia transtextual: de ***The tempest*** à ***Otra Tempestad*** à Outra Tempestade; entre Shakespeare e Carrió e Lauten e Luis Alonso e Angela Reis; e, ainda, posteriormente, os sujeitos da poética da encenação implicada nesse trânsito.

1 Trechos de **Otra Tempestad**, na versão original, de Raquel Carrió e Flora Lauten (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011a) e na tradução brasileira, feita por Luis Alberto Alonso e Angela Reis (Ibid., 2011b).

Num processo criativo com esses traços, entrecruzando referências, em dinâmicas de hibridismos de diferentes naturezas — poético, dramatúrgico, ideológico, social, histórico, cultural, estético — numa série de arranjos em rede marcados pelo contato que atualiza e (re)cria, foi construída a cena de **Outra Tempestade**[2].

Compartilhei dos momentos desse processo, em 2011, na primeira etapa da minha pesquisa de doutoramento, no sentido de aprofundar e desdobrar reflexões e sistematizações que pudessem falar dessas estruturas transversais pós-modernas, no Teatro, percebendo-o como reflexo do território sócio-histórico-cultural que integra e é, ao mesmo, integrador. No caso brasileiro, um universo historicamente marcado por dinâmicas que entrecruzam matizes culturais diversos: um campo de hibridismos construído e reconstruído transculturalmente.

Assim é que, desde o estudo desenvolvido durante o meu Mestrado[3] em Artes Cênicas, venho investigando como se dão poéticas dessa natureza. Isso se desdobrou na pesquisa que realizei no Doutorado[4] e que, hoje, atravessa os olhares que lanço para as artes da cena e, por conseguinte, as minhas investigações e fazeres artísticos nesse campo.

A investigação dos fenômenos transculturais no Teatro, então, é que me levaram à poética de **Outra Tempestade** e, diante dela e do modo de criar implicado em todos os elementos dessa obra, foi que reconheci as dimensões culturais que atravessam criações cujos procedimentos implicam movimentos de tradução. Nesse caso, a dramatúrgica, num vetor, e, em outro, articulado com este, também, a cultural.

Em outras palavras, na atualização de clássicos, na transtextualidade dramatúrgica, de um lado, e no entrecruzamento de matizes culturais, de outro. Esse tipo de trama alinha-se com o que propõe Coutinho (2005, p. 163), para quem "o fenômeno pós-moderno revela-se justamente naquelas obras em que se vislumbra uma pluralidade de linguagens, modelos e procedimentos, e nas quais oposições [...] cedem lugar a uma coexistência em tensão desses mesmos elementos".

As poéticas marcadas por dinâmicas transculturais fazem eco a esse pensamento, na medida em que não admitem internamente, em seu programa criativo, nenhum princípio identitário singularizador. Corrobora-se, aqui, então, com o reconhecimento de que "o pós-modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos [os outros estilos], o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore se cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais" (CANCLINI, 2011, p. 329). Com isso em mente, é importante considerar essas variáveis ao olhar para o projeto dramatúrgico que disparou essa discussão.

2 **Outra Tempestade** (2011) foi a montagem selecionada para integrar o 17o espetáculo do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves (TCA), Salvador-Bahia, com direção de Luis Alberto Alonso.

3 Estudo publicado, primeiro, em 2011, como dissertação e, em 2014, editado como livro. Cf. LÍRIO, Vinícius da Silva. **Bença às Teatralidades Híbridas:** o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum. Salvador: Quarteto, 2014.

4 Cf. LÍRIO, Vinícius da Silva. **Poéticas Híbridas:** Bando de Teatro Olodum + Butô de Tadashi Endo nos entre-lugares da criação cênica. Salvador: UFBA, 2014. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2014.

Nesse quadro, a construção dramatúrgica que permeou a poética de **Outra Tempestade** e que, ao mesmo tempo, foi atravessada por ela, aponta-nos para a série de deslocamentos e criações específicas determinadas pelos sujeitos dessa criação, incluindo aqueles da tradução, num processo de (des)territorialização das obras implicadas até o forjamento da cena.

A especificidade dessas criações, em um movimento transculturador — que envolve cultura/sujeito/obra/criação — coloca-nos diante da ideia de que o dinamismo das culturas, quando "materializado" em uma estrutura dramatúrgica qualquer, ilustra bem essa fusão de elementos que se impactam mutuamente, dando origem a uma coisa outra, a um registro cultural multiforme: "[...] um espaço cultural híbrido que surge contingente e disjuntivamente na inscrição de signos da memória cultural [...]" (BHABHA, 1998, p. 27).

Diante dos traços desse movimento simbiótico, isto é, desse processo que estabelece uma vida em comum, em polissemia, entre sujeitos, organismos, redes, epistemologias e identidades, no processo de criação de **Outra Tempestade**, entre algumas dimensões, uma, em especial, é o foco desta escrita: a transtextualidade que marca a dramaturgia desta obra.

(Des)Territorializações: da poética *entre* textos

A dramaturgia e a poética de **Outra Tempestade** foram constituídas por meio de uma série de deslocamentos, em trânsitos por diferentes territórios. De ***The Tempest***, de William Shakespeare (1623)[5], à ***Otra Tempestad***, de Raquel Carrió e Flora Lauten e, por fim, a ***Outra Tempestade***, em tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis[6], atravessamentos múltiplos: linguísticos, ideológicos, conjunturais, simbólicos, culturais. Esse caráter aponta para os vetores de transculturação que marcaram essa obra.

O texto, escrito pelas dramaturgas cubanas, Carrió e Lauten, tem por eixo referencial a fábula de **A tempestade**, de Shakespeare. Diante de uma dramaturgia que não se configura como tradução, adaptação ou releitura, as autoras criaram uma narrativa que reúne, num mesmo barco, alguns personagens de diferentes obras shakespearianas, em um investimento de atualização[7] transversal.

Nessa embarcação, eles vão em busca de um novo continente. No meio do percurso se deparam com uma tempestade, provocada por três bruxas que habitam uma ilha deserta, e acabam naufragando e sendo arrastados para essa ilha, onde habitam entidades que se transmutam nas personagens dos conflitos do poeta e dramaturgo inglês. Na ilha, as personagens resolvem fundar um novo sistema político-ideológico no seio de uma, também, nova sociedade, uma nova nação, à qual eles dão o nome de "Utopia". Em meio a esse intento, as personagens passam a estabelecer lutas consigo mesmas, com

5 **The Tempest** foi escrita entre os anos 1610 e 1611, mas só foi publicada em 1623.

6 O texto original e sua tradução (**Outra Tempestade**) ganharam publicação nacional brasileira a partir de uma iniciativa, em 2011, do Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia, em parceria com o Teatro Vila Velha e a EDUFBA, marcando o lançamento do quinto volume da coleção Dramaturgia Latino-Americana.

7 Deleuze e Guattari (1992) entendem a atualização como sendo um movimento construtivo que implica a criação enquanto processo de construção sobre um plano que lhe confere autonomia. Nesse passo, a atualização estaria relacionada a um momento de indiscernibilidade entre virtual (aquilo que está potencialmente a ser realizado) e atual, a atualização em processo, as linhas divergentes que fazem um virtual. Nesse caso, o processo de criação dramatúrgica atualizar-se diferindo.

seus mitos, devaneios, desejos e loucuras, bem como, entre si, em busca do poder no topo daquela terra descoberta.

Nesse cenário aparece o primeiro aspecto que sinaliza o citado movimento de (des)territorialização, na dramaturgia textual: o deslocamento dos personagens shakespearianos para o contexto da cultura cubana e postos, naquela obra, em diálogo com referências afro-cubanas. Nesse caminho, também na tradução para o português brasileiro, houve uma adequação vocabular e cultural. Além disso, quando foi iniciado o processo criativo do espetáculo, na cidade de Salvador — Bahia — Brasil, onde aquela obra dramatúrgica foi exposta ao contato com sujeitos locais e de outros contextos — o próprio encenador, inclusive, é de Cuba — outros elementos atravessaram essa textualidade.

A narrativa de **Outra Tempestade** reúne 11 personagens shakespearianos, a saber: Hamlet, Próspero, Sicorax, Macbeth, Lady Macbeth, Otelo, Ariel, Shylock, Ofélia, Caliban, Miranda, Desdêmona, Romeu e Julieta. Porém, essas não são as únicas personagens na dramaturgia textual. Surgem, na narrativa, as transmutações de entidades afro-cubanas[8]: *Oyá*[9] que se transmuta em *Lady Macbeth*; *Oshúm*[10] que aparece sob a forma de *Ofélia*; *Elegguá*[11] que, em mutação, surge como *Ariel*; há ainda *Echu*[12], que pouco se transmuta. Em alguns momentos, essas entidades aparecem sob suas formas próprias, como habitantes de uma ilha perdida; em outros, transformam-se em cada uma daquelas personagens.

Os encontros, as transmutações e, mesmo, as rubricas no texto revelam o processo de deslocamento espaço-temporal — fala-se, na dramaturgia das autoras cubanas, em "orixá de montes cubanos", por exemplo — além da emergência de novas identidades, no contexto da textualidade de **Outra Tempestade**, o que fica expresso, simbolicamente, ainda que por meio de metáforas, a partir do contato com o outro.

Esse deslocamento dramatúrgico-textual que aparece nas personagens-orixás, criadas na narrativa de Carrió e Lauten, cujos matizes advêm do contexto das santerias cubanas, no processo transitório para o contexto brasileiro, ganharam relação com as referências das diversas manifestações de candomblé.

Percebe-se, aqui, uma mobilização criativa transcultural na dramaturgia: um esforço de abertura, mobilidade e encontro entre matizes culturais diversos num processo criativo em comum — considerando a extensão desse processo à poética do espetáculo. Esse movimento faz eco à ruptura proposta por Ubersfeld (2002, p. 12), quanto à abordagem tradicional dos textos clássicos: "Ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem".

Nesse contexto, isso aparece no movimento transtextual, que começa a ser recuperado aqui e no qual implica a atualização das referências shakes-

8 ALCARAZ, J. L. **Santería Cubana**: ritual y magia. Madrid: Susaeta, 2000.

9 Oyá (Divindade mitológia de Santeria – conjunto de sistemas religiosos relacionados que funde crenças católicas com a religião tradicional *iorubá*, praticada por escravos e seus descendentes em Cuba, no Brasil, local onde o Candomblé traz semelhanças, em Porto Rico, na República Dominicana, no Panamá e em centros de população latino-americana nos Estados Unidos como Flórida, Nova York e Califórnia – Cubana) é dona das centelhas, dos temporais, dos ventos e dos redomoinhos. É a mãe da vida: dona da vida e da morte. (ALCARAZ, 2000)

10 Oshúm (Divindade mitológica de Santeria Cubana) é a dona do ouro, das riquezas e dos rios. Padroeira dos negócios e da fecundidade. No Brasil, o sincretismo é com a Imaculada Conceição. (ALCARAZ, 2000).

11 Elegguá (Divindade mitológica de Santeria Cubana) é o secretário de Deus e grande amigo de Changó. É um santo que traz comida, que avisa do mau e de tudo. É o dono de todas as portas e caminhos. Faz brincadeiras e palhaçadas. (ALCARAZ, 2000)

12 Echú (Divindade mitológica de Santeria Cubana) pertence a um grupo de Orixás chamado de Os Guerreiros. Rege manifestações do malévolo. O pensamento Ocidental tende a confundir Echu com o diabo, mas seu objetivo não está na prática exclusiva do mal, mas em criar o caos para que sejam tomadas medidas a fim de que se encontre um equilíbrio. (ALCARAZ, 2000)

pearianas, expressas nas personagens, no processo de criação dramatúrgica, nos procedimentos e recursos utilizados pelas autoras cubanas. As identidades criadas nesse universo estão, inerentemente, relacionadas ao uso das ferramentas da história, da linguagem e da cultura, de maneira que percorrem "rotas" que vão dar naquilo que o sujeito está por se tornar e não no que ele já é (HALL, 2000).

O contato entre essas referências levou a uma reconfiguração discursivo-textual, a um movimento transtextual que, neste caso, refletiu em uma transformação paradigmática, simbólica, na cena, no teatro, a partir das relações forjadas entre as personagens shakespearianas e as entidades do candomblé e o discurso simbólico que atravessam seus universos enunciativos.

Essa reconfiguração de natureza transcultural implica um processo, por meio daquilo que se entende aqui por transtextualidade, de atualização da obra referencial e do estabelecimento de uma relação desta com outros textos e, ainda, com outras referências discursivas e enunciativas, como é o caso dos matizes das culturas afro-brasileiras e afro-cubanas, aspectos que atravessam a própria criação dramatúrgica desse texto.

Desse modo, estamos diante de um ato criativo, cuja trama enreda matizes diversas, referências (re)criadas, entrecruzamentos em processo: eis alguns vetores da transtextualidade dessa dramaturgia. Assim, pode-se afirmar que atualizando-se, ela se faz transtextual.

Contudo, nesse ponto, faz-se importante ponderar: por que transtextual e não apenas intertextual?

A dimensão do *"trans"*, no contexto desse estudo, vai além de um agrupamento textual, no sentido de apenas integrar referências, adaptando-as, recontextualizando-as somente. Diz respeito, pois, a um conjunto de processos e procedimentos dialógicos que busca ressignificar as referências das quais se partiu para criação dramatúrgica.

É oportuno esclarecer que a intertextualidade, enquanto mecanismo de produção textual que, em muitos casos, busca dar conta desses procedimentos, é, também, desenvolvida por meio de um movimento dialógico, haja vista que "o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. [...] um contato de personalidades e não de coisas" (BAKHTIN, 1986, p. 162).

Esse termo, por vezes, vem sendo utilizado no sentido de se pensar como os símbolos, signos, significados e/ou significantes culturais interferem nos textos diante dos contatos entre os mesmos, isto é, refletir acerca das interações possíveis entre textos diversos. A partir dessa perspectiva bakhtiniana,

Kristeva (2005, p. 68), ao reformulá-la, sugere que, no caso dos textos literários, os mesmos estão em permanente cruzamento, articulando uma espécie de "mosaico de citações", num processo em que todo texto, simultaneamente, absorve e se transforma a partir de outro texto.

Assim, na compreensão dessa crítica literária, é por meio de procedimentos que encarnam esse pressuposto dialógico que todo texto se constrói, isto é: um texto primeiro encontra-se com outro(s) texto(s), especialmente os textos cultural, o histórico e social, considerando que esses tipos se interseccionam sem que haja, porém, redução de um em função dos demais. Nesse quadro, o texto específico ou conjunto deles configura o que, no discurso de Kristeva (2005), é compreendido como "intertexto", que seria resultado de uma espécie de permutação de textos: a intertextualidade.

Esse entendimento comunga com o que frisa Bauman (2004, p. 6 apud KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 17), ao pontuar "[...] que toda e qualquer retextualização de um texto prévio implica uma mudança de clave, uma alteração em sua força [...] no que ele vale [...] e no que ele faz", o que remete justamente a um processo de caráter transversal, ao que Gérard Genette[13] (2006) trataria como "relações de transtextualidade", ou seja, tudo que coloca em relação, ainda que não explicitamente, um texto com outros e que implica qualquer relação que vá além da unidade textual.

Esse crítico literário francês propõe, então, o uso do termo transtextualidade no sentido de forjar uma abrangência mais inclusiva, classificando-a em cinco possíveis modalidades: 1) Intertextualidade, a "presença efetiva de um texto em outro"; 2) Paratextualidade, o "conjunto de relações que 'o texto propriamente dito' estabelece com os segmentos de texto que compõem a obra" (título, subtítulo, prefácio, notas, etc.); 3) Arquitextualidade, uma "espécie de filiação do texto a outras categorias, como o tipo de discurso, o modo de enunciação, o gênero, etc., em que o texto se inclui e, por isso, o torna único"; 4) Metatextualidade, que reconhece que a "relação de 'comentário' que une um texto-fonte ao outro que ele trata. [...] 'é, por excelência, uma crítica"; e, ainda, a 5) Hipertextualidade, que "se descreve por uma relação de derivação [...] de outro texto — que lhe é anterior — por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação" (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008).

Destarte, pelas dimensões que abrange e por dialogar com as questões que tenho levantado nesse estudo, essa terminologia parece atender aos procedimentos e à obra criada a partir de sua dramaturgia textual. Assim, optei por nomear tais articulações textuais como oriundas de um processo, como nomeia Genette (2006, p. 07), de "transtextualidade, ou transcendência textual do texto, [isto] é tudo o que se coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos".

13 Ainda que se reconheça a filiação de Gennete (2006) ao pensamento estruturalista, a referência à sua obra se dá pelas possibilidades de articulações que o mesmo coloca diante daquilo que seria o objeto da poética, isto é, as múltiplas relações textuais possíveis, nas quais, nesse caso, encontro algumas aproximações com a criação dramatúrgica e poética de **Outra Tempestade**.

Diante desses traços e dos deslocamentos vários que vêm sendo pontuados até aqui, é que posso dialogar com a ideia de que a dramaturgia transtextual de **Outra Tempestade**, ela mesma já sendo marcada por um investimento de "tradução cultural" (BHABHA, 1996), isto é, um processo de articulação entre matizes culturais sugerindo formas outras de cultura. A partir daqui, será abordada, então, a tradução enquanto procedimento de um processo transtextual.

A TRADUÇÃO NUM *CORPUS* TRANSTEXTUAL: *ENTRE* CULTURAS E TEXTUALIDADES

Todo processo criativo de **Outra Tempestade** partiu da dramaturgia textual, que, como já foi dito, foi traduzida para português brasileiro pelo próprio encenador, Luis Alonso, e pela professora e pesquisadora Ângela Reis.

Começando por ela: Ângela é carioca, estudiosa do teatro brasileiro, mestre e doutora pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde, atualmente, atua como professora. Luis Alonso, o encenador, por sua vez, é cubano radicado em Salvador-BA, há oito anos, diretor de vários espetáculos na Bahia, além de dirigir o Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia (Filte-Bahia) e o grupo Oco Teatro.

Contextualizo brevemente esses dois sujeitos para que possamos vislumbrar os contextos, as referências e os potenciais diálogos estabelecidos no contato entre estes e como isso interfere na obra por eles traduzida e, mais tarde, na criação dos sujeitos agentes desse processo de encenação.

A tradução, pelo seu próprio mecanismo, implica, de início, uma adequação vocabular e cultural para que se possa estabelecer entre a obra e os interlocutores locais a possibilidade de dialogar. Assim, o processo intertextual instaurado por esses dois sujeitos envolveu uma relação direta com os "pré-textos" de ambos, isto é, com os conhecimentos e referências que esses tradutores trazem consigo acerca dos conteúdos, da estrutura narrativa, referências, significações, símbolos, contextos espaço-temporais, matizes culturais, entre outros elementos presentes na obra original, de um lado, e esses aspectos dentro do contexto para o qual a tradução se direciona, de outro. Nesse último caso é que se localizam as questões de receptibilidade e inteligibilidade das quais os tradutores não podem alienar-se.

Como "pré-textos" — e intertextos — nesse processo tradutório, de um modo geral, esclareça-se, estão envolvidos os matizes shakespearianos, cubanos e brasileiros: virtual e realmente, nas obras referenciais, nas "culturas e textos-fonte" e nas conjunturas enunciativas passadas (PAVIS, 2008). Digo isso, para que se entenda a dimensão do que, aqui, estou tratando enquanto

tradução, ferramenta dentro do que acredito se tratar de "transtextualidade" na poética abordada.

É importante, a essa altura, termos em mente que

> [...] as traduções podem se caracterizar como primeiridade, secundidade ou terceiridade[14]. Compreendemos o processo tradutório, portanto, como fruto de três operações: poética, especular e dialógica, por meio das quais se reconhecem, nesse tipo peculiar de semiose, um processo de criação, um processo de transposição, de espelhamento, e um processo de intertextualidade e dialogismo. (ESPÍNDOLA, 2008, p. 2)

Olhemos para o teatro. Em cena, uma poética. Em processo, em atualização.

Olhando para lugares dessa natureza é que Patrice Pavis (2008) ressalta a problemática do processo tradutório para o teatro, especialmente com vistas numa encenação. A especificidade desse tipo de tradução, que não se limita a um procedimento *interlingual*, passou a ser reivindicada enquanto problemática a exigir um estudo específico, a tradução do drama e do teatro, por grupos de pesquisa como o *Sonderfachbereich* 309 (SFB 309), da Universidade de Göttingen. Tratava-se de reconhecer a especificidade textual do texto dramático, que, por sua vez, não é apenas em nível de texto, mas de ordem pragmática, na medida que tem relação com o seu uso na cena.

Abordagens nesse sentido começaram a considerar, então, a situação da enunciação própria do teatro, isto é, um sistema textual dito pelo ator, num tempo-espaço concreto, voltado para um público que o recebe no fundo de um texto e de uma encenação. Nesse sentido é que Pavis (2008, p. 124) assinala:

> Para pensar o processo de tradução teatral seria preciso interrogar ao mesmo tempo o teórico da tradução e da literatura e o encenador ou o ator, assegurar-se de sua cooperação e integrar o ato da tradução a essa *translação*, muito mais ampla do que a encenação de um texto dramático e a presentificação de uma cultura e um público estranhos um ao outro. No teatro, com efeito, o fenômeno da tradução para a cena [...] ultrapassa de muito aquele, bastante limitado, da tradução *interlingual* do texto dramático.

Para discutir essa especificidade no teatro, Pavis (2008) aponta para duas evidências relevantes: 1. a tradução atravessa o corpo dos atores e dos espectadores; 2. não se trata apenas de traduzir de um texto linguístico a outro, há um confronto e uma comunicação gerada pela cena entre as situações de enunciação e de cultura heterogêneas, separadas espaço-temporalmente.

14 Aspectos inerentes a qualquer processo de tradução, também respectivos às categorias fenomenológicas de Peirce – primeiridade, secundidade e terceiridade: "Todas as tricotomias estabelecidas por Peirce não funcionam como categorias separadas de coisas excludentes, mas como modos coordenados e mutuamente compatíveis pelos quais algo pode ser identificado semioticamente. As três categorias, que presidem as divisões triádicas, são onipresentes, de modo que tudo e qualquer coisa *pode ser* um primeiro, tudo e qualquer coisa *é* um segundo e tudo e qualquer coisa *deve ser* um terceiro" (SANTAELLA, 1995, p.126 apud ESPÍNDOLA, 2008, p. 2-3). Na tradução para o teatro, Patrice Pavis (2008) coloca essas categorias, a fim de compreender as transformações do texto dramático sucessivamente escrito, traduzido, analisado dramaturgicamente, enunciado cenicamente e recebido pelo público, como uma *série de concretizações*, distinguidas, segundo ele, apenas para deixar mais clara a teoria e o processo de aproximações, que é a tradução: *texto-fonte (cultura-fonte)*, *concretização textual*, *concretização dramatúrgica*, *concretização cênica*, *concretização receptiva (cultura-alvo)*.

"Qualquer tradução [...] é uma adaptação e uma 'apropriação ao nosso presente'", diz Pavis (2008, p. 128). Partindo dessa consideração, ampliemos a reflexão à luz das palavras de Deleuze (1988, p. 175):

> Basta compreender que a gênese não vai de um termo atual, por menor que seja, a um outro termo atual no tempo, mas vai do virtual a sua atualização, isto é, da estrutura a sua encarnação, das condições de problemas aos casos de solução, dos elementos diferenciais e de suas ligações ideais aos termos atuais e às correlações reais diversas que, a cada momento, constituem a atualidade do tempo.

Levando em conta esses traços do processo de tradução, considero que a prática desenvolvida por Ângela Reis e Luis Alonso — referenciados nas culturas locais, nas suas próprias culturas, nas referências inerentes ao texto original, naquelas disponíveis nas obras shakespearianas e no contexto das santerias (Cuba) e candomblés (Brasil), além dos interlocutores locais — como sendo uma prática transtextual, uma vez que enquanto intertexto (produto de uma das modalidades sugeridas por Gérard Genette), gera numa terceira "zona de contato" uma obra que *vai além* daquelas que lhe deram origem.

Observemos dois recortes. Primeiro, uma rubrica no texto original, cubano, indicando a ação de Oyá:

> OYÁ
> *(Inicia el canto y* ***toque de Afrekete****: coro de iyalochas y* ***tamboreros****. Sobre el canto ritual — en plano 2, se materializa la imagen evocada de los navegantes en el barco).* (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011b, p. 21. Grifos meus)

Vejamos seu registro em Português brasileiro após o processo tradutório:

> OYÁ
> *(Inicia o canto e* ***toque ritual****: coro de ialorixás e* ***percussão africana****. Sobre o canto ritual, em segundo plano, materializa-se a imagem evocada dos navegantes no barco).* (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011a, p. 21. Grifos meus)

Duas expressões são adequadas no movimento tradutório: a primeira delas, de *"toque de Afrekete"*, uma espécie de toque percussivo afro-cubano, para o contexto brasileiro foi traduzido como *"toque ritual"*; o segundo termo, *"tamboreros"*, refere-se aos tocadores de percussão, na rubrica seria algo como um

"coro de percussionistas", que, na tradução tornou-se *"percussão africana"*, um coro percussivo, contextualizando.

Esse exemplo justifica aquilo que pontua Santaella (1995, p. 126 apud ESPÍNDOLA, 2008, p. 2-3) e que reflete perfeitamente o resultado do processo citado: "o modo de ser de um signo depende do modo como esse signo é apreendido, isto é, depende do ponto de referência de quem o apreende"; ou seja, depende daqueles que traduziram e para aqueles que este signo/obra dramatúrgica foi traduzido.

O tradutor e o texto objeto do processo tradutório estão localizados numa interseção, num cruzamento de dois conjuntos aos quais pertencem níveis diversos. O texto traduzido coloca em relação, de partida, tanto o texto e a cultura-fonte quanto o texto e a cultura-alvo[15]. Esses universos funcionam, nesse processo, como mediadores.

No modo de ver de Pavis (2008), os procedimentos que a tradução implica concernem, igualmente, tanto ao texto-fonte (doravante, *texto de partida*), em todas as suas dimensões (semântica, sintática, rítmica, acústica, conotativa etc.), quanto ao texto-alvo (doravante, *texto atualizado*[16]), nas mesmas dimensões adaptadas à língua e à cultura-alvo. A esse processo "natural" à tradução linguística, Pavis sugere agregar, no caso do Teatro, "a relação de situações de enunciação", pois, segundo ele, o texto só pode ser compreendido no seio dessa situação.

A situação de enunciação, na linha de pensamento desse autor, é, na maior parte das vezes, virtual, configura conteúdo no corpo do texto dramático. De fato, o tradutor parte de e trabalha, a maior parte do tempo, em cima de um texto escrito. Ocorre que, ainda que raramente, o acesso ao texto a ser traduzido se deu no contexto de uma situação de enunciação realizada, por via de uma encenação concreta. Esse sujeito sabe, porém, que essa situação não poderá ser conservada em sua tradução, na medida em que esta se destina a uma futura situação enunciativa.

Olhando por essa via de raciocínio, é que não atribuo ao procedimento implementado por Luis Alonso e Angela Reis, ao traduzirem, por exemplo, "toque de Afrekete" para "toque ritual", como um simples mecanismo interlingual. Envolve, numa outra dimensão, a problemática para qual Pavis (2008) chama a atenção: a relação entre situações de enunciação. A conjuntura enunciativa cubana, que reconhece dentro dos seus matizes culturais a referência do "toque de Afrekete", atualiza-se no contexto brasileiro, onde esse toque se tornaria mais "legível", na visão dos tradutores ao considerarem a situação de enunciação local, sob a expressão "toque de ritual".

Tendo em mente a encenação desse texto traduzido, com culturas e públicos alvos específicos, esse sistema textual estará envolto por uma situação

15 Pavis (2008), ao abordar o processo de transferência cultural, faz uso de uma terminologia para classificar os expoentes culturais envolvidos nesse fenômeno. A cultura estrangeira, no caso do Ocidente, mais ou menos codificada antropológica, sociocultural e/ou artisticamente, a cultura de referência da qual são oriundas influências, ele chamou de "cultura-fonte" ou "cultura-referência"; a cultura destinatária para a qual se destina a transferência cultural e onde são incorporados os códigos da cultura-fonte, ele denominou de "cultura-alvo", isto é, a cultura ocidental.

16 Novamente em diálogo com a perspectiva deleuziana de "atualização". cf. DELEUZE, 1992.

de enunciação, nesse caso, concretamente realizada e que nasce na cultura-alvo. Sendo assim, as duas situações enunciativas passam a interferir naquele texto, tanto virtual quanto realmente. Nesse passo, não se pode negligenciar o choque dessas situações e distinguir: "1. as franjas da situação de enunciação exclusivamente 'fonte' ou 'alvo', e 2. a 'mistura' das duas situações de enunciação"; além disso, há que se levar em conta que, "[...] no caso do tradutor, [...] ao traduzir ele deve adaptar uma situação de enunciação virtual, mas passada [...], a uma situação de enunciação que será atual" (PAVIS, 2008, p. 125). Trata-se, pois, de uma transação entre conjunturas enunciativas.

Ao ponderar acerca desses aspectos, dialogo também com o que propõe Freitas (2008, p. 12):

> [...] a tradução importa modelos, temática e gêneros, e, no processo de negociação destes elementos entre os códigos linguísticos, a prática tradutória possibilita renovação para a literatura da cultura de chegada na medida em que integra marcas intertextuais do texto original. A própria rede de referências intertextuais. [...] a tradução mostra-se fundamental no seu estabelecimento, uma vez que retoma, a cada certo tempo, práticas literárias locais e estrangeiras, possibilitando e reiterando a comunicação entre culturas.

É importante que não se perca de mente, nessa perspectiva, especialmente ao tratar da tradução teatral como recurso de transtextualidade, o que é revelado no olhar de Pavis (2008, p. 125):

> a tradução teatral é um ato hermenêutico como qualquer outro: para saber o que o texto-fonte quer dizer, é preciso que eu o bombardeie com questões práticas *a partir* de uma língua e uma cultura-alvo, que eu me aproprie dele perguntando-lhe: situado lá onde estou, nesta derradeira situação de recepção, e transmitindo nos termos dessa outra língua que é a língua-alvo, o que você quer dizer para mim e para nós?

Tal discurso, considerando esse tipo de problematização, deixa claro que a tradução não deve ser reduzida a uma pesquisa de equivalência semântica entre dois textos; implica, por outro lado, uma apropriação de um *texto de partida* por um *texto atualizado*. Diz respeito, pois, a vislumbrar que "a significação do texto traduzido provém não tanto daquilo que se pode recuperar do original, mas sim daquilo que se possa fazê-lo suportar" (KRUGER, 1986[17], p. 54 apud PAVIS, 2008, p. 126). Isso quer dizer que a tradução teatral não se

17 KRUGER, Loren. **Questions of Theatre Translation**. PhD, Cornell University, 1986.

limita apenas a uma operação translinguística, na medida em que implica uma estilística, uma cultura, uma ficção que, por sua vez, dialogam tanto com a situação de enunciação virtual e passada (*texto de partida*) quanto com aquela futura (*texto atualizado* e encenado).

É na interação com perspectivas como essa que o entendimento que trago aqui acerca da transtextualidade, sinalizando-a como marca do processo de criação dramatúrgica e modo como ele impacta sobre a criação dos sujeitos agentes da encenação em estudo, comunga com visão de Rego (2008, p. 18):

> o processo de transtextualidade não só ocorre em parceria com a polifonia e o dialogismo, mas também se torna um dispositivo que permite "revisitar" o mesmo tema, [...], dando-lhe uma dimensionalidade que atravessa o tempo de sua narrativa primária, ou até mesmo, é anterior a ela.

É oportuno esclarecer, diante dessa visão, que não se trata, pois, de um rompimento com a perspectiva dialógica, mas de um olhar sobre o processo que, aos meus olhos, consegue se traduzir melhor nas dimensões potenciais agregadas ao termo transtextualidade, prática "[...] na qual vários textos se entrecruzam e tornam possíveis diversos efeitos de significação ampliados e intensificados nos mesmos numa transcendência textual em que há uma relação explícita ou implícita com outros textos" (REGO, 2008, p. 36).

Convido-lhe a transcender. Para isso, voltemos a dramaturgia de **Outra Tempestade**:

> *Entram pelo centro Próspero, Miranda e Otelo representando o teatrinho de títeres. Próspero é um Mago, Miranda uma moura cativa, Otelo um guerreiro cansado, puxado pelos fios de Próspero.*
> MIRANDA
> Oh! Vossas veneráveis e velhas sombras que passais velozes e fugazes de noite, neste lado do mundo! Adormecei-nos, para podermos sonhar com o que vai acontecer no ano 2000!
> *Música do teatrinho de títeres.*
> (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011a, p. 17)

Perceba a relação entre os matizes shakespearianos, uma espécie de metateatralidade — usa-se o recurso do teatro de títeres para remeter a uma outra narrativa dramática dentro da narrativa eixo da dramaturgia em estudo — a atualização das referências, a dinâmica espaço-temporal e, como resultado, a transcendência textual dessa dramaturgia. Recorte híbrido, transtextual!

Assim, aproprio-me, aqui, do termo *transtextualidade* pelo fato de que o mesmo não se fecha dentro de seus limites e práticas, na medida em que investe na combinação de discursos, por meio dos quais as modalidades transtextuais (já citadas aqui) entrecruzam-se, tornando possível articulações entre procedimentos hipertextuais com uma expressão intertextual, metatextual ou arquitextual, aproveitando-se de outros discursos, o que pode ocorrer tanto de modo explícito – quando, por exemplo, as dramaturgas de Outra Tempestade trazem para o discurso a famosa fala *"Ser ou não ser"* da obra shakespeariana, **Hamlet** (ainda que, aqui, na voz de Próspero), de onde foi deslocada essa mesma personagem — quanto de modo diluído no bojo de um novo discurso, a partir de um processo que implica vários recursos de apropriação e dinamismo.

Outro aspecto que reforça minha opção pelo termo "transtextualidade" está em outro fator que chama a atenção nesse tipo de criação textual, em especial com o que ocorre com a dramaturgia de **Outra Tempestade**: meu interesse nesse processo não está exatamente na ênfase sobre um texto posterior ou os anteriores que, em contato, deram origem ao primeiro, mas no espaço produtivo, criativo, que esse contato gera: o campo da hibridização. Compartilho, nesse aspecto, do que declara Bhabha (1996, p. 36):

> [...] para mim a importância da hibridização não é ser capaz de rastrear os dois momentos originais dos quais emerge um terceiro, para mim a hibridização é o 'terceiro espaço' que permite as outras posições emergir. Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas [...].

É nesse terceiro espaço que foi desenvolvida a intertextualidade de **Outra Tempestade** (2011), num movimento que é reflexo de uma necessidade implícita ao universo contemporâneo: "Há [...] uma poderosa demanda por uma distintividade étnica pronunciada (embora simbólica) e não por uma distintividade étnica institucionalizada" (BAUMAN, 1990 apud HALL, 2006, p. 96).

Essa distintividade étnica simbólica se processa, no seio dos processos de hibridização cultural, como algo diferente, um novo campo de negociação do sentido e da representação (aqui, identitária, do sujeito e/ou de sua coletividade).

Essa celebração do hibridismo pode ser sinalizada também na elaboração intertextual de **Outra Tempestade** (2011), uma vez que, para além do diálogo entre os textos de Shakespeare, a dramaturgia textual dessa encenação estabelece uma luta dialógica entre as referências diversas dos matizes culturais de Shakespeare, das autoras, dos tradutores e dos próprios sujeitos que corporificam essa criação dramatúrgica.

Isso se dá pelo fato de que numa poética híbrida, no movimento transtextual e, mais especificamente, na tradução teatral cuja finalidade é a encenação, "[...] traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto, ao se socorrer de outra língua: e traduzir para o palco é também socorrer-se das 'linguagens da cena'" (PAVIS, 2008, p. 127).

Ocorre que, além de um percurso criativo que coloca lado a lado e entrecruza textos, referências, ideologias, tempos e espaços, essa obra, por meio daquilo que Bhabha (1996) chama de "tradução cultural" — expressão também utilizada por Stuart Hall (2006) — seus valores e efeitos (políticos, sociais, culturais), isto é, através de um processo que objetiva atribuir um sentido cultural a partir da articulação de culturas diversas em um ato de significação, suscita metáforas que dialogam perfeitamente com aquela reivindicação de distintividade simbólica sugerida por Bauman (1990 apud HALL, 2006).

Assim, a mencionada distintividade étnica pronunciada, simbólica, não ganha forma na negação de uma referência outra, de modo que só pode aparecer por meio do encontro com a sua alteridade:

> O teatro é um encontro. A partitura do ator consiste dos elementos de contato humano: "dar e tomar". Olhe para outras pessoas, confronte-as consigo, com as suas próprias experiências e pensamentos, e forneça uma réplica. Nestes encontros humanos relativamente íntimos, há sempre este elemento de "dar e tomar". (GROTOWSKI, 1992, p. 167)

Olhemos para os encontros:

> MACBETH
> Naufragamos!
> *Toque de tambores in crescendo. Dança das irmãs. Canto Iorubá Ekó: coro das ialorixás e os tambores (Expressa o afundamento, o naufrágio, a entrada em Outro Mundo).*
> *A imagem do barco se desfaz. Som das ondas do mar.*
> (ALONSO; BRIONES; POVOAS, 2011a, p. 23)

Poder-se-ia dizer que impera nesse caminho e, como já foi sinalizado introdutoriamente aqui, na construção dramatúrgica transtextual de **Outra Tempestade** o que Bakhtin (2006), na linguística, entende por "princípio dialógico" ou "dialogismo": marca da interação enunciativa, na medida em que se entende que a relação com o outro é o fundamento da discursividade, qualquer que seja o discurso. No caso do processo em estudo, volto ao discurso transculturador, produto das metáforas, da diferença marcada simbolica-

mente no processo de hibridização presente na intertextualidade, destacado perfeitamente na fala de Bhabha (1996, p. 37) ao afirmar que "[...] a metáfora produz realidades híbridas [...]" e, sendo esta discurso, eis um viés por meio do qual este transculturaliza.

Além disso, essa transculturação por meio do discurso, da palavra, dos símbolos, da cultura e modo como esses elementos agem sobre os sujeitos agentes desse processo de criação, processa-se também pelo fato de que

> é por meio dos significados produzidos pelas representações[18] que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no que podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: quem sou eu? O que poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2000, p. 17)

É a luz de princípios dessa natureza que construí e tenho investido em reflexões que percebem a construção das teatralidades marcadas por uma dramaturgia transtextual como movimentos de celebração do hibridismo, da subversão de fronteiras, da arte do encontro para o (re)dimensionamento, para a (re)construção, para a (re)criação poética e (re)significação simbólica das identidades e culturas dos sujeitos agentes e aquelas forjadas por eles em sua arte.

Essa diluição fronteiriça, no olhar de Jean-Jacques Roubine (1998)[19], sinaliza algo que mais se aproxima de uma mutação na prática dramatúrgica, a partir da qual o lugar e função do dramaturgo, do autor teatral, estariam sendo redefinidas. Apesar disso, de acordo com ele,

> nenhum encenador conseguiu, e no fundo sequer procurou, anular o texto. Em compensação, esse movimento suscitou outro tipo de texto, completamente integrado ao espetáculo, a ponto de tornar-se indissociável deste, mesmo quando existe como fonte um grande clássico da literatura [...]. (Ibid., p. 78)

E, de fato, essa não é a intenção da hibridização em **Outra Tempestade**, a sua dramaturgia transtextual investe, em verdade, no diálogo, no contato, na integração referencial que, sim, redefine, nesse caso, mais a prática dramatúrgica que o papel do autor teatral, como sugere Roubine (1998). Essa redefini-

18 Esclareça-se que a autora, nesse contexto, está se referindo a representações enquanto mecanismo simbólico de significação da identidade e das culturas, ainda que, analogicamente, os termos e argumentos de seu discurso se apliquem à prática do intérprete no Teatro.

19 É importante considerar aqui que, embora eu esteja tratando do teatro pós-moderno, nessa obra, Roubine (1998) reflete acerca da encenação entre os anos 1880 e 1980, já sinalizando, porém, àquela época, sintomas das transformações que estariam por se acentuar no decorrer do século XX.

ção é sintomática nas práticas cênicas em que, em muitos casos, o próprio autor encena suas obras.

No processo em estudo aqui, o encenador interfere sobre a obra quando a corporifica no trabalho dos atores, quando, nesse caso específico, a traduz para dialogar com os interlocutores locais, quando a transpõe para cena, para situações de enunciação, e revela o entrecruzamento de matizes culturais sugeridos na dramaturgia e tantos outros forjados por ele e pelos demais sujeitos agentes do processo, entre eles os atores. Interfere dessa forma a fim de fazê-lo comunicar, entendendo-o enquanto um material aberto e transformável, adaptável ao contexto político, social e cultural em que será representado, de um lado, e que, nesse caso, representará, de outro.

Diante do que reconhece como sendo uma nova concepção do texto dramático, identificando sua abertura e possibilidade de mutações, Roubine (1998, p. 77) faz uma analogia interessante:

> Uma novidade que talvez seja apenas a restauração de uma tradição esquecida: basta lembrar os roteiros da *commedia dell'arte* que os elencos utilizavam, nas suas peregrinações, com a maior das liberdades. Adaptando-os às possibilidade e aos recursos dos comediantes. Adaptando-os ao contexto político e social do momento e do lugar de representação. Texto múltiplo, portanto, suscetível de infinitas modificações [...].

Reflito sobre essa proposição e a vejo mais como uma analogia pertinente ao período sobre o qual estuda o Roubine (1998), mas que, transpondo-a para o contexto da criação dramatúrgica de **Outra Tempestade**, vislumbro-a apenas como um movimento precursor que sinaliza o que estaria por vir dentro da criação dramatúrgica dos próximos tempos.

Nesse processo, vejo mais um *diálogo com* e *através* e não apenas *para* o tempo e contexto espacial da representação. A dramaturgia que estudo aqui entrecruza referências num processo transtextual que dá origem a um espaço criativo outro, a uma obra autônoma, de modo que não se trata apenas de uma adaptação e/ou tradução translinguística.

A analogia trazida revela, por outro lado, que esse processo de redefinição do lugar e da prática do dramaturgo não é algo recente e que, já naquela época, reconhecia a abertura do texto. Eu a trouxe, principalmente, por concordar com as palavras de Antoine Vitez (1991[20] apud RYNGAERT, 1998, p. 65):

> [...] concebo o conjunto de textos que foram escritos até agora, ou que estão sendo escritos no instante em que estou falando, como um gigantesco texto escrito por todo mundo, por nós to-

20 VITEZ, Antoine. **Le théâtre des idées**. [O teatro das ideias] Antologia apresentada por Danièle Sellnave e Georges Banu. Gallimard, 1991.

> dos. O presente e o passado não estão muito distintos para mim. Não há, portanto, nenhuma razão para que o teatro não possa se apropriar dos fragmentos deste texto único que é escrito pelas pessoas, perpetuamente.

Ryngaert (id., p. 65-66) completa essa reflexão alertando para o fato de que essa liberdade da cena, que ele considera como sendo indispensável para o desenvolvimento do teatro, coloca a prática da escrita dramatúrgica sob uma influência ambígua: "Já que é permitido tudo, também os autores podem se permitir imaginar as formas mais originais e mais inovadoras, já que as convenções do passado explodiram e não exercem mais uma ditadura"; por outro lado, completa ele, "uma vez que tudo é permitido, eles não dispõem de nenhuma garantia sobre o devir cênico de seu texto se este não vai além do simples *status* de matéria da representação".

Não creio, porém, que essa seja uma preocupação do teatro pós-moderno, local no qual a dramaturgia se abre para multiplicidades de *status* potenciais que o texto pode alcançar dentro do fazer teatral contemporâneo.

Então, quando reconhecemos enquanto real do pós-moderno os entrecruzamentos possíveis, a partir da diluição das fronteiras dentro de uma mesma obra, sua visão dialoga com a realidade e as discussões que invadem o espaço do fazer teatral e revelam o que vem ocorrendo, ainda que a passos lentos, desde as últimas décadas do século XX, e reforçam os traços do que Pavis (2008, p. 1) sinalizaria como um "Teatro de Culturas":

> Este cruzamento, pelo qual passam em rajada culturas estrangeiras, discursos estranhos e milhares de efeitos artísticos de *estranhamento*, é um lugar muito incerto, porém nos próximos anos ele poderia firmar-se como o de um *teatro de Cultura(s)* [...].

Isso é refletido na cena contemporânea pelas influências intercambiadas num trânsito contínuo e, por vezes, orgânico. Uma vez que, em um universo cujas fronteiras estão se afrouxando, sendo dissolvidas, e as continuidades estão em processo de rompimento, as hierarquias identitárias só tendem a ser questionadas. O que conduz a uma nova auto-interpretação, cuja responsabilidade fica, na visão de Robins (1991, p. 41 apud HALL, 2006, p. 84), a cargo da "tradução cultural".

Considerações ainda *em tormenta*

Navegamos por um percurso distante de qualquer calmaria. Anunciado, ainda, nas palavras do *"Hamlet desterritorializado"*[21]: *"Uma tormenta se aproxima!"*

21 Chamo de "Hamlet *desterritorializado*" a personagem transplantada para o texto cubano **Outra Tempestade** (2011).

Dialogamos, aqui, com processos e procedimentos dinâmicos marcados por arranjos alinhados com o pensamento pós-moderno, com as culturas híbridas e com processos criativos atravessados por estes, ao mesmo tempo que os integram. Nesse quadro é que podemos falar do modo como se desenhou a poética dramatúrgica de **Outra Tempestade**: da tradução cultural à transtextualidade.

Entendo esse movimento transtextual, antes de tudo, como um investimento de contato, de diálogo, de entrecruzamento, de intercâmbio com o outro, no caso dessa criação em teatro, com a alteridade dramatúrgico-textual, um localizar-se entre textos. Não se trata, porém, de anular, negligenciar, sob ou sobrepor o *"outro textual"* (*alter*) diante do *"eu textual"* (*self*) e vice-versa, mas de "diferenciar-se", como propõe o pensamento deleuziano quanto à atualização.

Nesse sentido, as transformações do texto dramático, como nos lembra Pavis (2008), ao abordar a tradução no Teatro, constroem-se num percurso que parte do(s) texto(s)-fonte (cultura/s-fonte), avança numa materialização textual, seguido de um projeto dramatúrgico, ganha forma cênica e, então, chega ao lugar da recepção, isto é, à cultura-alvo. Sendo assim, isso ocorre num processo que começa na escrita, passa à tradução e segue à análise dramatúrgica para, posteriormente, ganhar enunciado cênico e ser compartilhadas com o público.

Isso é fundamental para entendermos que o processo da tradução, no movimento transversal no qual é implicado, é muito mais abrangente do que uma montagem de um texto dramático e a presentificação de uma cultura e um público, não tendo ainda entre eles relação alguma. De modo que, no teatro, sublinha Pavis (2008), o ato de traduzir para a cena e as dimensões nele implicadas vão além do processo de tradução da dramaturgia textual de uma língua para outra.

Daí a importância de ressaltar que, no processo que vem sendo citado aqui, essa construção, essa atualização, não diz respeito apenas ao texto escrito, mas às demais formas de interferências que impactaram essa dramaturgia, na medida em que se compreende o processo dinâmico que envolve as traduções quando inseridas em poéticas cênicas.

De um lado, isso implica reconhecer que processos dessa natureza lidam com a especificidade da dramaturgia textual, cuja abrangência e dimensão não é somente em nível de texto, haja vista que tem relação com o seu uso na cena, com a criação de um enunciado cênico. De outro, é necessário considerar os trânsitos culturais e as interferências identitárias, discursivas, ideológicas, simbólicas, históricas, poéticas e estéticas que integram e são integradoras num processo de tradução como o que vem sendo abordado.

Nessa poética, por seu movimento transtextual, entre outros traços, compreendida como híbrida, na tradução teatral cuja finalidade é a cena, o ato de traduzir representa, então, modos outros de ler um texto, tomando-o, no percurso para o palco, como textualidade, ao lidar e recorrer às "linguagens da cena".

Assim, considerando o que vem sendo dito, esse movimento não se limita a um programa de arte, a uma criação, que coloca lado a lado e entrecruza textos, referências, ideologias e espaços-tempos. Trata-se de um processo também de "tradução cultural", que considera as dimensões política, social, cultural, num criar que intenta construir um sentido cultural a partir do enredamento de diferentes matizes culturais. Diz respeito, então, a uma trama de significações que faz eco àquela reivindicação de distintividade simbólica sinalizada no pensamento baumaniano.

Aqui nos reencontramos com a metáfora do "novo mundo" para falar de uma poética que, por entre "traduções", fez-se dramaturgicamente híbrida: *"Chuva forte!"*, brada Miranda; *"Uma tormenta se aproxima!"*, antecipa Hamlet; *"Israel, Adonai..."*, entoa Shylock, numa reza judaica; Macbeth anuncia o naufrágio, entre o toque de tambores, gritos e o canto *Iorubá Ekó*, que declara o afundamento e a entrada em "outro Mundo", o "Novo Mundo"[22].

Na narrativa, em sua poética e nas múltiplas traduções, eis essa dramaturgia: espaço da "utopia", onde orixás e personagens shakespearianos convivem, cada um com seus propósitos, em prol da edificação de um novo sistema, de um novo universo de articulações culturais e identitárias.

22 Falas e narrativas extraídas do texto de **Outra Tempestade** (2011).

Bibliografia

ALONSO, Luis Alberto; BRIONES, Hector; POVOAS, Cacilda (Orgs). **Dramaturgia Latino-Americana:** Outra Tempestade - de Raquel Carrió e Flora Lauten. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Salvador: EDUFBA, 2011a.

ALONSO, Luis Alberto; BRIONES, Hector; POVOAS, Cacilda (Orgs). **Dramaturgia Latino-Americana:** Otra Tempestad - de Raquel Carrió e Flora Lauten. Salvador: EDUFBA, 2011b.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1986.

BAKHTIN. Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BHABHA, Homi. O terceiro espaço. (Entrevista conduzida por Jonathan Rutherford). In.: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, no 24, IPHAN, 1996, p. 35-41.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo:

Brasiliense, 1982.
COUTINHO, Denise; SANTOS, Eleonora. Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades. In.: **Repertório**: Teatro & Dança, Salvador, 2010 (no prelo).
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.
DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.
ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. Tradução, transcriação e intertextualidade: a semiose intermídia. In.: **XI Congresso Internacional da ABRALIC:** Tessituras, Interações, Convergências, USP, São Paulo, Jul. 2008.
FREITAS, Luana Ferreira de. Intertextualidade e tradução. In.: **Fragmentos**, n. 35, Florianópolis, Jul. – Dez. 2008, p. 11-20.
GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. (Trad.) Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. In.: **Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.
HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
HALL, Stuart. "Quem precisa de identidade?" In.: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.
KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Ana Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. 2. Ed. São Paulo: Cortez, 2008.
KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas.** São Paulo: Perspectiva, 2008.
REGO, Djair Teofilo do. **Polifonia, dialogismo e procedimentos transtextuais na leitura do romance La Guerra del Fin del Mundo, de Mario Vargas Llosa:** pródromos e epígonos. João Pessoa-PB: UFP, 2008, 219p. Tese (Doutorado em Letras na área de Literatura e Cultura). Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal da Paraíba – UFP, João Pessoa, 2008.
ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.
UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Trad. Fátima Saadi. In.: **Foletim**: Teatro do pequeno Gesto, n. 13, abr-jun 2002, p. 9-37.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In.: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

Dossiê Dramaturgia e Tradução

Traduzir óperas para o português: perspectivas práticas e metodológicas para questões de acessibilidade

Janette Dornellas
Doutoranda do curso de Artes Visuais da UnB – Universidade de Brasília.
E-mail: janettedornellas@gmail.com

ISSN: 2525-9105

Resumo

A partir da década de 80 temos um movimento mundial no sentido de proporcionar maior acessibilidade ao público para as óperas apresentadas em teatros e casas de ópera. Apesar de em muitos teatros já serem traduzidas e adaptadas óperas para a língua local, foi o advento da legenda que trouxe ainda maior acessibilidade para o público. Neste artigo discutimos como, em Brasília, capital do Brasil, devido ao alto custo da implementação de legenda nessa época, começamos pela adaptação de óperas para o português, usando como exemplo o Barbeiro de Sevilha de Giocchino Rossini, a primeira ópera escolhida pela companhia independente de ópera "Confraria da Ópera", e quais metodologias usamos nesse processo.

Palavras-chave: Ópera, tradução de óperas, adaptação de óperas, legendas, acessibilidade.

Abstract

From the 80's we have a worldwide movement to provide greater accessibility to the public for the operas presented in theaters and opera houses. Although many theaters have already been translated and adapted operas for the local language, it was the advent of the legend that brought even greater accessibility to the public. In this article we discuss how, in Brasília, capital of Brazil, due to the high cost of the surtitles implementation at that time, we began by adapting operas to Portuguese, using as example The Barber of Seville, the first opera chosen by the independent opera company "Confraria da Ópera" and which methodologies we use in this process.

Keywords: Opera, operas translation, operas adaptation, surtitles, accessibility.

1) Introdução

Na década de 90, Brasília era uma cidade com um movimento operístico bastante precário em termos de produções, mas efervescente em número de alunos de canto interessados em aprender ópera. Desde a década de 70, mais precisamente 1978, quando foi produzida a primeira ópera de Brasília[1], as produções priorizaram nos papéis principais artistas renomados nacional e/ou internacionalmente. Aos estudantes de canto restavam papéis de comprimários (cantor que se encarrega das partes secundárias das óperas) ou coro.

Apesar de ter sempre colocado como prioridade a carreira de cantora, os anos trabalhando como produtora na Fundação Cultural do Distrito Federal e na Secretaria de Cultura haviam desenvolvido em mim o gosto pela produção, um mundo dinâmico e desafiador, principalmente quando se tem um orçamento muito limitado. Também trabalhei muito tempo assessorando a presidente da AOB – Associação Ópera-Brasília, senhora Asta Rose Alcaide.

Nos anos cantando em coros de ópera ou fazendo pequenos papéis, e junto à AOB, me aproximei do barítono e professor de canto Francisco Frias, também experiente em produzir os projetos da disciplina "Ópera Estúdio" da Escola de Música de Brasília e que já havia dirigido várias óperas profissionais. Em 1997, dessa aproximação surgiram as sementes da primeira companhia de ópera independente de Brasília, a Confraria da Ópera. Decidimos que havia mercado para a ópera no DF, mas principalmente jovens cantores precisando muito de um primeiro papel importante. Resolvemos arriscar uma produção sem patrocínio de nenhuma espécie.

A escolha do primeiro título a ser montado pela companhia não foi difícil: **O Barbeiro de Sevilha**, de Gioacchino Rossini[2], com libreto de Cesare Sterbini[3],

1 **Amahl e os Visitantes da Noite**, de Gian-Carlo Menotti. Produzida em 1978 pela Associação Ópera Brasília com apoio da Escola de Música de Brasília e do Governo do Distrito Federal.

2 Gioacchino Rossini (1792-1868), compositor erudito italiano de 39 óperas, música sacra e música de câmara. Entre suas óperas mais conhecidas estão **O Barbeiro de Sevilha**, **La Cenerentola** (Cinderela), **Il Viaggio a Reims**, **Il Signor Bruschino**, **Otello**, **L'Italiana in Algeri**, **A Ocasião faz o Ladrão** e **Guilherme Tell**

3 Cesare Sterbii (1784-1831), Classicista, poliglota, poeta e mucisista, foi também libretista e literato italiano. Colaborou com Rossini em duas óperas: **O Barbeiro de Sevilha** e **Torvaldo e Dorliska**

que além de ser uma comédia, é uma das óperas mais famosas e apresentadas no mundo. Baseada em um dos livros da trilogia do escritor francês Beaumarchais[4], cujo outro volume, **As Bodas de Figaro**, já havia sido musicado por outro grande compositor, Wolfgang Amadeus Mozart. Na época, Francisco Frias tinha vários alunos adequados para os papéis principais da ópera, como Leonardo Neiva, Marlon Maia e Rodrigo Lucas, e o próprio Francisco já havia cantado o papel principal em várias ocasiões. Ele faria a direção de cena e a produção artística e eu cantaria o papel da Rosina e faria também a produção executiva. (Fig. 1)

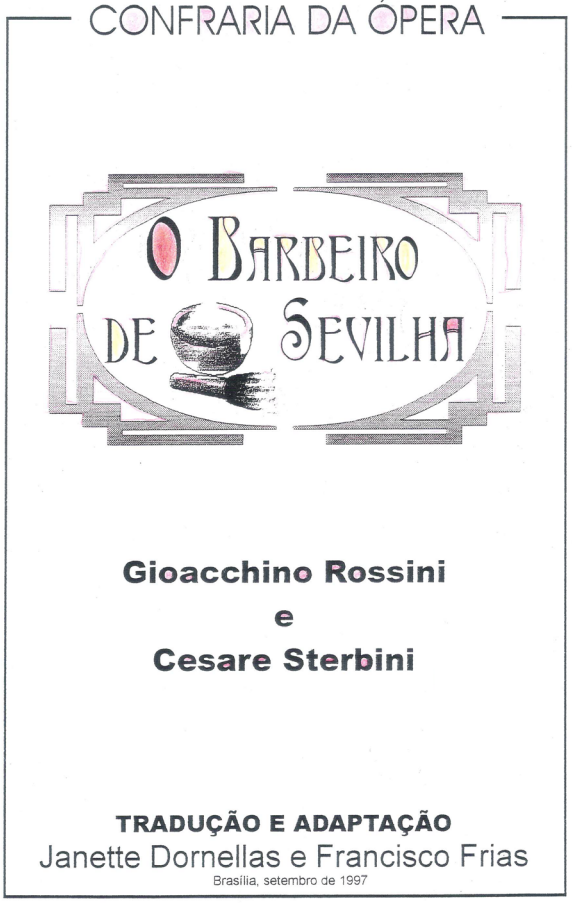


Fig. 1 Capa da tradução para o português da ópera **O Barbeiro de Sevilha**.

Até aquela época as produções de ópera locais não contavam com projeção de legendas, o que com certeza dificultava o entendimento da história pelo público, que tinha que se basear no que estava escrito no programa. As primeiras legendas surgem somente em 1983 no Canadá: "...a Canadian Opera Company foi a primeira casa de ópera a colocar legendas nas óperas, em 1983, seguida pela Royal Opera House, Covent Garden, em 1984"[5] (PAGE *apud* MINORS, 2013, p.35). Como éramos uma companhia independente e totalmente sem patrocínio, resolvemos preparar um produto que fosse vendável e nosso alvo eram as escolas. Na época sabíamos que as escolas frequentemente levavam os alunos para assistir espetáculos teatrais vendidos por uma grande produtora local. Acreditamos que tínhamos em mãos um produto altamente vendável. Mas, como fazer para que as escolas comprassem nosso produto? E o mais importante, como fazer para que as crianças e adolescentes da plateia entendessem o que estava acontecendo.

Chegamos à duas soluções. A primeira solução seria traduzir a ópera para o português. Depois, adaptar o espetáculo para uma duração que não entediasse nosso público alvo. Como fazer isso? Decidimos transformar todos os recitativos cantados em diálogos. "O aspecto mais crucial e controverso da acessibilidade da ópera hoje em dia diz respeito à língua em que a ópera é cantada"[6]. (DESBLACHE *apud* MINORS, 2013, p. 11). Existem críticos que apoiam essa manobra, mas outros são veementemente contra, assim como também criticavam o uso de legendas no início:

> Apesar da hostilidade inicial dos críticos, que se referiram a elas como algo "miserável" (WHEATCROFT, 1989), "lamentavelmente inadequados" (KENYON, 1989), "grotesco" (Loppert, 1989) e "a pior coisa desde o pão fatiado" (WHEATCROFT, 1989),

4 Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), autor de teatro francês famoso pela trilogia de peças **O Barbeiro de Sevilha** ou **A Inútil Precaução** (musicada por Giovanni Paisiello em 1782 e por Rossini em 1816), **As Bodas de Figaro** (musicada por Mozart em 1785) e **A Mãe Culpada** (musicada por Darius Milhaud em 1966).

5 *"...the Canadian Opera Company was the first opera house to surtitle operas, in 1983, followed by the Royal Opera House, Covent Garden, in 1984".* TRADUÇÃO NOSSA

6 *"By far the most crucial and contentious aspect of opera accessibility today concerns the language in which the opera is sung".* TRADUÇÃO NOSSA

> e de diretores, incluindo David Pountney, que se referiu numa frase famosa como "um preservativo celuloide inserido entre o público e a gratificação imediata do entendimento" (PONTNEY, 1992), as legendas tornaram-se agora aceitas e altamente valorizadas, parte de produções de ópera em todo o mundo.[7] (PAGE *apud* MINORS, 2013, p. 35)

No nosso caso, a tradução para o português, além de resolver a questão da acessibilidade, resolvia também o problema do alto custo de se colocar legenda, numa época em que projetores de grande alcance eram raros e muito caros para alugar. Nos primórdios de sua implementação, as legendas eram feitas de slides colocados em um carrossel e trocados uma a um, sendo que, se a troca demorasse muito os slides podiam queimar devido ao calor emanado pela lente de projeção. "A introdução das legendas em cada casa de ópera durante as últimas duas décadas do século XX...foi o mais espetacular desenvolvimento da acessibilidade"[8]. (DESBLACHE apud MINORS, 2013, p. 15).

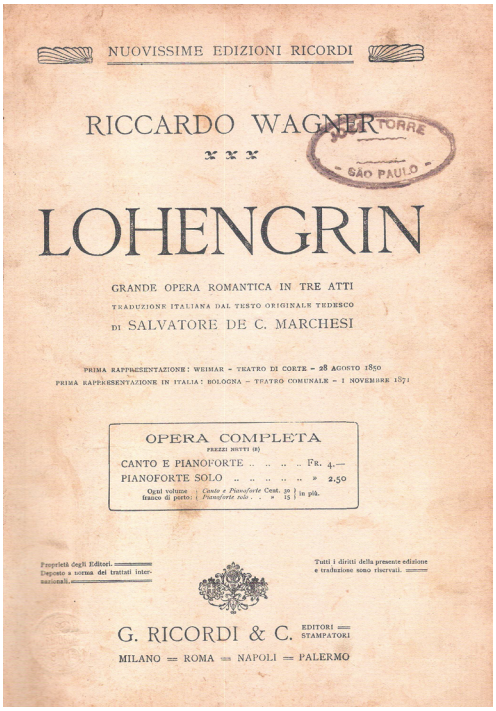


Fig. 2 Capa da ópera **Lohengrin** de Wagner, versão em italiano de Salvatore Marchesi. Início do século XX.

O uso de traduções de óperas para a língua do país onde será apresentada não é novidade. Pelo menos, não em vários países da Europa, nos Estados Unidos da América e até mesmo na Ásia, principalmente antes da chegada das legendas aos teatros. Até mesmo as monumentais óperas wagnerianas foram cantadas em terras brasileiras primeiramente em italiano, como cita Chaves Júnior:

> "É preciso esclarecer ainda que todos os dramas líricos de Wagner até 1922 foram cantados em italiano. Naquele ano, com a vinda de Feliz Weingartner, e com a apresentação da Tetralogia completa, ouviu-se pela primeira vez Wagner em alemão, em seus dramas líricos na íntegra." (CHAVES JR. 1976, p. 23)

O maestro José Torre (nascido Giuseppe Torre em Lucca, Itália), quando emigrou para o Brasil no início do século XX, trouxe em sua bagagem diversos volumes de óperas wagnerianas em italiano. (Fig. 2 e 3. Coleção particular da autora)

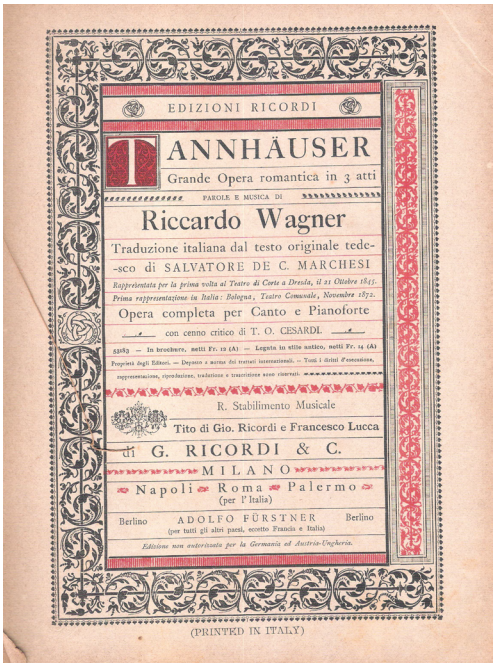


Fig. 3 Capa da ópera **Tannhäuser** de Wagner, versão em italiano de Salvatore Marchesi. Início do século XX

A busca por novas plateias fez com que os teatros de ópera utilizassem vários artifícios, inclusive o uso das novas tecnologias. Algumas das novidades introduzidas nas óperas foram: óperas com temas relevantes para os tempos atuais; óperas novas; releituras modernas de óperas tradicionais; produções

transnacionais; diretores superpoderosos que excitam a imaginação da plateia (ao invés de divas e divos como na primeira metade do século XX); diretores de teatro famosos; vídeo *mapping*; bonecos; transmissões simultâneas para cinemas no mundo todo, e traduções para a língua do público local. A ópera pode ser largamente dominada pelo repertório do passado, mas é entregue a um público do século XXI com todos os últimos lançamentos da tecnologia.

2) A tradução e adaptação da ópera O Barbeiro de Sevilha para o português

A ópera **O Barbeiro de Sevilha**, ou a **Inútil Precaução**, de Gioacchino Rossini, é uma ópera *buffa*[9] em dois atos, com aproximadamente 2 horas e 30 minutos de duração e cada ato ambientado em um cenário diferente. Tem também um elenco de 08 cantores solistas, um ator, coro masculino e orquestra de mais de 30 músicos. Os papéis principais são:

- Conde Almaviva (Lindoro), jovem rico e elegante, pretendente de Rosina: Tenor[10]
- Dr. Bartolo, médico e guardião de Rosina, velho, ciumento e avarento: *Basso-buffo*
- Rosina, tutelada de Dr. Bartolo, independente e astuciosa: Soprano (originalmente *mezzo* soprano dramático)
- Figaro, barbeiro e "faz-tudo" da cidade de Sevilha, sempre envolvido em alguma intriga local: Barítono
- Basilio, professor de música de Rosina e cúmplice do Dr. Bartolo: Baixo
- Fiorello, servo do conde Almaviva: Barítono
- Ambrosius, servo do Dr. Bartolo: Ator, não canta
- Berta, velha serva de Dr. Bartolo, apaixonada por ele: Soprano
- Um oficial sargento: Tenor

Temos acima a descrição de quatro elementos que encarecem a produção: a duração, o número de cenários, e a quantidade de personagens e de músicos na orquestra.

Partimos desses elementos para baratear o custo de produção e aproximar o espetáculo do nosso público alvo: crianças e adolescentes em idade escolar. Reduzimos a um cenário único, cortamos dois personagens comprimários (Fiorello e Ambrosius), reduzimos o coro a quatro cantores, sendo que um deles faria o solo do Capitão da Guarda, e usamos somente um pianista para o acompanhamento instrumental. Chegamos a duração de pouco menos de uma hora de espetáculo sem intervalo.

Para diminuir a duração do espetáculo também optamos por traduzir e adaptar o espetáculo integralmente para o português, transformando os re-

7 *Despite initial hostility from critics, who have referred to them variously as 'wretched' (WHEATCROFT, 1989), 'woefully inadequate" (KENYON, 1989), 'grotesque' (LOPPERT, 1989) and "the worst thing since sliced bread' (WHEATCROFT, 1989), and from directors, including David Pountney who famously referred to surtitles as 'a celluloid condom inserted between the audience and the immediate gratification of understanding' (PONTNEY, 1992), surtitles have now become an accepted, and highly valued, part of opera productions throughout the world.* TRADUÇÃO NOSSA

8 *"The introduction of surtitles in every opera house within the last two decades of the twentieth century...was the most spectacular development in accessibility".* TRADUÇÃO NOSSA

9 *Opera Buffa:* termo italiano para ópera cômica

10 Tipos de vozes masculinas: tenor (voz mais aguda), barítono (voz intermediária), baixo (voz mais grave), *basso-buffo* (voz específica para papéis cômicos). Tipos de vozes femininas: soprano (voz mais aguda), *Mezzo* soprano (voz intermediária), contralto (voz mais grave).

citativos cantados em diálogos. Cortamos também trechos musicais cuja ausência não influenciaria no roteiro da ópera, como por exemplo, a cena de coro anterior à serenata do Conde para Rosina. Dessa forma não precisaríamos da cena do coro inicial nem teríamos o personagem Fiorello. A ópera começa direto na serenata do Conde e alguns comentários feitos pelo mesmo sozinho na praça em frente à casa de Rosina.

Optamos por manter a ópera no período e local originais determinados por Rossini: Sevilha, Espanha, século XVIII. Mas trouxemos para os personagens alguns termos coloquiais buscando uma aproximação com a realidade da plateia, mantendo assim aspectos sociais no perfil de cada um. De um lado temos o Conde Almaviva, um jovem da nobreza e de outro Fígaro, um barbeiro que faz um pouco de tudo na cidade de Sevilha, mas que antes de ser barbeiro era um homem letrado. A oposição desses dois personagens reflete a revolução social que começava a acontecer na época com o progresso da filosofia, ciências e artes e a ascensão da burguesia, sendo o homem da época mais racional e menos subordinado às relações com o clero e a nobreza. Dentro da casa temos a jovem Rosina, uma mulher independente e astuciosa, controlada por seu tutor, Dr. Bartolo, um homem de meia idade cheio de empáfia e que tenta casar com Rosina, ajudado por um professor de música com ares de conspirador ambicioso, cúmplice e ainda vassalo do poder emanado pelo Dr. Bartolo. E completando o grupo a empregada Berta, uma senhora da plebe com forte interesse pelo patrão, Dr. Bartolo.

Para fazer uma tradução e posteriormente uma adaptação, é muito importante que haja um conhecimento prévio da língua que será traduzida.

> "Edward Dent, o mais proeminente tradutor da ópera eduardiana, admitiu que o 'tradutor deve necessariamente saber algo da língua a qual ele está traduzindo' (DENT, 1934-5:82), mas admitiu ter traduzido **Eugene Onegin** sem nenhum conhecimento de russo e sem tentar a colaboração de um falante de russo e com métodos de tradução os quais eram bastante aproximados."[11] (DESBLACHE *apud* MINORS, 2013, p. 16)

Entretanto é importante conhecer a literatura que deu origem ao libreto e a época em que a ópera será encenada. Não é prioridade do tradutor a fidelidade semântica. Mas há que se ter muito cuidado em não alterar o sentido de uma cena se ela for fundamental para o entendimento do roteiro.

Quando há necessidade de se fazer uma legenda nova na *Royal Opera House* em Londres, vários protocolos são obedecidos. Na época em que fizemos essa tradução não tínhamos conhecimento desses protocolos e regras que foram

11 *"Edward Dent, the most prominent Edwardian opera translator, conceded that the 'translator must necessarily know something of the language from which he is translating' (DENT, 1934-5:82) but admitted to translating Eugene Onegin without any knowledge of Russian, and with no attempt to collaborate with a Russian speaker, and with translation methods which are very approximate."* TRADUÇÃO NOSSA

adotadas depois de muita tentativa e erro. Seguimos nossa intuição e experiência, buscando inteligibilidade do texto e da história. Abaixo, darei alguns exemplos de trechos traduzidos que ilustram o estilo que seguimos.

Na fala do Conde Almaviva mantivemos uma certa afetação na escolha das palavras e na construção gramatical das frases, assim como no texto original, fazendo que ele se diferenciasse da fala de seu companheiro de aventura na ópera, Figaro. Mas, como o Conde aparece na trama duas vezes disfarçado, primeiro como um soldado bêbado e na segunda como professor de música, discípulo de Don Basílio, tivemos a liberdade de brincar com esse disfarce mudando o discurso do Conde nestes momentos. Exemplos da fala aristocrática do Conde:

Primeira Ária do Conde

(Serenata para Rosina)

Ecco ridente in cielo spunta la bela aurora (12 ou 4 + 2 e 4 + 2)
E tu non sorgi ancora, e puoi dormir così?
Sorge, mia dolce speme, vieni, bell'idol mio, (12 ou 4 + 2 e 4 + 2)
Rendi men crudo, oh Dio! Lo stral che me ferì.

Tradução literal

(Coleção Grandes Óperas da Folha de São Paulo)

Risonha, no céu, a bela aurora desponta,
E você ainda não surge e pode dormir assim?
Surge, minha bela esperança, vem, minha bela imagem
Torne menos cruel, ó Deus, a flecha que me feriu.

Tradução para o inglês de Ruth e Thomas Martin

(Schirmer Editora)

Gently, the dawn is breaking, golden and tenderly glowing.
Can you, my love, unknowing, dream on in peaceful sleep?
Now that the night is ended, waken, my dear, end hear me;
Wake to console and cheer me, console the pain of love so deep.

Tradução e adaptação para a Confraria da Ópera

(Janette Dornellas e Francisco Frias)

Eis que no céu sereno surge a bela aurora
Mas não a vejo agora, não posso dormir assim...
Ó minha doce amada, vem receber meu carinho
Quero a felicidade que trazes nos olhos teus!

Fazendo algumas comparações entre as quatro versões, pode-se observar que quando se faz a adaptação, não se pode deixar de lado a questão rítmica e melódica, ou seja quantas sílabas se encaixam na prosódia da música. Nesta ária temos um compasso 2/4 onde Rossini coloca quase sempre 4 sílabas no primeiro compasso e duas no segundo. Ele segue esse padrão silábico por toda esta primeira parte da serenata.

1	2	3	4
ec	– co	ri–den	– te‿in

1	2	3	4
cie	–	lo	

Na tradução literal, o tradutor começa com uma palavra paroxítona, que exigiria uma mudança na construção rítmica da melodia escrita por Rossini, iniciando com uma anacruse que não está escrita. Por isso optamos pela palavra "Eis", que além de manter o ritmo original ainda dá a conotação erudita da fala do Conde, mesmo que Rosina ainda não saiba o grau de importância social do seu admirador secreto. Nesse momento a música serve tanto como uma serenata para a jovem como uma apresentação do caráter romântico e nobre do conde para a plateia.

Na segunda frase, transferimos a ação de estar dormindo inocentemente atribuída à Rosina, para o conde, como se ele não fosse conseguir dormir até vê-la surgir no balcão. "Mas não a vejo agora, não posso dormir assim..."

No final do verso, o conde pede que a Deus que torne menos cruel seu sofrimento causado pela flecha (o olhar) de Rosina. Optamos por transformar a imagem do olhar de Rosina num símbolo de felicidade para o jovem apaixonado. "Ó minha doce amada, vem receber meu carinho. Quero a felicidade que trazes nos olhos teus!"

Na escolha do sentido da frase e das palavras usadas, levamos em consideração não somente questões rítmicas e melódicas, mas principalmente questões vocais. Como somos ambos cantores e professores de canto, tivemos o cuidado de sempre escolher vocais adequadas a cada timbre de voz na ópera, de forma a não dificultar a emissão vocal dos solistas. (Fig. 4)

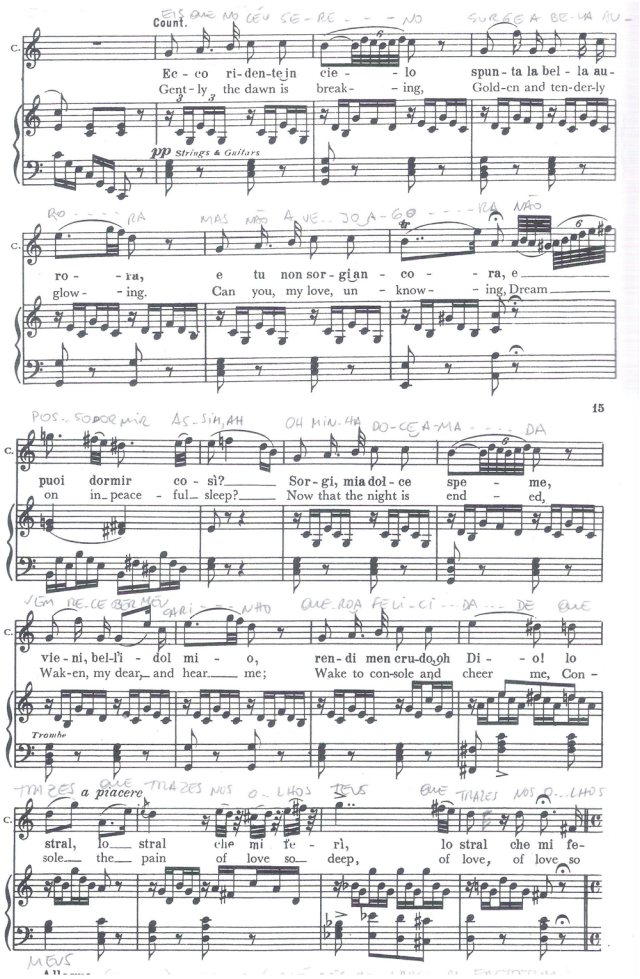



Fig. 4 Primeira parte da Serenata do Conde.

É muito importante também que o verso traga uma sequência lógica de ação ou pensamento e não pareça que o texto foi escolhido aleatoriamente. Nessa serenata, apesar de termos mudado o sentido de alguns versos, tentamos preservar a ideia de uma serenata de um jovem apaixonado clamando por ver sua amada e pela felicidade que isso vai lhe trazer. A adaptação para o inglês também omite certas figuras de linguagem, como a da flecha, e introduz várias outras imagens, como a repetição da imagem do final da noite e chegada da manhã no terceiro verso e vários adjetivos para isso na primeira frase, como *"Gently"*, *"Golden"*, e *"Tenderly"*, onde o libreto em italiano traz somente *"ridente"* e *"bela"*.

Obviamente, em situações mais práticas e de ação, qualquer mudança de texto pode mudar o sentido da história e isso não é aconselhável. A não ser que isso seja feito de maneira proposital, por causa de uma mudança em questões históricas, aspectos físicos do personagem, ou qualquer outra decisão da direção artística do espetáculo. Por exemplo, quando o libreto cita textualmente cores de cabelos ou olhos de personagem e determinadas características físicas, como o corpo deformado de Rigoletto, da ópera de Verdi.

Na ópera **Tosca**, a personagem Floria Tosca, numa demonstração de ciúmes, pede ao pintor Cavaradossi que troque a cor dos olhos da Madona que ele está pintando, de azul para negros, cor dos olhos da própria Tosca. Acontece que num determinado teatro o tradutor traduziu *"Ma falle gli occhi neri!"*, literalmente para *"But give her **black** eyes"* ao invés de *"But give her **dark** eyes"*, que seria o adjetivo correto na língua inglesa, o que levou a plateia a gargalhadas. Também em português soa estranho "Mas dê-lhe olhos **pretos**" ao invés de "Mas dê-lhe olhos **negros**". (PALMER *apud* MINORS, 2013, p.28)

Voltando ao **Barbeiro de Sevilha**, quando o Conde entra disfarçado pela primeira vez na casa de Rosina para tentar um contato com ela, que está presa em casa por ordens do tutor, Dr. Bartolo, ele volta travestido em soldado e fingindo-se bêbado.

No trecho inicial Dr. Bartolo se refere aquela figura estranha na sua casa, num compasso 4/4 onde neste início cada sílaba corresponde a colcheias e colcheias pontuadas:

> *Chi è costui, che brutta faccia? **È ubbriaco!** Chi sarà? Chi sarà?*
>
> TRADUÇÃO LITERAL
>
> **(Coleção Grandes Óperas da Folha de São Paulo)**
>
> Quem é esse? Que cara feia! ***Está embriagado!*** Quem será?

Tradução para o inglês de Ruth e Thomas Martin
(Schirmer Editora)

Who's the stranger? ***A drunken soldier?*** I dislike him. Who is he? Who is he?

Tradução e adaptação para a Confraria da Ópera
(Janette Dornellas e Francisco Frias)

Que esquisito... que cara feia... ***Um bebum?*** Quem será?

A escolha da expressão "Um Bebum" foi feita principalmente pela questão métrica. "Um Bebum" tem 3 sílabas, fazendo a elisão do último tempo, já que *"È Ubbriaco"* tem 4 sílabas, muito menos sílabas que "Está Embriagado" com 7 sílabas, três a mais do que caberia na métrica original. A expressão "Um Bebum" traz uma conotação depreciativa e também traz uma característica pejorativa que já demonstra a antipatia produzida em Dr. Bartolo pelo jovem soldado que irrompe inesperadamente em sua casa alterando sua rotina. Na adaptação em inglês, os tradutores deslocam a terceira frase *"È ubbriaco!"* para a segunda frase, porque *"A drunken soldier"* tem 5 sílabas, assim como *"Che brutta faccia"*, sem prejuízo do sentido final de todo o pensamento do Dr. Bartolo. (Fig. 5)

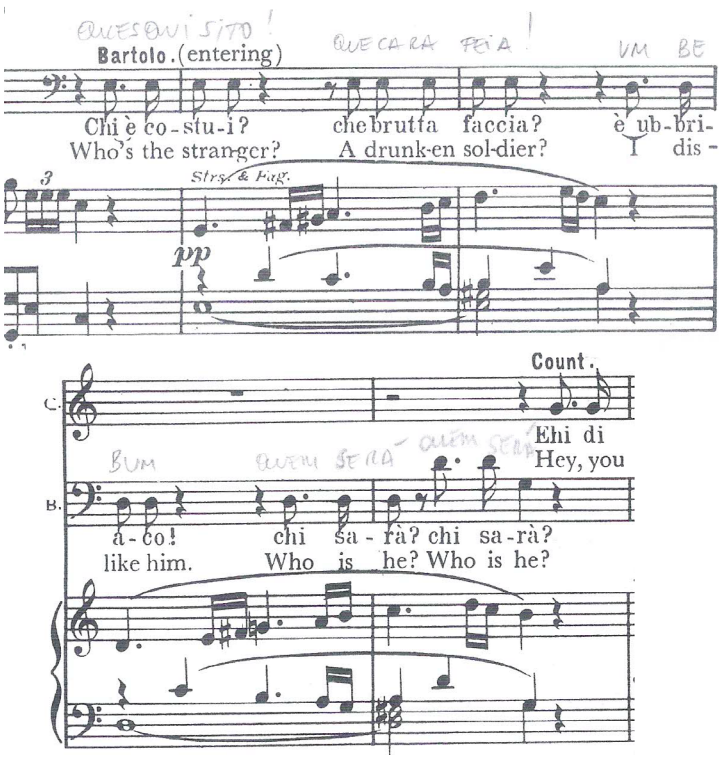



Fig. 5 Cena n. 11, entrada do Dr. Bartolo

O "soldado" traz consigo uma carta de seus superiores solicitando alojamento para ele na casa do Dr. Bartolo. A última coisa que o doutor quer nesse momento é um jovem bonito e divertido em sua casa, que poderia atrapalhar seus planos de casar com sua pupila Rosina. Começam a entrar em cena todos os personagens da ópera: Berta, cansada daquela casa onde reina a confusão; Rosina, que logo reconhece o jovem admirador e começa a se divertir com a situação; Figaro, que foi quem tramou o plano do "soldado bêbado" e ouve a confusão da rua, onde já está esperando para entrar nela; Basílio, que chega para dar a aula de canto de Rosina e encontra uma verdadeira guerra acontecendo, e finalmente a polícia, alertada pela vizinhança que ouve a gritaria e aciona os homens da lei. Está formada uma das cenas mais divertidas das óperas *buffas* já escritas.

No meio disso tudo, Bartolo manda Rosina sair de cena e o "soldado" pede a Rosina que o leve para seu quarto de hóspede:

Bartolo: Signorina, che cercate? Presto, presto, andate via!
Rosina: Vado, vado, non gridate!
Bartolo: Presto, presto, presto, presto, presto, presto via di qua.
Conde: Ehi, ragazza, vengo anch'io.
Bartolo: Dove, dove signor mio?
Conde: In caserma, oh questa è bela!
Bartolo: In caserma? Bagatella!
Conde: Cara!
Rosina; Aiuto!
Bartolo: Olà, cospetto!

Tradução literal

(Coleção Grandes Óperas da Folha de São Paulo)
Bartolo: Senhorita, o que procura? Depressa, depressa, saia daqui.
Rosina: Eu já vou, não grite.
Bartolo: Depressa, depressa, depressa, depressa, depressa, saia daqui.
Conde: Ei, moça, eu vou também.
Bartolo: Aonde, aonde, meu senhor?
Conde: Para a caserna, oh, esta é boa!
Bartolo: Para a caserna?...Que bobagem!
Conde: Querida!
Rosina: Socorro!
Bartolo: Então, então!

Tradução para o inglês de Ruth e Thomas Martin

(Schirmer Editora)
Bartolo: Signorina, are we curious? Kindly go about your bus'ness!
Rosina: Always nasty, Always furious!
Bartolo: Hurry, hurry, hurry, hurry, hurry up be on your way.
Conde: Wait a moment, I'll go with you.
Bartolo: Just where do you think you're going?
Conde: To my quarters, that's where I'm going!
Bartolo: To your quarters? You are joking!
Conde: Darling!
Rosina: Oh heavens!
Bartolo: See here, you listen!

Tradução e adaptação para a Confraria da Ópera

(Janette Dornellas e Francisco Frias)

Bartolo: E a senhora, o que procura? Anda, anda, prá cozinha.

Rosina: Vou. Não grite mais, seu chato!

Bartolo: Anda, anda, anda, anda, p'ro seu quarto volte já.

Conde: Ei, gatinha, vou contigo.

Bartolo: Vai aonde, meu amigo?

Conde: P'ro meu quarto, ah, esta é boa!

Bartolo: P'ro seu quarto?...Tá brincando!

Conde: Gata!

Rosina: Socorro!

Bartolo: Vem cá, safado!

No exemplo acima, temos vários exemplos de escolhas de palavras que mostram traços de personalidade dos personagens, numa linguagem que os aproxime do nosso público alvo. Não podemos esquecer que não tínhamos a opção de legendas para ajudar no entendimento e queríamos que o texto ficasse o mais claro possível, tanto para crianças e adolescentes como para adultos não acostumados a assistir ópera.

Bartolo tenta mostrar força para o "soldado" sendo autoritário com a pupila e mandando que se retire e vá para qualquer lugar, desde que longe dali, por isso usamos primeiro "cozinha" e depois "quarto". Rosina mostra seu gênio rebelde e independente chamando o tutor de "chato". E em seguida apela para os sentimentos nobres do "soldado" gritando por socorro. O Conde tenta se mostrar descolado chamando Rosina de "gatinha" e "gata" e levando a plateia geralmente ao riso. Trocamos o termo *"caserma"*, ou "caserna" e "quartel" em português, palavra não muito comum no vocabulário de crianças e adolescentes, pela palavra "quarto", que traduz a vontade do "soldado" de ir para o interior da casa, onde provavelmente conseguiria ficar sozinho com Rosina e falar de seus planos de fugirem e se casarem. Na adaptação para o inglês, os tradutores optaram por usar o substantivo *"quarters"* que pode ser traduzido para "aposento". Todas essas escolhas de texto têm que ser compatíveis prosodicamente com o que está escrito no original. (Fig. 6)

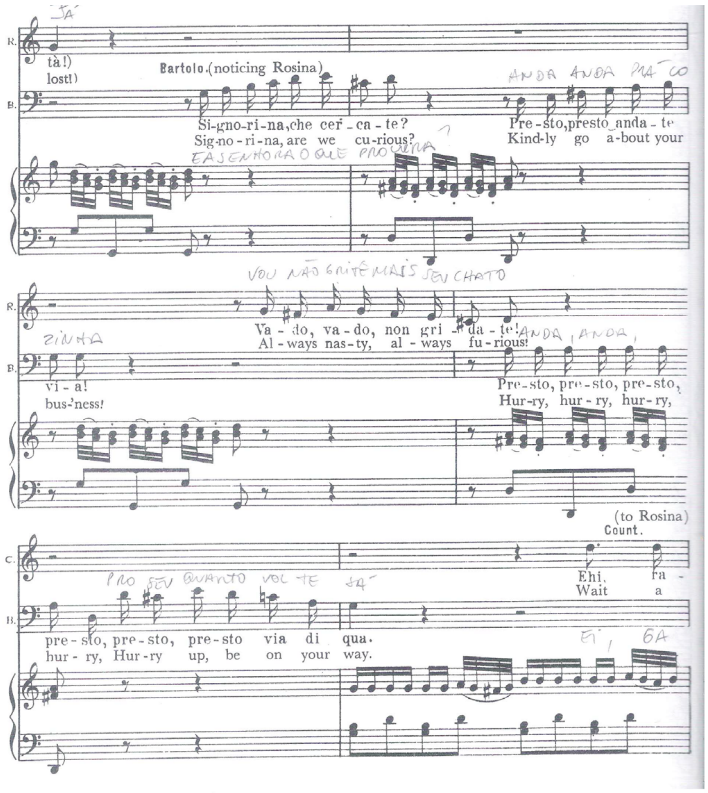



Fig. 6 (parte 1) Cena 11, a partir da entrada de Rosina.

3) Conclusão

Como tentamos demonstrar, numa tradução de ópera vários aspectos devem ser levados em conta. Em primeiro lugar, um certo conhecimento do idioma a ser traduzido, bem como conhecimento musical para que o texto não se sobreponha à escrita musical, causando problemas de prosódia e também de técnica vocal. Em segundo lugar, é preciso saber qual será a leitura artística feita pelo diretor de cena, cenógrafo e figurinista: se a ópera será ambientada na época original ou será adaptada para uma outra época e contexto histórico. Em terceiro lugar, várias traduções anteriores podem ser consultadas já que provavelmente grandes especialistas já não se debruçaram sobre estes libretos e fizeram muito do trabalho a ser feito. Em quarto lugar, deve-se respeitar ao máximo a métrica rítmica da melodia original, evitando mudanças que descaracterizem também o efeito melódico desejado pelo compositor. E por último, devemos estar atentos ao discurso estilístico de cada personagem para que o que ele está dizendo não caia em contradição com sua personalidade na ópera. Bons tradutores devem gostar de poesia e prosa, e ter vasto vocabulário para que o resultado seja uma obra tão importante quanto o libreto original. E às vezes, até melhor.

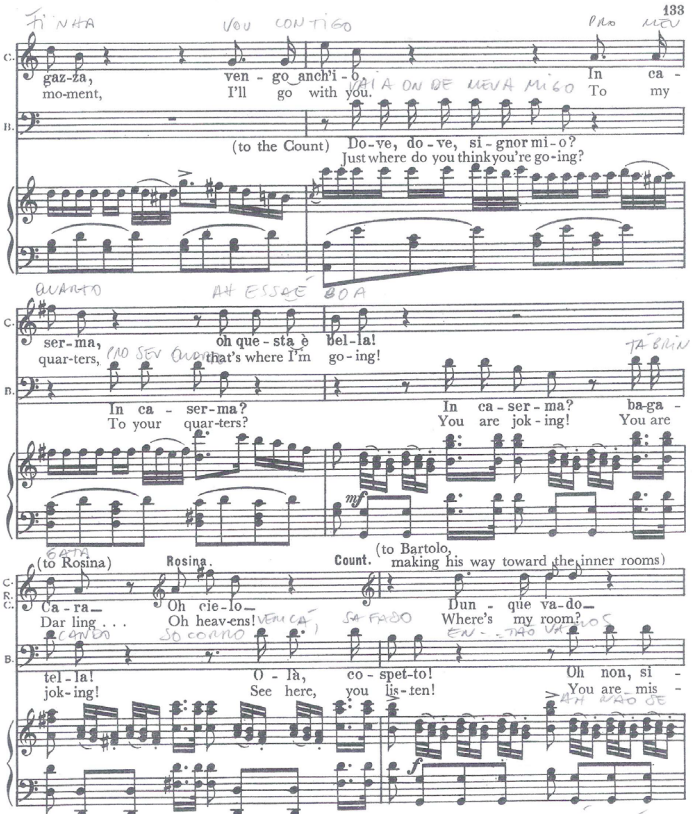



Fig. 6 (parte 2) Cena 11, a partir da entrada de Rosina.

Referências Bibliográficas

CHAVES JÚNIOR, Edgard de Brito. **Wagner e o Brasil.** Rio de Janeiro, RJ: Emebê Editora Limitada, 1976.

MINORS, H. J. E OUTROS. **Music, Text and Translation.** Ed. H.J. Minors. New York, NY: Bloomsbury Publishing Plc., 2013

ROSSINI, Gioacchino. **The Barber of Seville.** Partitura para Canto e piano. G. Schirmer Opera Score Editions, New York, NY, 1962.

ROSSINI, Gioacchino. **O Barbeiro de Sevilha.** Coleção Folha Grandes Óperas. Ed. Moderna: São Paulo, SP, 2011

Documenta

Documenta

Teatro e Tradução: Experiências no Laboratório de Dramaturgia

Marcus Mota
Universidade de Brasília
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

ISSN: 2525-9105

Resumo

Desde sua fundação o Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (LADI) tem trabalhado com diversas modalidades de relações entre línguas e linguagens. Neste texto, algumas dessas modalidades e experiências serão comentadas.

Palavras-chave: Teatro, Tradução, Dramaturgia.

Abstract

Since its founding, the Laboratory of Dramaturgy of the University of Brasília (LADI) has been working with various modalities of relations between languages and languages. In this paper, some of these modalities and experiences will be commented on.

Keywords: Theatre, Translation, Dramaturgy.

Como artes de contato e trocas, as artes da cena, as artes performativas ou qualquer outra qualificação que se dê ao ato de se propor e realizar um evento multissensorial interativo, tem historicamente enfrentado questões de tradução em suas mais diversas modalidades. Tendo de ir ao encontro de suas audiências, artistas de todas as épocas enfrentaram a babel linguística e cultural do mundo, muitas vezes até criando novas línguas.

No LADI, desde 1998, um dos principais foi desafios foi o tradução de textos escritos para cena. O ponto de partida foi a situação mesma de um professor que, junto com seus alunos, analisa obras de Shakespeare, Ibsen, Brecht, Beckett , Ésquilo, Arisfófanes, entre outros[1].

À época, era responsável por trabalhar a leitura e interpretação de textos da tradição ocidental teatral. Ou seja, lidar com obras do repertório europeu, originalmente escritas em grego, latim, espanhol, inglês, italiano, francês, dinamarquês e alemão[2].

Como se pode observar, o primeiro limiar/obstáculo para o acesso às obras teatrais era a tradução. No contexto da dramaturgia ateniense, havia muita dificuldade pois as traduções eram movidas por um senso de monumentalização dos originais, de 'eterno' classicismo. Para os alunos de artes cênicas produzia-se uma terrível descontinuidade: a narrativa da glória da dramaturgia ateniense se chocava com o texto muitas vezes empolado da tradução. Assim, no lugar da leituras das obras impulsionarem processos criativos, tais traduções ratificavam uma postura de se colocar o material escrito em segundo lugar frente a outros materiais da atividade cênica. Ao se depararam com textos desconectados de sua teatralidade, leitores imergente em ou emergente de experiências teatrais passam a ratificar as ideias de A. Artaud em seu ensaio "Para acabar com as obras primas"[3].

1 Comentei essa essa experiência em "Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas". In: VILLAR, F. P.; CARVALHO, E. F. (Org.). **Histórias do teatro brasiliense**. Brasília: 2003. No anexo I, segue a lista das traduções realizadas no LADI.

2 Em outro momento, a questão do ensino de textos dramáticos poderia ser discutida, com análise dos programas e das estratégias de leitura utilizadas. Parte desse *know-how* está no meu livro **Dramatugias. Conceitos, Análises, Experiências** (Editora UnB, 2018).

3 Texto incluído na coletânea **O teatro e seu duplo**. Na abertura de seu ensaio, Artaud vocifera "Uma das razões da atmosfera asfixiante, na qual vivemos sem escapatória possível e sem remédio — e pela qual somos todos um pouco culpados, mesmo os mais revolucionários dentre nós —, é o respeito pelo que é escrito, formulado ou pintado e que tornou forma, como se toda expressão já não estivesse exaurida e não tivesse chegado ao ponto em que é preciso que as coisas arrebentem para se

O meu modo de enfrentar a questão não foi a de um atalho: antes, se a questão residia na tradução, se o meu acesso a uma cultura teatral rica e complexa era limitado em função da tradução, o que deveria ser feito era estudar novas maneiras de se traduzir.

Meu primeiro e intenso experimento foi com outro repertório: o da dramaturgia trágica de Federico Garcia Lorca. O contexto das traduções realizadas foi o do centenário de seu nascimento. O LADI foi organizado muito em função das atividades em torno das traduções realizadas entre 1997 e 1998, mas que só foram publicadas em 2000, pela Editora UnB[4]. Ainda mais, Lorca foi uma inspiração não apenas por sua recepção da tradição ateniense: ele foi também um organizador, um gerente cultural, em torno do teatro universitário com o grupo La Barraca[5].

Lembro bem das dificuldades para realizar tais traduções. Creio que o enfrentamento da obra de Lorca produziu algumas decisões interpretativas que até hoje levo em conta e as quais agora explicito[6]:

1 TRADUÇÃO COMO APRENDIZAGEM DE DRAMATURGIA

Quando passei a traduzir, eu transitava de um professor de textos teatrais a um dramaturgo. Assim, os contextos de ensino/aprendizagem e criação estavam sobrepostos. Eu traduzia para ter um texto mais atual, mais dinâmico que os disponíveis no mercado. E eu traduzia porque era um escritor e estava cada vez mais me inserindo no universo das Artes Cênicas. De leitor de textos dramáticos de outras pessoas em me tornava em autor de textos teatrais.

Como leitor profissional, pude arregimentar um enorme repertório de referências textuais, fazendo convergir para um mesmo texto obras de outras épocas. Assim, ao traduzir **Yerma** ou **A Casa de Bernarda Alba** fui capaz de estabelecer *links* entre o texto de agora e as técnicas dramatúrgicas da dramaturgia ateniense, e mesmo figuras e falas dessa mesma dramaturgia. Movendo no tempo das obras, para além das cronologias, pude estabelecer um diálogo não apenas intertextual mas, e sobretudo, um diálogo formal e recepcional. E a percepção de que a obra traduzida estava em contato com o repertório ateniense, entre outros, fez com que algumas de minhas opções tradutórias fossem mais definidas.

E creio que é assim mesmo: no ato tradutório, o intérprete tem diante de si várias opções. Resta a ele ter consciência disso, de saber que são opções e que depois de um tempo se tornam seus pressupostos de leitura e tradução. Ao me situar diante do diálogo entre uma obra e a tradição, entre o texto e o repertório, vi que havia um mundo de possibilidades, o encontro exponencial entre a infinitude da tradição e a multiplicidade de opções. Seriam então os textos tra-

começar tudo de novo. É preciso acabar com a ideia das obras-primas reservadas a uma assim chamada elite e que a massa não entende; e admitir que não existe, no espírito, uma zona reservada, como para as ligações sexuais clandestinas. As obras-primas do passado são boas para o passado, não para nós. (...)Sófocles talvez fale alto, mas com modos que já não são desta época. " V. Comento essa estratégia de reação ao chamado 'teatro literário' no meu livro **Imaginação dramática**. Brasília: Texto&Imagem, 1998.

4 As traduções publicadas foram: A casa de Bernarda Alba, Yerma, Assim que Passarem Cinco Anos e Conferência.

5 Sobre este aspecto, veja a dissertação de mestrado de minha orientanda Gisele Cristina Rosa dos Santos, que trabalhou comigo no projeto das traduções dos textos de Lorca : "As palavras não morrem jamais: análise e comentário de textos não literários de Federico García Lorca. Link: http://www.repositorio.unb.br/handle/10482/19108

6 Não pude discorrer sobre o tema na introdução de cada obra. A orientação da coleção era para realizar um texto enxuto, sem notas, e com breve introdução mais centrada no conteúdo da obra que nas decisões intepretativas. No anexo III, publico um texto que procura alinhavar algumas de minhas ideias sobre tradução.

duzidos mais flexíveis do que eu pensava? Seriam eles montagens, jogos, operações a partir das escolhas, demonstrações mesmas dessas escolhas?

Isso me levou à questão do tradutor-autor, no caso do dramaturgo-tradutor. No ato tradutório tenho a possibilidade de escolher a cada instante o que vai se tornar a versão finalizada da tradução. Alguma hora tenho de chegar ao texto finalizado (não o texto final, última palavra, claro...). Cada sentença pode ser traduzida de várias maneiras. Mas o que vai para a impressão é uma escolha. Olha quem faz essa escolha? Apenas o tradutor? Ou o autor? O autor do texto traduzido já fez todas as escolhas? Para mim algumas dessas perguntas nem eram questões. Eu traduzia como um dramaturgo, como um autor. Para mim, uma tradução era um modo de estudar mais detalhadamente uma dramaturgia. Em sala de aula, era impossível ficar horas em uma passagem, discutindo suas possibilidades de leitura. Mas no trabalho de gabinete, na exumação e ressurreição do texto, ali havia um outro tempo, o tempo do detalhe, dos comentaristas, dos dicionários, das gramáticas, de outras traduções. O mesmo trecho era lido e relido e reescrito. No lugar da linearidade, da sucessão do texto em sua ordem, havia a experiência da acumulação, da simultaneidade. E o que fiz então?

O primeiro fruto dessa experiência tradutória foi a primeira versão de A casa de Bernarda Alba, a qual foi recusada por um parecerista, um especialista em Garcia Lorca. Decepção. Minha primeira tradução foi recusada. O parecerista indicou dois problemas: irregularidade e literalidade. Falei com o editor, e o que era um fracasso seria minha motivação para nova empreitada. Não iria ficar ali detido no momento de me ultrapassar.

No mesmo tempo, começamos a usar a tradução para montagens em torno do centenário de Garcia Lorca, eventos conduzidos por Hugo Rodas. Junto com os ensaios e com novas leituras, refiz a tradução. Com certa desconfiança o Editor a recebeu e encaminhou para o parecerista. Esse intervalo foi para mim terrível: estava em jogo continuar ou não com essa atividade tão trabalhosa, a de traduzir e a de escrever para o teatro. Menos de 15 dias e a resposta: o parecerista gostou muito da nova versão. Era como se tivesse sido realizada por outra pessoa. "Meus parabéns!"

E o que dera errado antes que agora fora corrigido? O que eu fiz de diferente agora?

A minha primeira versão, que, infelizmente (ou não) perdeu-se, continha bons e maus momentos. Daí a irregularidade apontada. Venho da poesia da intensidade, um caminho próximo ao de Lorca[7]. Traduzir e escrever, é reescrever. Então eu não tinha o fôlego necessário para uma obra tão complexa e tão multidimensional como **A casa de Bernarda Alba**. Esse tema muitas ve-

7 V. meu livro de poemas **A Idade da Terra & Outros Escritos** (Texto&Imagem, 1997).

zes é pouco comentado em obras sobre tradução. Foi o meu trabalho em teatro que me vez compreender melhor o que é este 'fôlego', essa continuidade qualitativa que atravessa partes diferenciadas. O cotidiano dos ensaios, passando e repassando cenas, às vezes horas e horas para produzir um minuto, tudo isso começou a ser realidade para mim na mesma época em que comecei a traduzir. Embora vista como experiências antípodas por alguns, a atividade textual e atividade cênica possuem muitas interseções. Era o que eu experimentava nesse momento.

Da irregularidade para a literalidade: o que consegui vencer em minha segunda versão de **A Casa de Bernarda Alba** foi o apego à imagem do autor materializada na correspondência estreita entre a ordem dos itens na língua fonte para a língua alvo. Eu queria ser fiel a Lorca sem questionar o que seria essa transposição, ou melhor, sem de fato compreender o que acontecia no caminho dessa transposição. Assim, eu procurava eliminar de meu trabalho quaisquer sinais de interferência. Mas isso era absurdo e sofrido. Quando passei a interferir mais, a de fato assinar minha tradução foi que melhor dialoguei com Lorca. Isso se materializa melhor na escolha de palavras, virgulação, e estruturação das sentenças. É na morfossintaxe que eu me vi menos um amanuense que um dramaturgo-tradutor. Eu sentia que era um trabalho de faca, de escrita como recorte, que deixa suas marcas, sua força. Era assim que eu reagia a uma dramaturgia igualmente navalhada, incisiva.

Assim, as traduções de Lorca me serviram para me reafirmar como autor dramático. Pude ver um texto final, acabado, com toda sua dramaturgia ali presente e ainda mais — com minha efetiva participação nisso.

Mas é preciso deixar claro esse ponto. O que eu intendo por interferências? No meu caso, valho-me desse termo para deixar claro que meu trabalho é vibrar com o texto, de reforçar sua organização, suas escolhas, pois eu as entendi. A compreensão da dramaturgia do texto fonte determina que a dramaturgia do texto alvo seja efetivada. A minha tradução não é uma nova obra, ou novo original. Assino como tradutor e não como autor, embora tenha assumido e realizado atos autoriais. Eu compreendo por atos autoriais o conjunto de decisões que dispõem o arranjo de uma obra. Eu não modifiquei o arranjo: são as mesmas cenas em sua ordem, são as mesmas personagens com suas falas na mesma ordem.

Um passo além dessa postura seria o da adaptação ou de uma versão. Aí teríamos uma série de modificações de um texto prévio que justificam a identificação de uma nova modalidade textual que a da tradução. Eu realizei isso no contexto das produções de ópera no LADI. Por exemplo: na montagem de **Carmen**, algumas cenas foram cortadas, encurtadas, personagens que cantavam passavam a atuar.

Outro passo seria uma nova obra ou novo original. Foi o que fiz com **Sete** (2013).[8] Eu havia traduzido **Sete contra Tebas** e publicado a obra[9]. Era mais um dos materiais de meu doutorado (1999-2002). Aliás, fui estudar Ésquilo e traduzir Ésquilo para ter mais fôlego para escritura, coisa que comecei com as traduções de Lorca. Quando apresentei esse material traduzido para Hugo Rodas, ele rejeitou e me pediu que eu reescrevesse, que fizesse outra coisa. Eu achava que estava tudo resolvido e vem o diretor e me pede um outro texto[10].

Uma rejeição chama outra: se no passado minha primeira tradução de Lorca me levara para um melhor material, agora esta outra recusa me direcionou para outra realização bem sucedida. Creio que ambas as rejeições se complementam: ambas se relacionam reações de especialistas. A primeira, mostrou que não era um bom resultado escritural; a segunda, não era um bom material cênico[11]. Assim, entre insucessos e novas tentativas, me vi submetido ao duplo domínio da escrita e da cena.

E o que fiz em Sete, que se diferencia do que realizei com Lorca, ou com os as óperas? Sete reencena a mítica luta fratricida entre Etéocles e Polinices, transpondo para um jogo cênico atemporal da briga eterna entre dois irmãos. Eu me vali de trechos de minha tradução de **Sete Contra Tebas** e de trechos de **As Fenícias**, de Ésquilo. Embora trechos contínuos dessas peças sejam encenados, toda a dramaturgia foi por mim escrita e músicas foram por mim compostas para o espetáculo. Tudo se deu a partir do processo criativo. Foi como um dramaturgo dentro do processo criativo que **Sete** foi elaborado.

Ou seja, **Sete** não é uma versão ou adaptação ou ainda uma tradução de **Sete contra Tebas**. A ordem das cenas, a escolha das personagens e suas ações e sua disposição em sequência, a ordem e o material das canções, tudo isso não foi decidido por Sófocles ou Ésquilo. **Sete** possui passagens traduzidas de textos escritos por estes autores, mas não se confina a estes documentos. Para ampliar ainda mais a questão, durante os ensaios, tivemos os protestos contra o aumento das passagens em São Paulo, com lutas em manifestantes e polícia. A repressão policial fez multiplicar esses protestos, que passaram a incluir toda a insatisfação da sociedade com corrupção generalizada, entre outras coisas. Parecia guerra civil. Era irmão contra irmão, o país contra si mesmo. Cenas desses embates foram mostrados ao fim do espetáculo. Essa catarse e auto-identificação coletivas faziam reverberar a transhistoricidade da dramaturgia ateniense.

Outro caso: em 2006 deu-se a montagem de um texto meu elaborado a partir de **Otelo**, de Shakespeare[12]. O metadrama Iago apresentava um grupo de atores encenando **Otelo** e sendo influenciados pelas situações do drama shakespeariano. A abertura e a conclusão da peça foram elaborados a partir

8 Apresentado no I Festival Internacional de Teatro Antigo, Brasília, 2013. Direção de Hugo Rodas. Com Dênis Camargo, Pedro Silveira e Fernanda Jacobs.

9 Revista Archai 10(2013): 145-168. Link: http://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/9020 .

10 Discorro sobre o contexto dessa montagem da obra de Ésquilo em " Teatro e erudição: implicações de um experimento recepciona". In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 7., Belo Horizonte, 2013a. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/memoria/viireuniaoteorias.htm>.

11 O mesmo texto foi todo encenado do modo como está publicado por Márcio Meirelles no Teatro Vila Velha, em Salvador, Bahia, em 2016. V. "Os Sete Contra Tebas, de Ésquilo", Caixa de Ponto n.3(2016)p. 26.

12 Sobre essa dramaturgia, v. **Revista Dramaturgias** n. 1(2016), especialmente os textos entre as páginas 87-230.

dos textos traduzidos que eram apresentados tanto como estavam no original, ou modificados, invertidos, subvertidos: na cena final, o papel de suplicante de Desdêmona é realizado pelo ator do século masculino que faz o papel de Otelo, e o papel de Otelo é feito pelo ator que faz o papel de Iago. Ou seja, temos uma outra dramaturgia na qual se inserem cenas traduzidas de outra obra. Além das cenas inteiras traduzidas, há algumas frases de Otelo que foram inseridas nas falas das personagens da nova peça. Essas interferências aproximam e distinguem ao mesmo tempo ambos espetáculos. O interessante é que as frases insertadas provocam uma mudança de tom nas falas: transita-se da cotidianeidade para um tom mais elevado, declamativo, sapiencial.

Uma experiência extrema foi a da montagem de **O empresário**, de Mozart[13]. Eu traduzi do alemão o libreto. Mas não fazia muito sentido o humor. Comecei atualizando as partes engraçadas, seguindo a ordem das cenas do libreto. Depois, escrevi quase que um novo libreto. Aqui a experiência é muito radical: há a sobreposição entre o libreto original e o novo texto. Chamei de 'adaptação' o resultado desse trabalho intertextual, pois segui a ideia e a forma do libreto, conservado as personagens e as situações.

O que importa aqui reafirmar é que, diante desses exemplos, há distinções da atividade tradutória cênica que precisam ser melhor compreendidos antes que tudo se torne a mesma coisa. Ora, é claro que é preciso ser criativo em uma tradução, é claro que as decisões criativas são tomadas pelo tradutor. Mas há, pelo menos para mim, diferenças de papéis, funções, atributos e fazeres que indicam que há maior ou menor grau de transformação dos materiais prévios, ou do ponto de partida. Quando traduzi os textos de Lorca sabia que o resultado para prover leitores de um texto de boa qualidade de Lorca em língua portuguesa e que este texto funcionasse cenicamente, mesmo sabendo que em um processo criativo tudo pode ser modificado. Então, não alterei as decisões autoriais.

Um caso extremo foi o de traduzir as canções em **Yerma**. Em alguns momentos tomei a decisão de manter um texto de bom nível no lugar de seguir a métrica das canções. E por quê? Se as músicas para as letras forem mesmo compostas, elas serão reescritas. Mantive o jogo das sonoridades (rimas, aliterações), mas não a mesma distribuição rítmico-silábica original. Quis prover um texto que seria legível para os que dele se aproximassem para compreender e encenar. Lorca era compositor. Mesmo que ele tivesse elaborado músicas, partituras para as músicas de suas peças e tais partituras estivessem disponíveis, para uma montagem em português este material seria transformado de alguma maneira. No meu caso, prevendo posteriores desenvolvimentos, eu explicitei o que era necessário.

13 Sobre toda a experiência, v. **Revista Dramaturgias** 5(2017): 84-142.

Dependendo da necessidade e do engajamento com o processo criativo, o trabalho de se tradutor varia. Como contraponto, eis o caso de **Sete**: eu traduzi o texto, escrevi uma tese sobre Ésquilo, cujo maior capítulo é sobre Sete Contra **Tebas**, material base para diversos cursos e palestras sobre a peça. Mas no processo criativo, todo esse material e experiência foi reprocessado e um novo texto com canções originais foram produzidos[14].

Há, pois, diversos graus de interferência e variados modos de tradução. Defendo isso pois lidando com textos creio bem educativo e enriquecedor levar em consideração tal multiplicidade de papéis e práticas, para que não se defenda idealmente algo que está fora do alcance do tradutor ou simplesmente não interaja com o texto traduzido.

A tradução teatro é um caso especial dentro atividade tradutória ao articular duas tradições que entraram em entrechoque no século XX. Argumentos antitextulistas foram e ainda são comuns entre diversos teatrólogos e popularizados entre atores e diretores. Há toda uma história do teatro que transmite bem enfaticamente a lição que a liberação criativa do teatro no século XX veio da negação de obras escritas como ponto de partida para o trabalho do ator. Em meio a oposições como fala X texto, ou corpo X fala, ou ainda texto X teatro, acumulam-se tensões e exclusões.

No meu caso, quando comecei a mais profissionalmente me envolver com teatro, eu não via de fora, de uma visão periférica ou contemplativa. Para mim era meu trabalho estar ali e escrever, no sentido de providenciar materiais para a cena, como o ator e o iluminador faziam. Traduzir para mim foi algo que amadureceu quando eu amadurecia como alguém integrado à cena. Então, para mim, os atos tradutórios cenicamente orientados precisam ser coordenados a esta experiência fundamental, essa pertença ao trabalho coletivo teatral. Creio que haja pessoas que sabem muito bem a língua fonte, mas que não entendem isso: que o ato tradutório para teatro é atravessado por uma materialidade cênica que não está nos livros, que há um mundo específico além das palavras. Uma imaginação material cenicamente orientada é disso que tradutores para teatro precisam. Por isso, é muitas vezes mais oportuno transformar pessoas do teatro em tradutores — eles mesmos trazendo sua bagagem para a página de papel.

De outro lado, que lida apenas com a língua pode se aproximar de grupos teatrais, de companhias e trabalhar e aprender com eles. Assim como para artistas o melhor é ter uma demanda, uma encomenda, para quem trabalha traduzindo para a cena é bem educativo também ser demandado, convidado. Isso evita que se transfira para o ato tradutório conceitos de autoria privativos, exclusivistas, como se quem domina o texto tivesse a última palavras.

14 V. anexo II para um projeto sobre tradução de textos da dramaturgia ateniense.

Na mesma época que essas questões foram se esclarecendo para mim, foi ampliando minha participação no teatro. A partir de 2004, passei a exercer regularmente a direção, iniciando com óperas, e depois fui para a composição musical. Em todas essas amplas demandas, o aprendizado do tradutor dramaturgo ecoou.

2 TRADUÇÃO COMO ENFRENTAMENTO DE PROTOCOLOS CÊNICOS

O caso de **Yerma** e outras obras de Lorca acercava-se de um ilusionismo perigoso: ao traduzir uma peça moderna e em uma língua próxima do português, a tarefa proposta, a entrega da encomenda, tudo parecia mais simples do que realmente era. Quão enganoso isso se mostrou... As diversas versões produzidas das peças e a recusa do material foram meus mestre iniciais. Todo o material produzido era lido em voz alto, chegado em duplas. Além disso, como relatei, parte do material foi encenado, com inserção de modificações na tradução a partir de processos criativos.

Uma das primeiras decisões criativas que me acompanhou foi o das pessoas do discurso. No português contemporâneo, vemos muito bem a complexa situação do pronome 'você': morfologicamente se articula como pronome de terceira pessoa do singular, mas semanticamente designa a segunda pessoa do discurso, "com que eu falo". Essa ambivalência é muito presente nas interações verbais e dela eu me exploro de uma forma também ambivalente. Ou seja, para mim se tornou uma decisão justificada me valer de um sistema pronominal misto, já utilizado por falantes e descrito linguisticamente. Lembrar que antes de tudo temos uma fala em teatro, mesmo que uma fala que foi escrita. Não advogo simplesmente transpor para a cena o modo como se fala comumente (e muito menos os conteúdos dessas falas...). O que para mim em 1997 era relevante residia em romper com a dominante prática tradutória de textos fossilizados, muitas vezes não apenas incompreensíveis: não eram algo bom de se falar ou ouvir.

Estes artefatos impronunciáveis eram quebrados por decisões na escolha dos vocábulos e na estrutura pronominal. Passei a trabalhar com o seguinte modelo: usava o um preciso intercâmbio entre "você" e "tu" para marcar a pessoa com que eu falo. A precisão era assim realizada: se a cena articulava uma proximidade mais enfática, transitava-se do você para o tu. O "senhor" marcava a distância e respeito no tratamento.

Ora, este sistema diz respeito às relações interpessoais contemporâneas em português. Mas quando temos de trabalhar com textos que se relacionam com outras épocas, com culturas que trabalham com maior formalidade no tratamento? No meu caso, eu me utilizei desse sistema em **Sete con-**

tra Tebas por exemplo. Lá, basicamente temos as relações entre o líder e comandante da cidade (Etéocles), um coro de mulheres e um espião/mensageiro. Estas três perspectivas podem ser tratadas como duas: a do senhor e a dos soberanos. Como não há muitas gradações, e o soberano aqui é tratado como alguém como limitações de comando e críticas, o sistema Senhor X você/tu funcionou bem, dando ao texto clássico uma dinâmica cênica. Claro que poderia usar um sistema mais amplo. Mas essa abordagem que usei para as traduções é a que uso em minha dramaturgia. Não defendo a exclusividade, mas a possibilidade. Para mim, aproxima mais o leitor/ouvinte do universo dramático ao aproximar este universo dramático de grande parte de sua experiência cotidiana.

Há problemas nessa abordagem. A primeira é na sua monstruosa aplicação de 'desvios' linguísticos a textos clássicos. Eu submeti essa tradução a uma editora universitária. O parecerista recusou a tradução, atendo-se a duas razões: que o esquema rítmico não fora contemplado por essa prosa em versos a qual eu havia vertido a poesia da tragédia grega; e que eu havia cometido erros no uso do vernáculo a me valer desse sistema pronominal misto. Enfim, ele concluiu dizendo que aquilo se afastava no espírito da língua grega. E que seria melhor que se publicasse uma adaptação de uma boa tradução, uma versão para a cena do que isso.

Escrevi uma longa resposta, lógico mais para mim que para o parecerista. Além da questão dos pronomes, algo que merece uma análise mais detida é a questão dos versos. A dramaturgia ateniense toda foi expressa em versos. Mas os versos tinham uma realidade mais complexa que muitas vezes pensamos, nós mergulhados em uma cultura do livro. Os versos da dramaturgia ateniense traziam para o expectador ritmos de diversos lugares da Hélade e fora dela. Os ritmos eram tão especializados que você podia fechar os olhos e saber até que tipo de seção, que tipo de evento era o que estava acontecendo: uma entrada do coro, uma lamentação partilhada, um diálogo entre agentes, uma recordação/atualização do passado. O uso dos metros está ligada à materialidade do espetáculo, suas diversas seções e diálogos com tradições culturais diversas.

Ora, ao meu ver não basta traduzir mostrando como era. Pra isso servem os comentário. Pois o que era não é mais, é um exercício especulativo, aproximativo, que fica no papel. É de fundamental importância esclarecer o leitor quanto ao contexto performativo, as práticas de composição e recepção. Posso traduzir alguns momentos como exemplo para que o espectador/leitor entenda que aqui é um metro especializado para diálogos, aqui é uma seção polimétrica que modula entre ritmos diversos em função da situação dramática.

Agora, para a cena mesmo, estes esclarecimentos vão ser aproveitados e transformados pelo trabalho comum e criativo entre diretor, atores, direção musical, músicos.

Um exemplo: na montagem de **Sete contra Tebas** dirigida por Márcio Meirelles, primeiro eu fui lá convidado e ministrei um workshop explicando, entre outras coisas, os metros tanto das partes faladas quanto das partes cantadas/dançadas. Durante essa consultoria, vimos juntos que havia uma homologia entre ritmos presentes na tragédia e pontos do candomblé. O candomblé como performance é divido em seções, em eventos aurais ritmicamente diversos. Muitas vezes o ritmo não era o mesmo que o grego, mas a função sim. Então, operou- se uma tradução funcional, estilística e rítmica dos metros gregos para os ritmos do candomblé. É uma operação complexa, que envolve diversos agentes. Temos um encontro entre texto, teatro e música. Por mais que eu seja um especialista nos metros, cada processo criativo será singular em suas escolhas. O que eu posso é mostrar o que está ali no texto, mas isso não significa que será a palavra final. Tradutores de textos teatrais precisam ter em mente essa dimensão do trabalho coletivo: quem traduz um texto teatral presta um serviço para outras pessoas engajadas no processo criativo. Quanto melhor e mais documentada for sua tradução, melhor será subsidiada a montagem desse texto. Principalmente em texto repletos de formalidade como os textos da dramaturgia ateniense.

Pensando por outro lado: um diretor ou grupo de alunos se interessa em montar uma tragédia grega. Uma tradução é adquirida. Ela é lisa: apresenta só o conteúdo verbal, sem informações sobre a distribuição entre partes faladas e cantadas/dançadas, sem dados sobre os metros empregados. Há o trabalho de mesa: os partícipes da montagem leem o texto. Em primeira impressão, há só fala, pessoas falando o tempo inteiro, enormes 'bifes'. Além disso, há muitos nomes, muita referência de lugares, figuras e ações desconhecidas. O que fazer? Uma proposta imediatista é fazer tudo como está ali, com atores falando o tempo inteiro, atores como cabeças falantes, atores imóveis, um tom de fala sempre intenso, exagerado. Outra proposta: cortar o que não se entende, o que é pesado, as descrições, a mitologia, cortar as partes do coro. E assim vai: o processo criativo não interage com as marcas performativas do texto pois elas foram apagadas, negligenciadas. Pois um tradutor de dramaturgia ateniense precisa saber que o espetáculo registrado no texto é multissensorial: possui sons, movimento, palavras.

A dramaturgia ateniense é um caso extremo de um texto atravessado por protocolos cênicos, que orientam a leitura, a compreensão e a fruição dessas obras. Minha estratégia é adotar algumas definições básicas:

a) poucas notas de rodapé, para explicar referências a mitologia, figuras, etc. Essa notas enciclopédicas podem ser substituídas por seções na apresentação ou materiais pós-textuais, como glossários e apêndices;
b) adotar o verso como uma linha que segue a numeração do texto original e que apresenta uma aproximação quantitativa em relação ao original;
c) nos versos das partes faladas essa aproximação quantitativa é mais livre, conservando mais a correspondência entre palavras em posição-chave;
d) nos versos das partes cantadas/dançadas, a aproximação quantitativa seguem mais de perto a do texto original.

No mais, para mim, mesmo que haja a possibilidade de traduções do grego se converterem em laboratórios de criação linguística, eu opto por uma postura que pode ser até conservadora. Mesmo que haja muitas invencionices, como em Ésquilo, meu foco não é a língua em si, como se a língua inventasse a cena. Busco uma legibilidade e não um pastiche, ou algo que não se entende nem em grego, nem em português. Há lugar para tudo e para todos. Mas, eu de me lado, que trabalho no cotidiano teatral, sei que já é difícil trabalhar com o texto legível. Inda mais com egolatrias/malabarismos linguísticos...

Anexo I

Lista das traduções realizadas no LADI

a) Textos cênicos

Yerma, de Garcia Lorca;
A Casa de Bernarda Alba, de Garcia Lorca;
Assim que Passarem Cinco Anos, de Garcia Lorca;
A donzela, o marinheiro e o estudante, de Garcia Lorca;
Passeio de Buster Keaton, Garcia Lorca
Persas, de Ésquilo;
As Suplicantes, de Ésquilo;
Sete Contra Tebas, de Ésquilo;
As Etiópicas, de Heliodoro (Livro I);
Libreto de Carmen;
Cavalleria Rusticana, de Giovanni Verga[15];
Act without words I, de Samuel Beckett[16];

b) Textos não teatrais

Conferências, de Garcia Lorca;
Íon, de Platão[17];
artigo **O corpo no corpo no teatro de Beckett**, de S. Gontarski[18].

15 **Revista VIS 13.4** (2014):273-296. Link: http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/16256/11571

16 **Revista VIS 11** (2012),:115-120.

17 **Revista Archai 2** (2009):183-204. Link: http://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/326/181 .

18 **Revista VIS 5.2** (2006):67-73.

Anexo II

Tradução de dramas clássicos: as relações entre texto e performance a partir de **As suplicantes**, de Ésquilo[19]

Trabalho executado no LADI, entre 2000 e 2003. Este texto foi elaborado para o Iniciação Científica do estudante Alisson Farias, para a tradução de As Suplicantes, projeto este foi interrompido.

É notório o descontentamento com traduções de textos dramáticos clássicos tanto por parte de quem ensina quanto de quem aprende. A consideração destes textos como 'clássicos', choca-se com o tipo de textualidade com qual o leitor tem contato ao folhear as páginas de traduções. Há geralmente um tratamento sem diferenças entre textos criativos, todos eles enquadrados como metafóricos independentes de sua situação composicional. E ainda mais há a tendência de monumentalizar estas obras ditas imortais através de escolhas vocabulares, semântica e sintáticas que preconizam a eruditização da linguagem, reduzindo as referências textuais a atitudes mentais e contemplativas modelares. Com isso desenvolve-se uma moldura atemporal e descontextualizada de obras fundamentais, provocando a dificuldade de acesso e decorrente afastamento ou ajuizamento genérico. O caso é que muito se qualifica o texto como clássico, mas pouco se defronta com suas qualidades paradigmáticas.

Ainda mais no caso de textos dramáticos clássicos. A escritura para o teatro é lida pelos instrumentais narrativos que privilegiam a leitura sobre a representação. Mas texto para teatro é texto para ser encenado, e não somente lido. O restrito circuito leitor-obra não dá conta de fatores performativos que não são apenas subsidiários, mas determinantes para a concepção estrutural mesma da obra que foi escrita. A escrita de textos dramáticos é o roteiro de sua representação.

Por isso, é estimulante intelectualmente debater estas dificuldades de nossa tradição textualista em sua pouca prática com obras dramáticas, tudo dentro do estudo de um caso específico.

Com isso objetivamos o enfrentamento de questões concretas e de busca de soluções que levam em contra pressupostos e conceitos inerentes à problemática que se investiga. Há uma homologia básica entre a busca de caracterizar estas dificuldades e soluções o processo criativo que possibilitou a composição do drama.

Nesta pesquisa procura, então, contextualizar a prática de tradução como acesso à prática composicional de dramas, relevando os problemas teóricos que se tornam orientações para a tradução e para a composição, de modo a proporcionar um conceito de texto mais diversificado e produtivo, conceito basilar para a compreensão de dramaturgias. E culminando, pois, em contato com fontes primárias, contato este sempre adiado não só pela precariedade das traduções como também pelas abordagens que privilegiam a discus-

são de obras clássicas quase que exclusivamente por linhas teóricas hegemônicas ou em luta por hegemonia.

Discussão teórico-metodológica

Quero tornar claro a ambivalência do termo 'clássicos'. O termo refere-se nesta pesquisa tanto ao cânone ocidental de obras exemplares quanto ao momento grego utilizado como modelo para esta exemplaridade. A escolha da obra de Ésquilo para ser traduzida procura articular esta dupla referência. O enfrentamento de sua tradução é também o enfrentamento de sua exemplaridade. Seguindo a renovação bibliográfica nos Estudos da Antiguidade, que se baseia em um conceito não homogêneo de textualidade, a 'classicidade' que se registra no texto de Ésquilo desempenha o papel de promover um campo de experiências representacionais que promovem um meio audiovisual impactante, convertido depois em imagem da cultura na qual foi expresso e desenvolvido. A capacidade de uma performance em fazer audível e visível referências encenadas espetaculares que orientam a atividade imaginativa de uma audiência foi explorada pela composição e realização de dramas. A dramaturgia de Ésquilo expõe o esforço de tornar possível este meio audiovisual. A tradução dessa dramaturgia contextualiza este esforço, procurando fazer notar suas dificuldades e seus parâmetros de composição e realização. A tradução torna-se um esclarecimento do processo criativo que procurando soluções para determinado problemas representacionais, transforma-se em uma exposição mesma destes problemas. Se a representação é uma exploração dos obstáculos de sua realização, a tradução será a identificação e compreensão destes obstáculos. De forma que ao fim, pela tradução, temos uma aproximação mais enriquecedora e integrada do contexto produtivo mesmo da textualidade de performances.

Para tanto, a tradução necessita ser coordenada a uma abertura teórica capaz de inserir sua prática na problematização da especificidade dos textos que investiga. As obras de Taplin, Nagy, Calame, Wiles, marcos na incorporação dos estudos da performance nos Estudos da Antiguidade, oferecem um horizonte teórico do trabalho em acompanhamento da prática de tradução. A partir mesmo das dificuldades de tradução e a comparação com outras traduções vamos passo a passo apontando conceitos que vão sendo empregados e aplicados. O objetivo é demonstrar o caráter operatório de conceitos utilizados no estudo de obras ficcionais, de modo a evitar uma simplista aplicação de enciclopédica contextualização. A correlação entre procedimentos textuais relacionados a problemas de composição e conceitos será feita na medida em que necessários ao esclarecimento de atos representacionais apontados no texto.

Na tradução serão apontadas variantes de tradução, de forma a registrar o percurso de possibilidades e ajustamentos a uma concepção mais efetiva de uma roteiro de representação. São como a memória de opções que são refutadas mas foram anotadas para esclarecer a concretude das conquistas e das opções de tradutibilidade. O que confirma que a tradução não é um prática sem teoria, mas leva em conta um concepção de texto que dá coerência ao que se faz.

Com o enfrentamento continuo do texto, o debate com o horizonte teórico que vai sendo assimilado pontualmente, o registro de variantes de tradução vai se constituindo um processo tradutório guiado por operações fundamentais. O pesquisador se inicia tanto em distinguir fontes (dados da obra, autor, gênero, materiais utilizados, comentários críticos) como em formular uma visão mas integrada e crítico-reflexiva de uma prática autoral.

Ainda mais em se tratando de uma textualidade poético-musical como é a dramaturgia de Ésquilo, fato que só recentemente tem sido abordado pela crítica especializada. A alternância entre partes recitadas e cantadas do drama se faz em torno de procurada unificação cênica. As formas poético-musicais procuram evidenciar a presença de um auditório em potencial para o qual se remete tal unificação. De maneira é necessário ultrapassar o autofechamento do material utilizado, dotando-o de uma orientação representacional. A tradução agora se defronta com procedimentos composicionais relacionados a uma tradição de formas poético-musicais. A estruturação poético-musical mesma do texto de Ésquilo demonstra o domínio de uma prática composicional específica, seletiva para a leitura e tradução. Ao se buscar uma concepção mais integrada de tradução, nada mais provocativo e exemplar que uma obra que integra materiais heterogêneos.

De forma que um conjunto de questões estarão diretamente relacionados com o ato de tradução:

1) questões metodológicas: como inserir o ato tradutório em uma reflexão sobre processos criativos que não são linguísticos somente? Como na tradução mesma fazer presente a orientação de performance? Como conceptualizar uma tradução, explicitando seus pressupostos? Quais instrumentos teóricos e práticos para obter uma fluência e ao mesmo tempo maior rigor no acompanhamento da tradução? É possível operacionalizar uma rotina tradutória mais eficiente e produtiva? Qual expediente de registro e acompanhamento dessa rotina de forma oferecer a explanação de um percurso intelectual que aos poucos vai sistematizando suas dificuldades e soluções?
2) questões textuais: como correlacionar a forma linguística e o contexto de performance? A situação de representação modifica os atos de fala? Há

padrões no modo como estes atos produzem um contexto de performance? Quais são os parâmetros de uma textualidade determinada por fatores de performance?

3) questões de performance: como de a forma de apresentação do espetáculo pode se identificada? Há padrões na correlação entre representação e audiência em potencial? A diferença de atos de falas é um registro de modalidades de representação?

A partir desta tradução-modelo de **As Suplicantes**, poderíamos efetivar um projeto" Clássicos em Performance: traduções comentadas".

Desde, principalmente, a publicação da obra **The Stagecraft of Aeschylus** de Oliver Taplin (Oxford Univeristy Press, 1977) até **Greek Theatre Performance** de David Wiles (Cambridge University Press 2000) há uma convergência de estudos entre tragédia grega e performance, e, consequentemente, uma recontextuzalização da dramaturgia clássica.

Tal recontextualização privilegia as condições de realização das obras como modo de se fundamentar os comentários e as traduções de Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes a partir de referências ao processo criativo específico para a cena os textos destes autores efetivam.

Com isso, a abstrata oposição entre texto/espetáculo é ultrapassada em prol de uma compreensão da interação palco/plateia que é desenvolvida durante a performance da tragédia grega.

Assim, o texto da tragédia pode ser compreendido como um roteiro de representação, uma exposição da ordem e encadeamento dos atos e dos materiais propostos para o público massivo do teatro grego.

Tal atenção às condições de performance dos textos tem impulsionado novas traduções dos clássicos gregos. Traduções da Aris&Phillips (Warminster, Inglaterra) ou coleções tais como a **Plays for Permormance** (Chicago, Ivan Dee Publisher) ou ainda as novas edições da Cambridge Greek and Latin Classics incorporam o paradigma performativo na formatação de suas notas explicativas e na versão ou releitura do original grego.

Com isso, essas traduções não se detêm apenas em esclarecer linguisticamente os textos por meio de informações ou paráfrases desvinculados da situação de representação. Há estratégia de articular texto traduzido e notas em função não de um circuito texto-leitor, mas da correlação cena/audiência.

É importante saber que não se objetiva alcançar ou reproduzir a performance original. O que importa é esclarecer a integração da textualidade a padrões e limites observáveis que definem o campo de procedimentos da dramaturgia interrogada.

Estes são os tópicos abarcados por uma abordagem performativa do texto clássico: a- entrada/saída, posicionamento, movimentação figurino, vocalidade, marcação emocional das personagens; b- padrões de contracenação entre as personagens; c- duração/extensão das cenas, divisão das partes, macro-estruturação do espetáculo; d- configuração sonora das partes cantadas e correlação destas com as partes faladas.

Dentro dessa orientação, escrevi minha tese de Doutorado onde procurei apresentar uma análise detalhada tanto do contexto de produção quanto dos procedimentos dramatúrgicos utilizados por Ésquilo. As 700 páginas por mim reunidas centram-se em uma faceta pouco discutida mesmo dentro do esforço de aproximar texto e performance: a musicalidade dos textos da tragédia grega. Ou seja, além dos textos restantes dos clássicos explicitarem parte de suas condições de performance, estes textos também explicitam uma dramaturgia musical, um espetáculo audiovisual.

Já fiz um esforço inicial dentro de tal orientação performativa de traduções na tradução sem notas explicativas de **Sete contra Tebas** quando publiquei **O roteiro do drama**. Mas durante esta tradução notei a necessidade de se produzir um trabalho de maior envergadura, editorialmente mais acabado e organizado.

Agora proponho deter-me mais pontualmente tanto As suplicantes, de Ésquilo e produzir tradução comentada que explicite em notas e no texto traduzido os padrões de composição e realização da tragédia vista como uma obra audiovisual

Assim, por este projeto, aproximam-se a erudição presente nos estudos clássicos e em pesquisas de pós-graduação e a reformulação e tratamento editorial desse trabalho em virtude de sua incorporação para um público leitor mais amplo.

Ora, para tanto, é preciso coordenar uma série de atividades durante a elaboração destes Clássicos em Performance. A atividade de tradução e a de realização dos comentários, embora conjugadas, necessitam de distintos instrumentos.

Durante a tradução valho-me de 'comentaristas textuais' em sua grande maioria. Neste momento é preciso explorar as possibilidades verbais para garantir a legibilidade do texto.

Já durante a realização das notas explicativas valho-me não só destes comentaristas textuais mas de discussões sobre interpretações dos textos e sobre a interpretação mesma de obras audiovisuais. Neste momento é necessário enfocar a inteligibilidade do espetáculo.

Assim, há um detido exame de posições textualistas e pressupostos teóricos de abordagem das obras que são traduzidas. Consequentemente, cabe

a mim selecionar e organizar as referências fundamentais desse processo de tradução e comentário para o leitor.

Em razão disso, para não sobrecarregar o leitor com as notas proponho certas rubricas para os textos traduzidos assim como esquemas gráficos e tabelas que visualizem a constituição das partes ou cenas nas quais se performam os atos dos agentes dramáticos.

Há, pois, a atividade de busca e aquisição dos 'comentaristas textuais' e dos obras teóricas bem como da formatação do texto final, com a inserção dos expedientes visuais.

Assim, para cada tradução comentada há o exercício de se coordenar o tratamento da textualidade em função das condições de performance, explicitar tais condições de performance e dar o acabamento para o texto traduzido e para as notas explicativas, gráficos tabelas em função de sua compreensão pelo leitor.

Ao fim, a tradução oferece um texto mais efetivo de uma tragédia para o leitor assim como subsídios para sua montagem. Ou seja, um produto editorial completo inédito no Brasil.

Em virtude disso[20], a tal prática tradutória prioriza a legibilidade e a inteligibilidade das estruturas teatrais. Assim como toda interpretação tem seu pressuposto, temos textualidades diversas com pressupostos realizacionais vários. O tradutor precisa ter clara sua opção tradutória, relacionada com o tipo de textualidade com a qual dialoga.

Para tanto, procuramos verter o texto original em aproximadamente o mesmo numero de versos do original para mostrar a audiovisualidade da performance, demonstrada na quantificação das partes atribuídas aos atores e ao coro. Não se recriei a acentuação, ritmos, nem sintaxe. Escrevo para pessoas que lêem e falam português. Em termos laicos, traduzi em verso mas não fiz poesia.

Para uma posterior realização seria preciso transformar o texto em feitos cênicos: compor música e movimento a partir daquelas palavras e não para aquelas palavras. Entre uma tradução literária, mais radicada na leitura e uma performance situa-se este trabalho. **Clássicos em performance** seria a exposição das marcas de performance e não a performance mesma. Outro seria o texto.

Nesse momento, prefiro promover uma provocação para o espetáculo, um roteiro subsidiado de possibilidades de encenação e interpretação. O encenador e o músico que lerem o texto com estas marcas de performance expostas retornarão ao original ou se saciarão com as notas explicativas e, então, poderão desenvolver seus processos criativos. Agora, simplesmente pegar um texto de uma tragédia grega traduzida por concepções monumentalizantes

20 Insiro, neste momento, notas de uma polêmica em torno de práticas tradutórias de textos clássicos. Há a clara divergência entre opções que veem o texto da tragédia como depositário de eventos linguísticos e conceptuais e outras que procuram aproximar este mesmo texto de seu contexto criativo. Em todo caso, toda tradução, como ato interpretativo, possui seus pressupostos.

do passado e impor ao ator e ao público — isso é , para não dizer outra coisa, uma perda de oportunidade.

Uma erudição para a cena, sensível à realidade multitarefa de um espetáculo, deve ter em mente quem se aproxima com fervor e vigor destes textos.

É o fetiche do original que causa tamanha indiferenciação entre opções de traduções e tipos textuais. É insensatez tanto colocar alguém em cena falando como se estivesse lendo um texto do século XIX para dizer que isso é fidelidade ao original quanto inventar uma língua artificiosa em cena para acatar algo que não tem correspondência com o texto original.

Daí ser necessário, para textos que foram escritos em função de sua performatividade, o esclarecimento dessas opções e tipologias concretas. A partir disso, os atos tradutórios podem adquirir melhor eficiência e clareza.

Por exemplo. Se optei por traduzir o texto em função de sua performance, é claro que deveria selecionar formas verbais que tivessem mais aderência à performance. Por isso não uso 2ª pessoa do singular para referir relações intersubjetivas mas uso pronomes de 2a quando os atos verbais se dirigem com mais veemência ao interlocutor. Este sistema misto concilia as dificuldades que temos de apresentar situações de confronto e formas de tratamento muito distanciadas. Tal sistema deve ser usado com cuidado e controle.

A sobreposição de formas pronominais já é matéria corrente nos estudos linguísticos. Leia-se **Pronomes Pessoai**s de J.Lemos Monteiro (Fortaleza, EUFC, 1994). Eu já me vali desse sistema nas traduções de Garcia Lorca para a Editora UnB (**Assim que passarem cinco anos**, **Yerma**, **Casa de Bernalda Alba**) com discussão caso a caso de cada uso e função dos pronomes junto aos revisores.

É em nome de uma língua viva em sua específica utilização, audível e compreensível que as formas são selecionadas e distribuídas nesta opção performativo-tradutória. Esta é a uma opção que passa desde a escolha de uma palavra até a forma dos blocos de fala do texto ou sua distribuição em versos.

Na tradução vamos nos valer da edição de **As suplicantes** feita por H. Friis Johansen e E.W.Whittle (Copenhagem, SDFU, 1980) e da edição de M.L. West (Teubner,1998).

Anexo III

Texto escrito em 2005.

Tradução é um ato de interpretação. E não há interpretação sem pressuposto

Muitas das discussões sobre tradução não levam em consideração as implicações disto. Quando traduzir é interpretar a contextualização da atividade tradutória é melhor esclarecida. Ao invés de uma genérica agenda de procedimentos, temos a situação mesma de se movimentar entre textos. Tal espaço de movimentação é fundamental para um tradutor, pois cada encontro com o textos vai exigir dele uma resposta específica. Creio que é fundamental não transformar a tradução em veículo de determinada concepção do que se tenha em mente ser 'literatura'.

Na tradução de textos teatrais, creio que isso fica bem mais claro. As falas e as rubricas remetem o leitor para dimensões amplas, para possibilidades de concretização que se valem tanto de níveis diversos de referência, desde os mais cotidianos até os mais abstratos. O tradutor se vê diante de referência múltiplas e simultâneas. O texto amplia-se em roteiro de representação integrando quem fala e quem ouve e vê no espetáculo. Se não se leva em consideração tais determinantes, o ato tradutório se torna a aplicação de uma rotina tradutória.

A amplitude da cena é reflexiva: ao mesmo tempo que aponta para algo, indica também quem dela participa. O tradutor de textos teatrais se vê jogado nessa reflexividade, tornando-se tanto agente da língua quanto ator daquilo que escreve. É impossível traduzir um texto teatral sem interpretar, sem interferir e ser interferido, sem performar e ser conduzido a performar.

Diante disso, textos teatrais enfatizam a efetividade interpretativa de atos tradutórios, explicitando o contexto de um ato que não reduz a si mesmo. Bela lição, nesses nossos tempos de narcisismo intelectual.

Documenta

Vestida de Mar. Espetáculo e Traduções

Marcus Mota
Universidade de Brasília
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

ISSN: 2525-9105

Resumo

Neste artigo, são disponibilizadas as traduções utilizadas para a elaboração da dramaturgia do espetáculo **Vestida de Mar**, baseado na vida e obra da poetisa argentina Alfonsina Storni.

Palavras-chave: Tradução, Teatro, Alfonsina Storni.

Abstract

In this paper, the translations used for the elaboration of the dramaturgy of the play **Vestida de Mar**, *based on the life and works of the Argentine poet Alfonsina Storni, are available.*

Keywords: Translation, Theatre, Alfonsina Storni.

Preliminares

Um dos trabalhos que mais gostei de participar foi o **Vestida de Mar**, baseado em textos da poetisa argentina Alfonsina Storni[1].

Inicialmente, fui cont(r)atado pelo diretor Ricardo César para fazer a dramaturgia. O processo criativo já havia se iniciado com estudos e improvisações. Como meus horários disponíveis não coincidiam com os ensaios, e não poderia participar do processo criativo, acabei por funcionar como uma consultoria dramatúrgica aliada à tarefa de produzir materiais textuais que seriam utilizados nos ensaios. A dramaturgia mesma nasceu da relação entre o diretor e a atriz, Gelly Saigg. Fiquei tão feliz com o processo que compus uma música de presente para o espetáculo, "Mar e Morte", que foi usada na abertura da peça junto ao público[2].

Seguem-se a narrativa de minha participação e os materiais produzidos.

Teatro/tradução

Inicialmente, são disponibilizados os *emails* trocados com o diretor quando da entrega dos materiais que configuram o primeiro esboço.

Em seguida, temos o primeiro esboço de roteiro, com proposta de cenas em sucessão e textos que seriam utilizados nessas cenas. Ora, um roteiro assim, mesmo que aberto, sugere ordem temporal das cenas, espaço, agentes, ações, objetos, etc. Como a condução do processo criativo se direcionava para o papel ativo da intérprete e da situação mesma dos ensaios, uma outra textualidade mais aberta ainda necessitou ser efetivada.

Em uma análise imediata, este meu esboço, elaborado e expandido entre 13/04/2011 e 09/05/2011, mostra essa indecisão ainda entre o meu papel no

1 Para a ficha completa do espetáculo.,v. o blog http://espetaculovestidademar.blogspot.com.br . A montagem inicial contou com o apoio do Fundo de Arte e Cultura do GDF, e estreou em 22 de julho de 2011, tendo depois circulado em diversos teatros do Distrito Federal e do Brasil.

2 Ainda mais que uma das inspirações do espetáculo é a belíssima canção "Alfonsina Y el Mar", composta por Ariel Ramírez e Félix Luna, e imortalizada na voz de Mercedes Sosas no disco Mujeres Argentinas, de 1969. Compus a música "Mar e Morte" depois de sair no ensaio, cantando no carro, no dia 17/05/2011.

processo criativo: fornecer um texto a partir dos textos de Alfonsina, texto este que iria aos poucos obter a forma de uma dramaturgia integral; ou prover uma antologia de materiais textuais que seriam utilizados durante o processo. Os textos escolhidos são agrupados dentro de cenas. Mas há trechos de várias fontes, já indicando o caráter de seleção e combinação de materiais, o que seria um dos fundamentos do processo criativo, no lugar de uma exposição biográfica linear da poetisa argentina.

Depois que meu papel ficou definido, passei a enviar traduções de textos de poemas e em prosa de Alfonsina Storni, os quais estão aqui disponibilizados. Eu traduzi os textos inteiros, que depois eram em parte ou totalmente aproveitados.

Em um momento final, próximo das apresentações, que se deram entre julho e agosto de 2011, foi-me solicitado a produção de um texto consolidado do espetáculo. Segue abaixo também este documento.

Nem tudo que eu produzi/traduzi para a montagem foi aproveitado. Ainda outras traduções de poemas foram aproveitadas, como se pode ver nas notas.

De tudo, ficou uma experiência de flexibilidade: de um papel já dominado por mim, o dramaturgo, para o de dramaturgista-tradutor. Como o espetáculo era mais uma homenagem à poetisa argentina, procurando fazer notar um misto de sensações, imagens e fragmentos biográficos, o meu papel de pesquisador-tradutor-antologista foi eficiente para o projeto.

Em todo caso usei neste projeto estratégias desenvolvidas como dramaturgo no LADI, aplicando-as a um contexto não acadêmico: a) pesquisa bibliográfica prévia; b) anotações iniciais; c) diversos esboços dramatúrgicos.

Creio que essa experiência é um caso bem interessante nas relações entre teatro e tradução. Muitas vezes uma dramaturgia é elaborada a partir de textos diversos e não conectados os quais, a partir do processo criativo, vão adquirindo ordem, extensão e duração. De uma massa heterogênea inicial, aos poucos o trabalho de cena vai realizando os nexos, os cortes, os acréscimos, as reinserções, os deslocamentos. O ato tradutório poderia estar tanto ao lado de um texto inteiro traduzido e depois reelaborado no processo criativo, quanto nesse exemplo de acumulações, de contínuo contato com o diretor. Creio que cada um tem seu espetáculo na cabeça, e neste espetáculo de viés colaborativo, as coisas funcionaram para mim quando as funções ficaram definidas.

0 MOMENTOS INICIAIS

a) email de Marcus Mota para Ricardo César, 13/04/2011[3]

Ricardo, passei a manhã com a Alfonsina...
Olhe, retomando algumas coisas que conversamos:

3 O convite para participar do projeto veio por email em 12/04/2011.

cena inicial: quarto, despedida para a morte, arrumar as coisas, escrever a carta de despedida, e último poema, relembrar. Os fatos: ela vagou por horas pelas ruas de Buenos Aires antes de se jogar de um pontão da praia- um morro alto. outros: Alfonsina, por lo visto, consideraba que el suicidio era una elección concedida por el libre albedrío: en un poema dedicado a Quiroga expresa su admiración por la valiente decisión del escritor. De esta forma, en octubre de 1938, se marcha a Mar del Plata, supuestamente a descansar. Una noche, después de unas horas de intenso dolor, llama a la asistenta de la pensión donde se hospeda y le dicta una carta para su hijo. En la madrugada del 25 de octubre, Alfonsina, de cuarenta y seis años, bajo una lluvia torrencial, se arroja al mar desde un espigón dejando como testamento un poema, «Voy a dormir», y una carta de despedida a su hijo Alejandro. (informações: e
http://cvc.cervantes.es/actcult/storni/acerca/urrero.htm./
http://cvc.cervantes.es/actcult/storni/biografia.htm)

Então, podemos ficar como quarto de pensão, com a janela, com os da chuva, com o ruído do mar, com o vento na janela. Depois de mostrar o quarto vazio, sob a música de Mercedes Sosa (sem a letra, só a parte instrumental), Alfosina entra como depois de um banho, de robe, para fazer menção a seu último banho e seu se preparar para a morte. Ela pode entrar entoando a melodia da canção título mas sem as palavras.
e empregada da pensão? Alfonsina precisa falar com alguém, para não ficar tão isolada em cena. Ela pode ditar o poema via telefone, escrever, ler em voz alta, ela pode ir para a janela algumas vezes. Acho que o salto dela para a morte pode ser em um momento final de frente para o público em que ela se projeta para frente e daí temos blackout.
No ditar e no falar, lembrar que ela tem câncer na garganta e que toma remédios contra a dor(morfina).
o Andar pelas ruas de Buenos Aires, pode ser feito com projeções.
informações: http://cvc.cervantes.es/actcult/storni/acerca/urrero.htm./
http://cvc.cervantes.es/actcult/storni/biografia.htm

Então, podemos ficar como quarto de pensão, com a janela, com os da chuva, com o ruído do mar, com o vento na janela. Depois de mostrar o quarto vazio, sob a música de Mercedes Sosa (sem a letra, só a parte instrumental), Alfosina entra como depois de um banho, de robe, para fazer menção a seu último banho e seu se preparar para a morte. Ela pode entrar entoando a melodia da canção título mas sem as palavras.
e empregada da pensão? Alfonsina precisa falar com alguém, para não ficar

tão isolada em cena. Ela pode ditar o poema via telefone, escrever, ler em voz alta, ela pode ir para a janela algumas vezes. Acho que o salto dela para a morte pode ser em um momento final de frente para o público em que ela se projeta para frente e daí temos blackout.
No ditar e no falar, lembrar que ela tem câncer na garganta e que toma remédios contra a dor(morfina).
o Andar pelas ruas de Buenos Aires, pode ser feito com projeções.
informações: http://cvc.cervantes.es/actcult/storni/acerca/urrero.htm./
http://cvc.cervantes.es/actcult/storni/biografia.htm

b) Email notas. De Marcus Mota para Marcus Mota. 26/04/2011[4]

Notas iniciais a partir das leituras

poema 'silencio' irremediavelmente. Poema 'Luz
1892-1938. 45 anos.
Buenos aires, guerra mundial. poesia.
vida moderna
poesia e cotidiano (Este Libro), vida e poesia. crônica poética.
Mara del plata. mar morte.
"La Loba"
Hombre pequenito (1919)
Sociedade a rodeia-leitores curiosos.
reuniões literárias. recitais poéticos.
suicídio de quiroga.
câncer no seio.
gabriela mistral, juana de ibarbourou.
conferecina um par de maletas a medio abri
anti sonetos.
toma o trem para Mar del Plata. último poema. voy a dormir.
lugar iluminado. luz na janela.
versos tradicionais e temas líricos.
amor desilusão morte
marcha livre, sem formação acadêmica, sem escolas.
Poema LUZ (1919)nova poesia. desejo do novo.
Poema Rebeldia mar, mergulho ondas, ruptura.
poema Ir e venir (instauraçao) desabafo.liberdades formais, liberdades existenciais.
época de transformações- cidade e a mulher. tardo simbolismo.
ruptura, mudança, experimentação formal??

4 Várias leituras e pesquisas para começar a produzir o texto. Além das antologias poéticas de textos de Alfonsina Storni, li as teses: ALFONSINA STORNI: ANÁLISIS Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL ESTILO IMPRESIONISTA EN SUS CRÓNICAS, de Claudia Edith Mendez; EL TEATRO DE ALFONSINA STORNI: FEMINISMO E INNOVACIÓN, de Celia Garzón-Arrabal; **A constituição da subjetividade feminina em Alfosina Storni: uma voz gritante na América**, de Nildicéia Aparecida Rocha; SUBJETIVIDAD FEMENINA Y EXPERIENCIA MODERNA EN LA ESCRITURA DE ALFONSINA STORNI, de Alicia N. Salomone; De la Poe'sia Intimista a la Vanguadia: El sujeto lítico y la ciudad en Languidez (1920,Mundo de Site Pozos (1934) y Mascarilla Y Trébol (1938), de Alfonsina Storni, de Idalia Morell Marrero; e o livro **La Poesia de Alfonina Storni**, de Lucrecio Pérez Blanco; e o artigo Alfonsina Storni, Uma flâneuse nas Ruas de Buenos Aires, de Karina Rocha.

poema Selva de mi ciudad sentir-se prisioneiro. espaço interior/exterior.
Poema vaticínio!!!!!!
Poema Imagen dinamismo. versos disposição alternada, supressão de pontuação.
o eu à deriva busca a face perdida. lê ruínas, vazio. a cidade muda mais rápido que o coração de um mortal.
professora de declamação desde 1922. primeiro teatro infantil.
1927 primeira obra para adultos
estilo de vida não apropriado a uma mulher argentina. material biográfico.
expor mãe solteira.
1931 viagem a espanha. muda estética.
pouca teatralidade e teatro de tese.
primeiro peças no novo estilo, vanguardas, depois poemas.
poema Mundo de sete Pozos.
tema tabu(mãe solteira cria seu filho), falta de teatralidade, tese.
dedicou a vida ensinando teatro.
feminismo escrever para jornal artigos e crônicas.
tratamento satírico da classe média- mulheres e maquiagem.(22)
defeitos femininos, 24.
contraposição mulher fútil/mulher independente.
jogo de olhares, homem que olha a mulher, mulher que olha o homem, mulheres que olha a sim mesma a partir do olhar do homem. a mulher como o outro do homem. espectadora ideal feminista.
Hécuba/ Cimbeline. reescrita de obras clássicas. de mulher a mulher.
El amo del mundo (1927) A debilidad de Mr Dugall(1930) 1930 viragem. viagem europa. peças experimentais. antes, peças realistas tradicionais.
Construção da figura feminina.
El amo del mundo(1927) direito de qualquer mãe viver como mãe solteira. Tese.
Solução. Não fica em casa, não fica calada. sai do país com seu filho. Maragara-sarcarsmo. Recepção crítica negativa- peça e biografia. quem escreve.
CONTRA A frivolidade das mulheres.
saí para olhar as coisas do mundo por mim mesma, por minha própria conta e ristco.65.
rebanho, imagens patriarcais.
homens, animais. superioridade intelectual.
contra superioridade do homem

dougall- casamento, mulher negra, que larga o lar, querer e não o dinheiro.
mulher sujeito/mulher objeto.
nova mulher , um novo homem.

de 1931 a 1937. professora de declamação. teatro infantil.

c) email de Marcus Mota para Ricardo César, em 02/05/2011

Ricardo, tô construindo o ritmo do texto a partir dos textos da Alfosina.
estou te enviando as duas primeiras cenas. abs. explorar essa intertextualidade dá trabalho. Na primeira cena, uso trechos de vários poemas . na segunda uso trechos da primeira peça dela.
abs.

1 Primeiro esboço. Email de 09/05/2011

Vestida de mar

1 Cena de abertura – Hall de entrada

Em meio ao público ALFONSINA fala:
E por que não a poesia? Por que não? "Meus nervos estão loucos, nas veias/ o sangue ferve , líquido de fogo/ salta dos lábios, fingindo logo/ a alegria de todas as festas. O mundo late, e toda a sua harmonia/ sinto tão vibrante que a faço minha/ quando me derramo em sua trova feiticeira./É que abri a janela nesse momento/ e nas finíssimas asas do vento/ me trouxe seu sol a primavera.[5]"

Por que não a poesia, as palavras ditas em teu rosto, as imagens e os sons de uma descoberta: a vida, a vida mesma, com suas flores e danos, a vida enfim em tuas mãos, pra se sentir e decifrar, pequenos enigmas, que começam no verso claro e obscuro: "Pó de ouro em tuas mãos foi minha melancolia/ sobre tuas mãos enormes derramei minha vida;" Para que se ouça a voz silenciosa do mundo, as coisas infinitas em seu rumor e música, uma noite eterna que nos abre a alma para as insondáveis realidades: "Essa noite duas palavras você sussurrou- duas palavras tão doces, que a lua que andava sorrateira nos ramos se deteve em minha boca. Duas palavras tão doces que uma formiga passeia em meu pescoço e não penso em me mover e afastá-la. Tão doces e tão belas palavras que nervosos meus dedos se movem imitando tesouras, meus dedos como se quisessem cortar estrelas." Música feita de suspiros e silêncios, que se oferece apenas a quem toma tempo para ouvi-la: " Nunca se perguntou por que mundo depois de outro pelo céu profundo seguem sem som? É que os que transpiram as coisas absolutas por azuladas rotas sempre caladas giram. Somente o homem, nada, com seu humano latido na terra, arfa, somente o homem faz ruído." E assim sou, por meus olhos, pelo que ouço: "Sim, se me movo, vivo, me equivoco, água que corre e se mistura, sinto a vertigem feroz do movimento: cheiro as selvas, terra nova toco." Por isso, a poesia, o meu amor pelas coisas.: Pois "Meu coração é como um deus sem

5 Todos os trechos são de textos de Alfolsina Storni. Como era a tradução de material que seria depois aproveitado ou não no processo criativo, não identifiquei as fontes textuais. Pois nem pensava um dia que publicaria. Por isso apenas reproduzo o texto traduzido, sem o original e as referências.

língua, muda está a espera de um milagre, amei muito, todo amor foi parco, que todo amor conheci à míngua. Amei até chorar, até morrer, amei até odiar, amei até a loucura, mas eu hoje espero algum amor natura, capaz de me renovar e redimir. Amor que frutifique meu deserto, que me faça brotar ramas sensitivas, sou uma selva de raízes vivas, apenas as folhas mortas tem o aspecto. Gelo e mais gelo recolhi na vida: preciso de um sol que me dissolva.

As pequenas coisas, o sonhador desperto andando por entre os jardins das coisas que colhem com os olhos – é assim que me vejo, é assim que observo.

Por isso, mais do que nunca, a poesia.

2 Cena de memória

Como em conversa com o público

(depois da volta da Europa)

Pois Buenos Aires é um homem que tem as pernas grandes, grandes os pés e as mãos, mas pequena a cabeça. Em seus olhos, mosaicos de cores, reflexos das cúpulas e luzes das cidades europeias. A cidade dos homens gigantes, pequenos em sua miséria e estupidez, é onde eu tenho vivido grande parte de meus 46 anos. "Você me quere branca, de espuma, pérola, doce flor, e pura, casta, perfumada, de pétalas fechada. Que nem os raios da lua me atravessem. Nem outras flores tenha por companheira. Você me quer branca, de neve. Você, logo quem, que bebeu em todos os copos, lambuzado de mel e frutos os lábios. Me quer branca – Deus te perdoe! Me quer casta ... É muita pretensão. Vivi a vida inteira cercada de homens assim, homenzinhos, até que um dia eu falei "Homenzinho, homem pequenino, solta teu canário que eu quero voar. Estive em tua gaiola, homenzinho, digo pequenino porque não me entende, nem nunca vai. Eu também não te entendo mas enquanto isso, abre a gaiola que eu quero voar. Olha homenzinho, te amei por meia hora, agora não me procure mais.

Eu fiz uma peça de teatro, a minha primeira "O dono do mundo". Eu defendia uma tese e uma solução. Uma mulher como eu, mãe solteira, Márgara, decide dizer não à sociedade e vai embora pra Europa, como eu, atrás de "outras gentes, outras vidas, outros modos de ver , de sentir, de realizar... E de lá ver o resto do mundo. É preciso ver tudo, pensar tudo, comparar, estudar, compreender tudo com tudo." Márgara prefere isso a se casar com alguém que gosta da mulherzinha. Outros antes mim já haviam colocado mulheres independentes em cena, desafiando e denunciando o tal 'hipocrisia social' ou o 'patriarcalismo'. Fui então arrasada, destruída pela critica. Será por que minha heroína, como eu, não se calava, não se ficava reclusa dentro de casa? Pode uma mulher mãe solteira ter o direito de fazer o que quiser de sua vida?

(Pega criticas de jornais). “A senhorita sentou-se e colocou no papel tudo que vinha em sua cabeça sem se preocupar com o espaço da cena e o enredo. Com isso, esgotou tudo que tinha a dizer antes da peça terminar, ficando na incômoda situação de se apoiar em qualquer coisa para encerrar o ato final. Daí o público não aguentar assistir mais nada, verdadeiro anticlímax. Sem dizer que o que ela usou como técnica – ritmo lento e falta de ação – não passa de defeitos sérios.”

Ainda, “a tese da peça é que os homens, em seu homens, em seu orgulho e egoísmos, devem sem criticados, pelo sofrimento que causam às mulheres, o que transforma um tema feminista em apologia do poder masculino. Alfonsina denigre o homem.” . Bobagem, caro crítico: na minha peça, quis apenas ir contra a mulher frívola, mostrando como ela se sempre se mostra, cheia de pequenos enganos e truques, de minuciosas artimanhas, dissimulação tolerada, muitas vezes imperceptível pelos homens, e se identificável, tornar um estímulo para seus sentidos. Contra isso, coloquei em cena uma mulher de caráter e de responsabilidade, qualidades que, independente do sexo, deveriam guiar qualquer pessoa. Pelo título todos esperavam ver o homem como dono do mundo. Mas o que viram foi a recusa de Márgara em concorrer com sua rival mais jovem e seus artifícios de pega-marido. Mas não há culpa na jovem, que precisa sobreviver e se vale do que tem: um andar macio, um sozinho eterno, uma boca que pede ajuda. (Fazendo ironicamente os papéis de Cláudio, Zarzillo e Márgara da peça. Segura um livro.):

CLAUDIO *(interrogando-a moralmente)*
Que ideia você tem do amor?

ZARCILLO
Do amor? Não sei. Não tenho a menor ideia.

CLÁUDIO
É, eu já sabia. Você pensa, fala com audácia, mas nunca de ti mesmo. Não é certo ler tanto.

ZARCILLO *(dócil)*
Não compreendo metade das coisas que leio.

CLÁUDIO
que cabecinha mais maravilhosa você tem! *(a mão sobre os cabelos dela. “Sai”.)*

ZARCILLO *(para Márgara)*
Enquanto pensava que Cláudio poderia se casar contigo, não me atrevi a te falar nada. Mas agora que sei que você não quer ser mulher dele, falo abertamente: peço que você me ajude. Seria grata pelo resto de minha vida.

MÁRGARA
você quer é esconder tudo dele não é?

ZARCILLO *(vivamente)*
Isso, isso! tudo de todos, menos de ti. *(cortando o excesso)* Você acha que não sou capaz de enganar um homem? E você não acha que os homens devem ser enganados? Todas as mulheres enganam, todas, pelo menos um pouco.

MÁRGARA
É aí que você se engana. Há muitas mulheres que não têm nada o que esconder de seus maridos.

CLÁUDIO
Você não passa de uma criatura ferida, que faz da ferida a sua força.

MÁRGARA
é aí que você se engana. eu sou muito mais que uma mulher. sou um ser humano. E frente a você, porque não preciso, sou uma mulher livre. E sabe de onde vem minha liberdade? De não me sentir intimamente ofendida por um ato de amor. Olho de igual a igual. Falo de igual a igual. Julgo de igual a igual.

CLÁUDIO
Ninguém vai te amar.

MÁRGARA
Melhor.

CLÁUDIO
Ódio, curiosidade, desejo de te destruir, de vencer e humilhar, isso sim. Mas, amor, ternura, ternura delicada de amante, não, nunca.

MÁRGARA
Melhor. Vou me dar ao luxo de ser o espectador desinteressado do que ocorre toda vez que se encontrem uma mulher hábil e um homem tolo.

Como são admiráveis esses belos animais! Mãos, bocas, torsos e pele! Para mim o que importa é sair, ver as coisas por mim mesma, e não com a limitação imposta a meu sexo, e sim como alguém em sua mente, se esquece disso, e pede aos outros que esqueçam também. é por não tirarem os olhos de mim, da mulher que sou, da mulher, da mulher em que me tornei, e não aquela que queria que eu fosse. Pois o problema não era o que as personagens faziam em palco (joga as criticas no chão). O problema era eu, a mesma mulher mãe solteira que escreveu tudo aquilo. Isso era inaceitável, eu poder falar, minha vida saindo dos quartinhos fechados das casas onde moram caladas criaturas. Pois a melhor maneira de se domar uma fera é atar-lhe as presas, é cravá-la de grades. Mas o mundo é mundo grande, maior que os jornais e as cordas e o medo. E eu continuei a escrever, a buscar leitores e leitoras. E como a heroína da peça, me fui para a Europa também. Claro.

Ah pedra dura, miserável pedra,
eu te golpeio, te golpeio em vão,
É inútil a força de minha mão,
Ah pedra dura, miserável pedra.

Cena três

Tema: o feminismo. projeções de mulheres que lutam pelos direitos de igualdades entre os sexos

Quem dera que meus versos sentiram fossem apenas aquilo que nunca existiu não passassem de algo vedado e reprimido, de família em família, de mulher em mulher. Dizem que nas boas casas de minha gente tudo que se devia fazer estava resolvido. Dizem que as mulheres da casa de meus pais eram silenciosas, como deveriam ser. Quem dera que fosse assim.. Algumas vezes viram em minha mãe desejos de se liberar, mas subiu depois aos seus olhos uma funda amargura, e na sombra ficou chorando. E tudo isso que dói, vencido e mutilado, tudo isso que se encontrava em sua alma fechado, acho que sem querer eu mesma acabei libertando.

Tenho um filho, fruto do amor,, de amor sem lei. Não pude ser como as outras, casto animal com jugo no pescoço. Livre minha cabeça se ergue. Quero com minhas mãos afastar erva daninha. Olhem como dão risadas e me aponta o dedo, porque digo que as ovelhinhas balem ao ver que a loba entrou no curral . Pobrezinha e mansas essas ovelhas do rebanho! Não temam a loba, ela não vai causar dano. A loba não vai roubar vocês do pastor, não fiquem inquietas. Essa loba não sabe roubar- seus dentes são é armas de matar. Ovelhinhas, me mostrem seus dentes. Como são pequenos! Vocês não podem

mesmo, pobrezinhas, caminhar sem seus donos. Eu sou como a loba. Ando sozinha e acho graça do rebanho. Quem quiser me seguir que venha comigo, estou de pé, frente a frente com o inimigo, a vida, e não tenho medo de seu arroubo fatal, pois tenho em minha mão ágil punhal. Eu sou como a loba, rompi com o rebanho e me fui pra montanha, cansada da terra plana.

Cara dia que passa mais senhora de mim mesma, sobre mim fecho minha morada interior. em meio aos outros a solidão me abisma. Já não tenho domínio sobre escravos, nem tolero senhor. Agora mesmo passam mulheres ao meu lado, olhos que transcendem a divina ilusão. O passo fácil de um corpo apressado: logo se vê que pouco ou nada pesa seu coração. Algumas têm olhos azuis e inocentes; vão sonhando embriagadas, passos ao azar; a claridade do céu se aposente em sua frente e como é delicada ouve as mulheres a sonhar. Pequenas criaturas, amanhã vão ter donos, elas vão pedir flores, e eles não vão compreender. Eu nasci sem brancura; era pequena, o pequeno cérebro se pôs a pensar. minha mãe dizia que como não entendia, aprendi muito cedo a ciência do chorar. O pranto foi a chama que secou minha brancura, nas raízes mesmas da árvore que não nasceu. Tenho sonhos mulheres, tenho um sonho profundo. Meu coração sussurra – que faça silêncio o mundo e minha alma murmure fatigada: fiquem quietas, quietas vocês.

Mulheres, a beleza é uma forma e o óvulo uma ideia. Que o óvulo triunfe!

Cena quatro
Autoretratos

Mas se quisessem sabem que realmente sou, teriam que investigar meus autoretratos, feitos de letras, sons e silêncios. Nunca concordei com as fotografias, com esses instantâneos fracassos de me representar. Não me reconheço, não me satisfaço. (pega uma foto, como se fosse um espelho, e passa a se maquiar como uma boneca chinesa.) Quem és? "Subterrânea mulher de meus retratos, de rosto escuro e lisa cabeleira, perdida tenho em ti minha primavera, que mesmo segunda, refloresce aos nacos. Eu te dei tua vida, e me odeias desalmada, não te pedi que me fizesses uma fada: apenas uma mulher comum que fala. " Uns dizem que fui feia, outros, deslumbrante, que eu era uma menina que não cresceu, ou uma mulher velha demais. Para cada um, um rosto diferente. "Minha alma tem todos os matizes, de feroz rebeldia passa à doçura, da doçura à humildade. "Posso ser "Uma máscara grega, carcomida nas catacumbas romanas, vinho – O Crânio um velho mármore cacarejante."

Sou mais que a máscara, que o rosto mudo que te fita. Eu vejo e faço ver. aquilo que sinto, aquilo que faço, aquilo que tenho em minhas mãos vazias é o que sou. Não há como dizer nada além da palavra que acolhe o espanto. Me

deixem olhar vocês com minha verdadeira face. Afinal, o que iria dizer essa gente, reduzida e vazia, se em um dia fortuito, por hiperfantasia, eu tingisse o cabelo de prata e violeta, usasse mantos gregos, trocando a tiara por um arquinho de flores, miosótis ou jasmins, saindo a cantar pelas ruas ao som de violinos, ou a declamar meus versos pelas praças, livre minha boca de mordaças vulgares? Será que iriam olhar fechando as ruas? que queimariam como queimaram as bruxas? Tocariam buzinas para chamar a polícia? Na verdade, só em pensar nisso já começo a rir."

Tenho um estranho desejo: ser de ouro, de uma peça trabalhada a cinzel, com olhos de turquesa e rubis na boca, dentes burilados em cristal de rocha, e na frente esmeraldas imitando laurel. Tudo com um aspecto fantástico e cruel. algo de uma estátua com aspecto de louca, uma mulher de ouro cuja nudez evoca o Diabo contemplando telas de Rafael. Sem coração e alma, fria como o mistério. Uma morta que nunca vai chegar ao cemitério. Uma morta esperando a eternidade. Ela, olhos de pedra, cegos e brilhantes, faróis estranhos, imóveis e alucinantes, símbolos indecifráveis da felicidade.

Cena cinco
Solidão

Durante esses anos tive apenas a mim mesma e nem isso. Por isso converso com ela, minha querida companheira: "Senhora solidão, que teu esqueleto de cinzentas vértebras um dia imaginei, me acolha com toda força entre teus arcos, pois não quero ficar mais longe de ti não mais. Pois ao ficar perto vi que se abria em flor teu esqueleto aparente calcinado, e em tuas vértebras, fértil lodo; e tua bacia era de um azul de chama. Feliz estou: teu céu não neva em mim; deixa cair em claros redemoinhos umas tranças de rosas cristal. E mais uma vez com vozes altissonantes, escondidos entre as tuas finas névoas, ouço cantar meus pássaros de fogo. É ali que eu me encontro, minha amiga,. Vivo dentro de quatro paredes matemáticas alinhadas a metro. Me rodeiam apáticas vestes que desconhecem êxtases como os dessa febre azulada que nutre minha quimera. Sou minha própria farsa e estorvo. Dizendo o que quero e posso, vivo me expressando, me tornando naquilo que escrevo. Assim, sou uma alma desnuda nesses versos, alma desnuda que angustiada e sozinha, se desfolha, ramos dispersos. Alma que vai morrer de uma fragrância, de um suspiro, de um verso que se roga, sem perder, mesmo se quisesse, sua elegância. Alma que nada sabe e tudo nega, e negando o bom, o bem propicia, porque é negando que mais se entrega, alma que sempre sem concordar consigo, vaga com os ventos, corre e gira, alma que sangra e sem cessar delira, por ser um buque de estrelas em brilho.

Oh morte, eu te amo, mas vida, eu te adoro. Quando eu me for adormecida para sempre que por uma última vez penetre meus olhos o sol da primavera. Deixe-me algum momento sob o calor do céu, deixa que o sol fecundo estremeça no meu gelo. Tão bom era o astro que saía na aurora e me dizendo bom dia. Não me assusta o descanso, o repouso faz bem. mas antes, que me beije o viajante piedoso , que em todas as manhãs, alegre como um menino, chega à minha janela.

Eu vou dançar no chão das matas duras. O vinho pronto, no cristal sonoro, vamos beber o licor de outro, celebrar a noite sem amarguras. Eu vou dançar como a terra pura, como a terra eu serei um tesouro, e ao dar-me pura honro a mim e todos, que se dar é uma das formas da Altura. Eu vou dançar para esquecer, e vou te embriagar, segundo teu pedido, até que Vênus passeie pelos céus. Mas uma coisa vai de ti vai continuar escondida, pois eu, pagã em um século sem carisma, não vou deixar cair todos os véus.

Cena seis
Amor / erotismo

Fora da lei, meu coração fala em sua desrazão. Morde aqui, sucumbe lá, mordendo aqui e acolá. Onde quero deixar meu coração ele não vai ficar. Bravo leão, meu coração tem apetites, não razão.

Como falar desse desejo de alma? um desejo divino me devora, pretendo falar, mas logo se rompe e chora isso que trago dentro e não se acalma. Vou falar, mas se rompe e chora, o que morre ao nascer dentro da alma. O que dizer do mal que me devora, e não se acalma?

Quero um amor feroz de garra e dente
que me assalte à traição em pleno dia
e que sufoque essa soberba minha
esse orgulho de ser toda indiferente.
Quero um amor feroz de garra e dente
que em carne viva inicie minha sangria
para que acabe de vez como essa melancolia
que me corrompe a alma lentamente.
Quero um amor que seja uma tormenta
que tudo rompa e renove tudo
porque vigor profundo o alimenta.
Que possa se animar nele meu logo escuro
meu pobre lodo de animal cansado
de por velhos caminhos já ter trilhado.

Ando a te buscar, amor que nunca chegando a te buscar, amor que se amesquinha, quero e muito saber se advinha me retorço em saber se a mim se entrega. As tempestades minhas, errantes, se acalmaram sobre um feixe de espinhos sangram minhas carnes gotas púrpuras, porque não me salvar, meu garoto. Vê que estou de pé sobre as tábuas — algumas vezes basta um pouco de sonho para acender a chama que me perde. Me salva, amor, e com tuas mãos puras troca esse fogo por límpidas doçuras e faz dessas tábuas minhas ramos verdes.

Me dê teu corpo belo, jovem de sangue puro, não moderno na arte de amar, como na hora que foi clara a entrega, em minha boca demora tua boca, de outra boca negada a doçura. Se a tua sabedoria não me obriga a malícia, nem tua mente cristã me desperta rubores, nem marcas de prostitutas turvam teus amores, nem minha franqueza branca tudo será delícia. E assim como a Eva, quando, quente e fera, as verdades supremas a ela foram reveladas, vai ficar em minhas mãos, como forma tua dada, a embriagante doçura da fruta primeira.

Se quer me beija, beija, eu compartilho teus desejos.

Se eu pudesse, sob negros cegos te comeria o coração com dentes de leoa. Arde em teus olhos sangue que é meu e em teus lábios o deus Pan esmaga doces uvas convidativas. E assim, flor sem ar, flor em gruta, me exprimo toda em ti como uma fruta, e entre tuas mãos me abandona a vida.

E esse olhos que alongam em me examinar? E essa tua língua, me chamando se alonga? e teus braços longos atiçando minhas chamas? E essa tua sombra longa atrás de minha sombra? Por que rondar minha casa? No beijo de ontem fim minha viagem. Conheço tua alma. E pra que mais? A viagem terminou. Longe tuas mãos das minhas. Odeio teu olhar que se alonga, odeio tuas mãos longas. Odeio!. Meu desejo acolhe: me dê a tua morte, teu último olhar, teu abandono final, me dê tua covardia, para que eu te possua inteiro, me dê isso quando tudo acabar. Tua boca bem amada que nunca beijei vou beijar quando a noite vier sobre a vida interrompida.

Homem, quero me não me entenda, que me dê doçura. Eu ando meus próprios caminhos. Homem, filho de mulher, entende minha loucura.

Cai de joelhos, alam miserável, cega. Cai de joelhos e aprende: aprende a gozar.

Pois agora quero amar um homem distante... um homem divino, que seja suave como um pássaro, que teve em seus braços infinitas mulheres, e que saiba ele de outras terras, e que a palavra floresça em seus lábios perfumada: coisa de mata jovem sob o vento. E eu quero amá-lo agora, nesta tarde calma e tranquilo como musgo espesso. Minha boca estremece e meus dedos delicados — minhas tranças se desfazem pouco a pouco.

Eu sou a mulher que vive alerta, e você o tremendo homem que se desperta, torrente que se alarga em rio, e que ondula enquanto corre e salta. Ah, resisto, você me possui toda, e nunca vai ser meu, nunca.

Sou tua, Deus sabe por quê, e já compreendo — vai me largar amanhã — e que sob o encanto de meus olhos, outro desejo te chama, e eu não te prendo. Espero que um dia isso acabe enfim. Pois vejo nesse instante o que você quer. Com voz indiferente de fala de outra mulher, e outra, tua — até ensaio o elogio dela pra ti. Você sabe bem menos que eu, e orgulhoso de algo que te pertenceria persiste nesse jogo enganoso, se achando protagonista do drama que componho. E eu te olho com meu sorriso vivo, e quando você se entusiasma penso: calma querido:

não é você quem me engana, quem me engana é meu próprio sonho.

Vai pelos dedos a carícia sem causa. No vento, a roda, a carícia que vaga sem destino ou objeto, a carícia perdida, quem a vai recolher? Poderia amar esta noite com piedade infinita, amar o primeiro que chegasse. Ninguém veio. Os caminhos das flores estão vazios. A carícia perdida continua a vagar.

MATERIAIS PARA A CENA FINAL

FINAL MORTE

Todos nós temos uma hora covarde
uma fraqueza certa quando morre a tarde
quando se juntam as impressões tristes
e a alma é um tecido de asas frágeis.

Um dia estarei morta, branca como a neve,
suave como os sonhos em uma tarde que chove.

vou dormir

Dentes de flores, touca de orvalho,
mãos de ervas, você, minha camareira,
coloque sobre mim lençóis de terra
e a colcha de musgos espinhentos.

Vou dormir, minha camareira, me deite,
Coloque um abajur na cabeceira,
uma constelação, o que te agradar,
todos são bons agora. Um pouco menos de luz.

Me deixe sozinha: ouve que os brotos se abrem,
te acena um pé celeste, lá de cima,
e um pássaro te traz música

para o esquecimento. Obrigado. Ah, um pedido:
se ele me ligar novamente
diz pra não insistir, que eu fui embora.

6 Canção do álbum **DallAmeriCaruso**, de 1986.

1) Rol de Entrada — declama uma poesia. Provocação: O QUE É POESIA?
2) Entra na sala conduzindo o público. Voz de Alfonsina em off (declamando). Barulho de chuva/relâmpagos/trovões/bichos. Alfonsina escreve. Surgem outros personagens (pai/mãe/fantasmas...).
3) Momento com Leopoldo Lugones (crítico – maior inimigo de Alfonsina).
4) Jornalista, amante de Alfonsina. Gravidez.
5) Alfonsina atriz – trecho do espetáculo **Espectros** de Ibsen.
6) Chegada de Alfonsina em Buenos Aires (poema **Buenos Aires**).
7) Descobre o câncer. Tratamento. Abatimento. Cansaço.
8) Alfonsina com o filho Alejandro.
9) Cena do beijo com o Quiroga.
10) Escreve o poema **Vou dormir**.
11) Móveis enterrados na areia/janela suspensa, pendurada.
12) Luz/gaveta/pai.
13) Cena com o colar de pérolas/dançando.
14) Cena com a foto de Alejandro.
15) Poema **Diante do mar**.
16) Abajur no quarto.
17) Poema **Meu século**.
18) Movimento anarquista/socialista/feminista.
19) Alfonsina falando com Deus (poema **O rogo**)

2 Textos traduzidos e enviados por email

a) email 23/05/2011

Em resposta a *email* do produtor do espetáculo, que havia me enviado músicas que se relacionavam com o espetáculo, traduzi as seguintes letras de canções por ele solicitadas:

Caruso, de Lucio Dalla[6]

Aqui onde o mar reluz e forte sopra o vento
sobre um velho terraço mirando o golfo de Sorrento
um homem abraça uma mulher, afogado pelo pranto

depois limpa sua voz e começa o canto

Te quero muito
tanto, tanto, viu?
que em uma cadeia
o sangue se dissolve nas veias.

Viu luzes dentro do mar e pensou na noites na América
mas era apenas um reflexo das lâmpadas, a branca faixa de um barco sobre as ondas.
Sentiu a dor da música ao se levantar do piano
mas quando viu a lua saindo detrás de uma nuvem
não pode imaginar morte mais doce.

Olhou nos olhos dela, olhos tão verdes quanto o mar,
e de improviso veio a lágrima e quase não pode respirar.

Te quero muito
tanto, tanto, viu?
que em uma cadeia
o sangue se dissolve nas veias.

A força do teatro onde um cada drama é falso
com um bom disfarce e mímica te transforma em outra coisa.
Mas dois olhos que de perto te observam e tão reais
te fazem recordar palavras, confundir o teu falar.

Assim, tudo se torna pequeno nas noites na América
Olhe para trás e vê tua vida, como o rastro de um barco sobre as ondas.
Mas se é a vida que termina, ele não quer nem saber.
já está feliz de novo e volta a cantar.

Te quero muito
tanto, tanto, viu?
que em uma cadeia
o sangre se dissolve nas veias.

Homero em Flor
Raúl Garello e Horacio Ferrer

Querido Amado Expósito, estou tão triste, vai
tua sombra de Buenos Aires até o rio Paraná
a lua beija o vazio de tua vida, e você não mais
sente que chora, criança muda, a canção que não se faz.

Não se demore, Homerozinho, vai, vai, voa, vai,
me conte ao ouvido as metáforas de Deus,
que o corpo não perdoa, e a alma é imortal
tua alma sem fim de poeta e homem.

Meu irmão Homero, Homero em flor,
te desenterrar desse adeus
minhas pobres mãos querem.
Mas a tua ausência me ensinou
que a longa viagem para o além
cor de céu amargo tem.
Tchau, fica, por que não ir?
Não foi a doença nem o álcool
que te tiraram de nós:
Homero Expósito, entendi:
meu querido, você morreu no verso,
como um poema, Homero em Flor.

Escrevo à tua maneira, com a tinta do azul,
que enquanto viver dou minha voz para escrever
Me Semeie de ti, Homero, com teus pássaros sem luz,
e vão reviver cantando em meus lábios.
Se ontem você floresceu a sofrer, amar e partir,
e andar sem saber o que pensar, como quiser,
tua risada está em mim, como uma panela de arroz,
 amor de tua mulher, vivo e sem fim.
Homero, meu irmão, Homero em flor,
te desenterrar desse adeus
minhas pobres mãos querem.
Mas a tua ausência me ensinou
que a longa viagem para o além
cor de céu amargo tem.
Tchau, fica, por que não ir?
Não foi a doença nem o álcool

que te tiraram de nós:
Homero Expósito, entendi:
meu querido, você morreu no verso,
como um poema, Homero em Flor.

b) Email 05/06/2011.
Buenos Aires

O encontrei em uma esquina da rua Florida. Estava mais pálido que nunca, distraído como antes, por dois longos anos havia possuído minha vida... Olhei para ele sem surpresa, me entretendo com minhas luvas. Veio a pergunta minha, estúpida, ligeira, e com uma censura tranquila encheu seus olhos transparentes, em resposta ao que disse de um modo leviano: "Por que teus dentes estão tão amarelos?" Foi embora. Apressado vi que atravessou para a outra rua e que esbarrou com sua roupa escura o branco vestido de alguma vagabunda que andava pela calçada. Fui atrás dele, do chapéu que fugia, e que logo depois, distante, tornou-se uma mancha de ferrugem, que logo foi engolida novamente pela multidão espessa da cidade.

Pelo parque urbano passeio, caminhos avermelhados, gramas aparadas, fontes artificiais. As estátuas têm rostos tristes, mas a seus pés as flores saltam dos canteiros.

Na secura do ar flutua mel diluído, das árvores vêm os sumos da primavera, o sangre de seus troncos acelera seu vigor.

No lago esverdeado, senhoriais navegam os cisnes. finas colunas brancas que se refletem e brincam no encontro nas águas que as retorce e ondula. Como acontece há século, o calor do meio dia assopra seu hálito áspero. Algo de outras idades, de uma estranha grandeza vai surpreender os cisnes brancos do século XX. Meu coração se enche de uma angústia sem nome.

Árvores nuas correm pelo retângulo da praça. Em seus epiléticos esqueletos de sombrinhas cavoucadas se mostram, bandos compactos, focos luminosos amarelos. Bancos inóspitos, úmidos expulsam de suas bordas emigrantes sonolentos. Ouvindo as brigas dos transeuntes, o grande herói, congela em pé no bronze de sua estátua.

Casas enfileiradas, filas de casas, filas. Quadrados, quadrados, quadrados. Casas enfileiradas. As pessoas com a alma quadrada, ideias em fila, ângulo nas costas. Eu mesma, meu Deus, derramei ontem uma lágrima... quadrada.

Uma cidade feita de ossos cinza se lança aos meus pés. Como tachos negros, as ruas separam o ossário, giram em torno dele, o organizam e levan-

tam. Na cidade de milhões de habitantes não tenho ninguém, nem um amor. O céu ainda mais cinza que a cidade desaba sobre mim, se apodera de minha vida, trava minhas artérias, apaga minha voz. Como um furacão do qual não posso fugir, o mundo gira ao redor de um ponto morto: meu coração.

Tristes ruas retas, cinzas e iguais, por onde surge às vezes um pedaço de céu. Suas fachadas escuras e o asfalto do chão apagarão os frágeis devaneios de primavera. Quantas vezes andei por elas, distraída, embriagada da névoa cinzenta que as decora lentamente. É dessa monotonia que minha alma sente falta: — Alfonsina ! Não me chame. Não repondo mais a ninguém. Se em pelo menos uma de tuas casas, Buenos Aires, morro, vendo teu céu de prisioneiro, em algum dia de outono, não será estranho a lápide pesada. Pois vagando entre tuas ruas retas, untadas pelas águas apagadas, brumosas, desoladoras e sombrias de teu rio, eu já estava é enterrada.

No fundo do mar existe uma casa de cristal, junto de uma avenida de madrepérolas.

Um grande peixe de ouro vem me saudar. Traz um ramo vermelho de flores de coral.

Durmo em uma cama pouco mais azul que o mar.

Um polvo me cochicha através do cristal. No bosque verde que me circunda se balançam e cantam as sereias de pérola verde-marinho. E sobre minha cabeça ardem no pôr-do-sol as pontas das ondas do mar.

c) email de 06/06/2011

Você precisa compreender que uma pessoa como eu, que entrou em contato com a vida de um modo tão direto, de um modo viril assim por dizer, não poderia viver, pensar ou agir como uma menina escondida entre as quatro paredes de sua casa. Minha literatura então teve que refletir isso, que é a minha verdade mais íntima: tive que viver como se fosse um homem. Eu reclamo para mim uma moral de homem. e não faço mais que antecipar a mulher virá. Nossa sociedade, entanto, repousa ainda na família. a família com base na autoridade masculina, provê o sustento. Para se a mulher provê o sustento e não mais depende de homem algum, e pode penetrar e superar com inteligência a rede legal que em seu sistema a aprisiona, ela vai adquiri, automaticamente, direitos de homem, os quais ao meu ver são mais atraentes, por serem maiores e de mais alta moral que os de mulher.

Sofro achaques de desconfiança contra mim. Esses achaques me fazem mal. vou dormir, sonho. Logo a febre me possui e esqueço tudo. nestes momentos produzo, publico. E o conjunto desses fatos se prologa sem variações sobre a mesma espiral. é que as mulheres nos custam muito! Nos custa tanto

a vida! Essa nossa sensibilidade exagerada, o mundo complicado que nos envolve, a desconfiança sistematizada em volta, aquela terrível e permanente presença do sexo que tudo que a mulher faz para o público, tudo contribui para nossa paralisia. Se procuramos nos manter de pé é graças a uma séria de astúcias por meio das quais rompemos com as redes maldosas que buscam nos envolver. assim, pois em roupas limpas nos mantemos na luta. "É uma cínica,"alguém diz. "É uma histérica!", diz outro. Alguma voz solitária profere assim silenciosamente: "É uma heroína". Ao fim, tudo isso é o nosso século, chamado século da mulher. Mal se veem os espíritos femininos deixarem cair o sol em suas almas, e logo devolvem ao universo ungido de seu perfume íntimo, de sua mais profunda verdade. Ação generosa quem a estima? Será por acaso porque uma alma desnuda é um espetáculo digno apenas dos deuses?

d) email de 17/06/2011

1

As coisas que morrem jamais ressucitam,
as coisas que morrem não voltam jamais.
Os vasos se quebram, o vidro que cai
é pó, para sempre, e para sempre será.

Quando as flores caem dos ramos
duas vezes seguidas florescer não vão.
As flores cortadas pela maldade do vento
se esgotam para sempre, para sempre jamais.

Os dias que se foram, os dias perdidos,
os dias inertes não vão mais voltar.
Tristes são as horas arrasadas
sob a bofetada da solidão.

Tristes as sombras, as sombras nefastasm
as sombras criadas por nossa maldade.
Ah, coisas mortas, coisas murchas,
coisas celestes que breve nos deixam.
Coração, silêncio! Te enche te chagas!
Infecta, de chagas – Coberta de males.
Que morra quem venha a te tocar!
Coração maldito, que me interroga sem cessar.
Adeus para sempre meus doces prazeres todos!

Adeus alegria cheia de bondade!
Ah, coisas mortas, coisas murchas,
as coisas celestes não voltam mais!

2

Bem pode ser que tudo o que em meu verso senti
Não seja mais que aquilo que nunca pôde ser,
Não seja mais do que algo vedado e reprimido
De família em família, de mulher em mulher.

Dizem que nos solares dos meus, sempre medido
Estava tudo aquilo que se tinha a fazer...
Silenciosas dizem que as mulheres teriam sido
Em meu materno lar. Ah, sim, bem pode ser...

Às vezes minha mãe sentiu o anseio
De se libertar, e logo viu subir ao seio
Uma funda amargura, e na sombra chorou.

E tudo de mordaz, vencido, mutilado,
Tudo o que se encontrava em sua alma guardado,
Creio que sem querer fui eu quem libertou.

3

Hoje me observa a lua branca e desmesurada
é a mesma de ontem a noite, a mesma desta manhã.
Mas é outra, que nunca foi tão grande e pálida.
Estremeço como as luzes estremece sobre as águas.
Estremeço como olhos costumam estremecer entre lágrimas.
estremeço como nas carne sabe estremecer a alma.
Ah, a lua moveu seus lábios de prata.
Ah, a lua me disse as três palavras antigas:
"Morte, amor mistério" Ah, minhas carnes se acabam!
Sobre as carnes mortas, minha alma se encurva.
Alma, gato noturno, salta sobre a lua.
Vai triste e encolhida pelos vasto céu.
Vai pelo vasto céu sobre a lua branca

4

Senhor, essa é minha queixa, o senhor vai me compreender: Morro de amor,
mas não consigo amar.
Persigo a perfeição, em mim e nos demais,
persigo a perfeição para poder amar.

Me consumo em meu fogo, Senhor, piedade, piedade!
Morro de amor, mas não consigo amar!

e) Email de 28/06/2011.

Textos para três atrizes.

Com o prosseguir do processo criativo centrado em uma estrutura de monólogo, foi integrada a performance de três atrizes antes do começo da peça, no Hall de entrada do teatro. Os textos selecionados e escolhidos para elas são os que se seguem.

1

Meu século, concentra tua alma em uma criatura,
Eu a vejo — feixe de nervos, quase sem desnuda.
E na mão , cheia de anéis elegantes
carrega um frasco imundo de unguentos amarelos.

Vem em minha direção, me toma a mão desencarnada,
pois minha gargalhada aguda, ocre e desesperada
se entende com suas frases indecentes.

Eu a convido: de braços dados vamos pelas ruas
moças já espertas, delicadas e bem vestidas
não mais virgens, e homens cansados vamos encontrar.

Seguimos a onda que o tango desajunta
por entre os arranha-céus a lua astuta desponta
Eia- ao som ruidoso de uma Jazz-band dancemos.

2

Mar... eis-me aqui,
nua de vida.
me ajude, mar,
me vista.

A criança ficou no barco,
olhando o sol mergulhar no oceano.
Navio bruxo.

3

Dormi portenha,
Acordei cidadã marinha;
Sereia canora,
Bruxa do mar.

Voltei, cidade argentina,
voltei, mar de prata.
vou para acertar as contas com meus fantasmas.

4

Buenos Aires é um homem pernas grandes, grandes pés e as mãos, e cabeça pequena. (Gigante que está sentado tendo um rio à sua direita, os pés monstruosos em movimento e o olhar preguiçoso). Em seus olhos mosaicos coloridos, nos quais se refletem as cúpulas e as luzes de cidades europeias. Sob seus pés ainda estão quentes os passos dos velhos índios guaranis, com suas boleadeiras e flechas. Por isso quando os nervos se turvam em tormenta sente que os índios mortos sobem sob suas pernas.

Esse sopro que sobe sob seus pés, a partir da terra choca-se com o mosaico europeu que leva em seus grandes olhos. Então suas duras mãos ficam contraídas, se enfraquecem, tremem. estendidas entre os pés e a cabeça. essa luta surda dentro de si acaba com suas forças. Por isso seus olhos são de preguiça. É que atrás deles, obscuros, a inteligência resmunga. E já se avoluma o crânio, em Guerra contra tudo fora de si. Como uma mulher grávida, não confie na indolência desse homem sentado. com o Rio da Prata à sua direita. Olhem que tem entre os lábios um sorriso malicioso e abarca com seus olhos toda a costa da América. Presta atenção: ouve como suas artérias pulsam. Ah, quem dera que sua cabeça um dia tivesse o tamanho de seus pés.

5

O encontrei em uma esquina da rua Florida. Estava mais pálido que nunca, distraído como antes, por dois longos anos havia possuído minha vida... Olhei para ele sem surpresa, me entretendo com minhas luvas. Veio a pergunta minha, estúpida, ligeira, e com uma censura tranquila encheu seus olhos transparentes, em resposta ao que disse de um modo leviano: "Por que teus dentes

estão tão amarelos?" Foi embora. Apressado vi que atravessou para a outra rua e que esbarrou com sua roupa escura o branco vestido de alguma vagabunda que andava pela calçada. Fui atrás dele, do chapéu que fugia, e que logo depois, distante, tornou-se uma mancha de ferrugem, que logo foi engolida novamente pela multidão espessa da cidade.

6

Casas enfileiradas, filas de casas, filas. Quadrados, quadrados, quadrados. Casas enfileiradas. As pessoas com a alma quadrada, ideias em fila, ângulo nas costas. Eu mesma, meu Deus, derramei ontem uma lágrima… quadrada.

7

Tristes ruas retas, cinzas e iguais, por onde surge às vezes um pedaço de céu. Suas fachadas escuras e o asfalto do chão apagarão os frágeis devaneios de primavera. Quantas vezes andei por elas, distraída, embriagada da névoa cinzenta que as decora lentamente. É dessa monotonia que minha alma sente falta: - Alfonsina ! Não me chame. Não repondo mais a ninguém. Se em pelo menos uma de tuas casas, Buenos Aires, morro, vendo teu céu de prisioneiro, em algum dia de outono, não será estranho a lápide pesada. Pois vagando entre tuas ruas retas, untadas pelas águas apagadas, brumosas, desoladoras e sombrias de teu rio, eu já estava é enterrada.

8

Uma cidade feita de ossos cinza se lança aos meus pés. Como tachos negros, as ruas separam o ossário, giram em torno dele, o organizam e levantam. Na cidade de milhões de habitantes não tenho ninguém, nem um amor. O céu ainda mais cinza que a cidade desaba sobre mim, se apodera de minha vida, trava minhas artérias, apaga minha voz. Como um furacão do qual não posso fugir, o mundo gira ao redor de um ponto morto: meu coração.

9

No fundo do mar existe uma casa de cristal, junto de uma avenida de madrepérolas.

Um grande peixe de ouro vem me saudar. Traz um ramo vermelho de flores de coral.

Durmo em uma cama pouco mais azul que o mar.

Um polvo me cochicha através do cristal. No bosque verde que me circunda se balançam e cantam as sereias de pérola verde-marinho. E sobre minha cabeça ardem no pôr-do-sol as pontas das ondas do mar.

Buenos Aires é um homem pernas grandes, grandes pés e as mãos, e cabeça pequena. (Gigante que está sentado tendo um rio à sua direita, os pés monstruosos em movimento e o olhar preguiçoso). Em seus olhos mosaicos coloridos, nos quais se refletem as cúpulas e as luzes de cidades europeias. Sob seus pés ainda estão quentes os passos dos velhos índios guaranis, com suas boleadeiras e flechas. Por isso quando os nervos se turvam em tormenta sente que os índios mortos sobem sob suas pernas.

Esse sopro que sobe sob seus pés, a partir da terra choca-se com o mosaico europeu que leva em seus grandes olhos. Então suas duras mãos ficam contraídas, se enfraquecem, tremem. estendidas entre os pés e a cabeça. essa luta surda dentro de si acaba com suas forças. Por isso seus olhos são de preguiça. É que atrás deles, obscuros, a inteligência resmunga. E já se avoluma o crânio, em Guerra contra tudo fora de si. Como uma mulher grávida, não confie na indolência desse homem sentado. com o Rio da Prata à sua direita. Olhem que tem entre os lábios um sorriso malicioso e abarca com seus olhos toda a costa da América. Presta atenção: ouve como suas artérias pulsam. Ah, quem dera que sua cabeça um dia tivesse o tamanho de seus pés.

Século xx

Estou me consumindo em vida, me acabando sem fazer nada, entre as quatro paredes simétricas de minha casa. Vamos, trabalhadores!, Tragam as pás! que meu sangue se agite! que o sol me queime as costas! mulher sou do século XX; passei o dia deitada observado, a partir do meu corpo, um ramo de árvore a se mover. Se a Europa está em chamas, observo suas chamas com as mesma indiferença que observo esse ramo de árvore. E você que vem passando, não me olhe de cima para baixo. Minha alma grita teu crime. E a tua se esconde sob tuas palavras.

3 Roteiro consolidado. Email em 17/06/2011

Texto elaborado dentro do processo criativo de Vestida de Mar entre o diretor e atrizes, com as inserções dos textos que traduzi.

Vestida de Mar

Monólogo

1 Cena no hall de entrada

2 *(após a entrada do público, Alfonsina chega com a mala, observa da porta, entra, deixa a mala no chão, fecha a porta, arruma o espaço e fala sussurrando)*

Mas se quisessem saber quem realmente sou, teriam que investigar meus auto-retratos, feitos de letras, sons e silêncios. Nunca concordei com as fotografias, com esses instantâneos fracassos de me representar. Não me reconheço, não me satisfaço.

Alfonsina Carolina Martignoni Storni, nascida em 29 de maio de 1892. Filha de Alfonso Storni e de Pasqualina Martignoni. *(corte na música. Fala fica normal)*POR FAVOR! Por favor, pegue a minha bagagem! Aí, por favor!

Eu nasci ao lado da pedra junto da montanha, numa madrugada de primavera, quando a Terra, após seu longo sono, se coroa novamente de flores. *(abre a mala)*. As primeiras roupas que me puseram ao nascer, minha mãe que fez cantando baladas antigas, enquanto o pão caseiro expandia seu perfume familiar por toda a casa antiga. Meus irmãos brincavam alegremente lá fora. Chamaram-me "Alfonsina", como a meu pai. Um nome que quer dizer "disposta a tudo".

(diálogo imaginário)

Mãe!? Tenho o pressentimento que hei de viver muito pouco.

Esta minha cabeça se parece com um vaso de fundição. Purifica e consome. Mas, sem uma queixa, sem um traço de horror.

Para terminar, quero que uma tarde sem nuvens, debaixo de um sol límpido, nascida de um grande jasmim, uma serpente branca, que doce, docemente, me pique o coração.

Você me disse: "o meu pai não chorou";

Você me disse: "o meu avô não chorou".

Os homens da minha raça não choravam. Eram de aço.

Silenciosas eram as mulheres, de família em família, de mulher em mulher.

Às vezes, você deve ter sentido o anseio de libertar-se, e logo viu subir-lhe do seio uma profunda amargura, e na sombra, você chorou.

Cena: onde está quiroga?

— E na sombra, mãe, você chorou! E na sombra você chorou. *(pega a flor. Vai escrever como um poema)*

É isso. É isso. É isso, Quiroga. *(música)* Quiroga, meu amigo, cadê você? Eu preciso falar com você. Você viu o Quiroga? O meu amigo poeta. O escritor uruguaio Horácio Quiroga, o poeta. Meu poeta inspirador. Lembro-me bem do sarau, quando nos conhecemos. Ele sempre tão charmoso, tão sensual, tão sedutor. E a brincadeira do relógio? Ele colocou o relógio assim pendurado balançando e nós tínhamos de parar o relógio ao mesmo tempo com a boca. De repente, ele tirou o relógio da frente e nos beijamos. Não, Quiroga. Pára. Não, não Quiroga. *(anda em círculos — roda em torno de si, cai, procura a*

foto, encontra-a, cai para trás) Oh, meu amigo. Você se foi muito cedo, meu amigo! E de uma maneira tão anti-poética. Cianureto, Quiroga? Que idéia? Logo você, meu poeta? Mas é bem o seu estilo mesmo, é bem típico de alguém que escreve contos como "A Galinha Degolada". *(gargalhada)*. Um texto tão trágico. E você tão enigmático e irritadiço. Mas um gênio. Um provocador. *(para alguém na platéia)* Como nós precisamos ser provocados para sairmos da mesmice, da bestialidade humana. Para rompermos com os paradigmas e preconceitos, não é? É! Por isso, um viva! VIVA OS PROVOCADORES. SÃO OS QUESTIONAMENTOS E A CURIOSIDADE QUE MOVEM O MUNDO.

Cena: discurso

Quem quiser me seguir que venha comigo, estou de pé, frente a frente com o inimigo, a vida, e não tenho medo de seu arroubo fatal, pois tenho em minha mão ágil punhal. Eu sou como a loba, rompi com o rebanho e me fui pra montanha, cansada da terra plana.

Cada dia que passa mais senhora de mim mesma fico, sobre mim fecho minha morada interior. Em meio aos outros a solidão me abisma. Já não tenho domínio sobre escravos, nem tolero senhor. Agora mesmo passam mulheres ao meu lado, olhos que transcendem a divina ilusão. O passo fácil de um corpo apressado: logo se vê que pouco ou nada pesa seu coração. Algumas têm olhos azuis e inocentes; vão sonhando embriagadas, passos ao azar; a claridade do céu se aposente em sua frente e como é delicada ouve as mulheres a sonhar. Pequenas criaturas, amanhã vão ter donos, elas vão pedir flores, e eles não vão compreender.

Eu nasci sem brancura; era pequena, o pequeno cérebro se pôs a pensar. Minha mãe dizia que como não entendia, aprendi muito cedo a ciência do chorar. O pranto foi a chama que secou minha brancura, nas raízes mesmas da árvore que não nasceu. Tenho sonhos, mulheres, tenho um sonho profundo. Meu coração sussurra — que faça silêncio o mundo e que minha alma murmure fatigada: fiquem quietas, quietas vocês.

Mulheres, a beleza é uma forma e o óvulo uma ideia. Que o óvulo triunfe!

Por isso a poesia. Por isso o meu amor pelas coisas. Eu amei muito, meu amigo. Amei até chorar, até morrer, amei até odiar. Até a loucura, amei. Mas todo o amor foi parco, porque todo amor eu conheci à míngua. Mas hoje espero um amor natural, capaz de me renovar e redimir. Um amor que frutifique meu deserto, que me faça brotar ramas sensitivas. Eu sou uma selva de raízes vivas. Apenas tenho o aspecto de folhas mortas. Gelo e mais gelo recolhi na vida, hoje preciso de um sol que me dissolva. Entende agora? Por isso, mais do que nunca, a poesia.

(tosse) O envelope. O envelope. Onde o coloquei? Ah, aí está.

Não agora não. Poderia guardá-lo para mim, por favor.

Cena: com o amante *(Pai do Alejandro)*

(Alfonsina devolve o envelope, amassa o papel da poesia, pede para alguém da plateia escrever uma carta.)

Escreve pra mim, por favor. Mar Del Plata, 25 de outubro de 1938. Alejandro, meu filho. Quando conheci seu pai eu tinha apenas 17 anos de idade. Ele, um homem mais experiente, um jornalista bem sucedido, inteligente, envolvente, numa noite de sarau me tirou pra dançar. *(dança imaginária com o amante. Música)* — Essa noite duas palavras você sussurrou — duas palavras tão doces, que a lua que andava sorrateira pelos ramos se deteve em minha boca. Duas palavras tão doces que uma formiga passeia em meu pescoço e não penso em me mover e afastá-la. Tão doces e tão belas palavras que nervosos meus dedos se movem imitando tesouras, meus dedos como se quisessem cortar estrelas. *(de volta para a carta. Crescendo)* O tempo passou e nos envolvemos cada vez mais. E mais, e mais, e cada vez mais dançamos juntos, e as palavras continuavam cada vez mais doces sussurradas em meus ouvidos. Então criei coragem e disse que estava esperando um filho *(corte na música)*.

(diálogo imaginário) Amante — Um filho? Grávida? Está louca? Eu sou um homem casado, um pai de família honrado. Você sabe disso, sempre soube. Eu sou um homem público, um jornalista respeitado e famoso. Tenho um nome e uma reputação a preservar. Esse filho é seu!

Alfonsina — Meu? Nosso!!! Eu sou uma atriz, uma professora, uma poetisa. Também tenho meu trabalho. Também tenho um nome a zelar.

Amante — Uma atriz? Uma mundana, isso sim. Te conheci num sarau. Uma puta!

Alfonsina — Puta? Então você me quer branca, de espuma, pérola, doce flor, pura, e acima de tudo casta, perfumada, de pétalas fechadas. Que nem os raios da lua me atravessem, nem outras flores me tenham por companheira. Você me quer branca, de neve. Você, logo quem, que bebeu em todos os copos, os lábios lambuzados de mel e de frutos. Me quer branca — Deus te perdoe! Me quer casta... É muita pretensão. Vivi a minha vida inteira cercada de homens assim, homenzinhos, até que hoje lhe digo: Homenzinho, homem pequenino, solta teu canário que eu vou voar. Estive em tua gaiola, homenzinho. Digo pequenino porque não me entende, nem nunca vai. Eu também não te entendo, mas, enquanto isso, abra a gaiola que eu quero voar. Olha aqui, homenzinho, te amei por meia hora, não me peça mais que isso, agora não me procure mais. *(retorna música)*

CENA: AMOR / EROTISMO (após a saída do amante)

(enterra a carta no chão)

Eu nem gosto de homens mais velhos. Os jovens são bem mais interessantes.

(fala ao ouvido de alguém DA PLATÉIA)

— Não é você quem me engana. Quem me engana é meu próprio sonho. Passe o batom em mim, por favor.

Se quer me beijar, beija. Eu compartilho teus desejos *(se deita com maço de poemas)*

Me dê teu corpo belo, jovem, de sangue puro, tão moderno na arte de amar. Demora a tua boca na minha. A tua sabedoria não me obriga à malícia, nem tua mente cristã me desperta rubores, nem marcas de prostitutas turvam teus amores. Tudo será delícia. E assim como a Eva, quando, quente e fera, as verdades supremas a ela foram reveladas, vai ficar em minhas mãos a embriagante doçura da primeira fruta.

Ah, se eu pudesse, sob negros olhos cegos, te comeria o coração com dentes de leoa. Arde em teus olhos o sangue que é meu e em teus lábios o deus Pan esmaga doces uvas convidativas. E assim, flor sem ar, flor em gruta, me espremo toda em ti como uma fruta, e entre tuas mãos me abandona a vida.

Nesse momento sou tua, Deus sabe por que, e eu já compreendo — vai me largar amanhã — outro desejo te chama sob o encanto de meus olhos, e eu não te prendo. Espero que um dia isso acabe enfim. Mas eu vejo nesse instante o que você quer. E com voz indiferente de fala de outra mulher, ou outra, e mais outra — até ensaio um elogio dela pra você. Mas, orgulhoso de algo que te pertenceria, você persiste nesse jogo enganoso, se achando protagonista do drama que eu componho. E eu te olho com meu sorriso vivo, e quando você se entusiasma penso: calma querido:

Não é você quem me engana, quem me engana é meu próprio sonho.

Ah, homem! Homens! Quero que não me entenda, mas que me dê doçura. Eu ando meus próprios caminhos, homem, filho de mulher. Entenda a minha loucura.

E esses olhos que se alongam em me examinar? E essa tua língua que se alonga me chamando? Alfonsina. Afonsina. Alfonsina. E teus braços longos atiçando minhas chamas? E essa tua sombra longa atrás de minha sombra? Por que rondar minha casa, se no beijo de ontem findou minha viagem? Eu já conheço a tua alma. E pra que mais? A viagem terminou. Longe tuas mãos das minhas. Odeio esse teu olhar que se alonga, odeio tuas mãos longas. Odeio! Acolha meu desejo: me dê a tua morte, teu último olhar, teu abandono final, me dê tua covardia para que eu te possua inteiro, me dê isso quando tudo acabar.

Caia de joelhos, alma miserável, cega. Caia de joelhos e aprenda: aprenda a gozar. *(volta a tosse)*

Senhor, Senhor, faz já tanto tempo, um dia
Sonhei um amor como jamais pudera
Sonhá-lo ninguém, algum, amor que fora
A vida toda, toda a poesia...

E passava o inverno e não vinha,
E passava também a primavera,
E o verão de novo persistia,
E o outono me encontrava em minha espera.

Senhor, Senhor: minhas costas estão desnudas.
Faça estalar ali, com mão rude,
O açoite que sangra aos perversos!

Que a tarde já está sobre minha vida,
E esta paixão ardente e desmedida,
A hei perdido, Senhor, fazendo versos! *(arremessa pemas ao ar)*[7]

CENA: AMOR / EROTISMO (após o poema **O rogo**)

Meus versos... meus poemas... meus textos... livros... meus dramas...

Eu fiz uma peça de teatro, a minha primeira "O dono do mundo". Fui tão arrasada e destruída pela critica. Será por que minha heroína, como eu, não se calava, não ficava reclusa dentro de casa? Pode uma mulher mãe solteira ter o direito de fazer o que quiser de sua vida? *(Pega críticas de jornais).*

"A tese da peça é que os homens, em seu orgulho e egoísmo, devem ser criticados pelo sofrimento que causam às mulheres, o que transforma um tema feminista em apologia do poder masculino. A Senhora Alfonsina denigre o homem e bla bla, bla bla... Bobagem, meu caro crítico.

Você precisa compreender que uma pessoa como eu, que entrou em contato com a vida de um modo tão direto, de um modo viril, assim por dizer, não poderia viver, pensar ou agir como uma menina escondida entre as quatro paredes de sua casa. Minha literatura teve que refletir isso, que é a minha verdade mais íntima: tive que viver como se fosse um homem. Eu reclamo para mim uma moral de homem e não faço mais que antecipar a mulher que virá. Nossa sociedade, no entanto, repousa ainda na família. A família com base na autoridade masculina, que provê o sustento.

7 Utilizada a tradução de Maria Teresa Almeida Pina.

Sofro achaques de desconfiança contra mim. Esses achaques me fazem mal. Vou dormir, sonho. Logo a febre me possui e esqueço tudo. Nesses momentos produzo, publico. E o conjunto desses fatos se prolonga sem variações sobre a mesma espiral. É que as mulheres nos custam muito! Custa-nos tanto a vida! Essa nossa sensibilidade exagerada, o mundo complicado que nos envolve, a desconfiança sistematizada em volta, aquela terrível e permanente presença do sexo de que tudo que a mulher faz para o público, tudo contribui para nossa paralisia. Se procuramos nos manter de pé é graças a uma série de astúcias por meio das quais rompemos com as redes maldosas que buscam nos envolver. Assim em roupas limpas, nos mantemos na luta. "É uma cínica", alguém dia. "É uma histérica!" diz outro. Alguma voz solitária profere silenciosamente: "É uma heroína". Ao fim, tudo isso é nosso século, chamado de século da mulher. Mal se veem os espíritos femininos deixarem cair o sol em suas almas, e logo devolvem ao universo ungido de seu perfume íntimo, de sua mais profunda verdade. Ação generosa, quem a estima? Será por acaso? Por que uma alma desnuda é um espetáculo digno apenas dos deuses?

Hein, senhor crítico Leopoldo Lugones?!

Meus versos... meus poemas... meus textos... o envelope... *(abre o envelope. Tosse.)*

Cena: poema **DIANTE DO MAR**[8]

Oh, mar, enorme mar, coração feroz
de ritmo desigual, coração mau,
eu sou mais tenra que esse pobre madeiro
que, prisioneiro, apodrece nas tuas vagas.

Oh, mar, dá-me a tua cólera tremenda,
eu passei a vida a perdoar,
porque entendia, mar, eu me fui dando:
"Piedade, piedade para o que mais ofenda".

Vulgaridade, vulgaridade que me acossa.
Ah, compraram-me a cidade e o homem.
Faz-me ter a tua cólera sem nome:
já me cansa esta missão de rosa.

Vês o vulgar? Esse vulgar faz-me pena,
falta-me o ar e onde falta fico.

8 Tradução deste poema de José Agostinho Baptista, com pequenas modificações minhas.

Quem me dera não compreender, mas não posso:
é a vulgaridade que me envenena.

Empobreci porque entender aflige,
empobreci porque entender sufoca,
abençoada seja a força da rocha!
Eu tenho o coração como a espuma.

Mar, eu sonhava ser como você,
além nas tardes em que a minha vida
sob as horas cálidas se abria...
Ah, eu sonhava ser como você...

Olha para mim, aqui, pequena, miserável,
com toda a dor que me vence, com o sonho todos;
mar, dá-me, dá-me o inefável empenho
de tornar-me soberba, inacessível.

Dá-me o teu sal, o teu iodo, a tua ferocidade,
Ar do mar!... Oh, tempestade! Oh, enfado!
Pobre de mim, sou um recife
E morro, mar, sucumbo na minha pobreza.

E a minha alma é como o mar, é isso,
ah, a cidade apodrece-a engana-a;
pequena vida que dor provoca,
quem me dera libertar-me do seu peso!

Que voe o meu empenho, que voe a minha esperança...
A minha vida deve ter sido horrível,
deve ter sido uma artéria incontível
e é apenas cicatriz que sempre dói.

Cena: revelação do envelope
Lê que está com metásteses, que o câncer se espalhou pelo corpo

Cena: poema **vou dormir**
Dentes de flores, touca de orvalho,

mãos de ervas, você, minha camareira,
coloque sobre mim lençóis de terra
e a colcha de musgos espinhentos.

Vou dormir, minha camareira, me deite,
Coloque um abajur na cabeceira,
uma constelação, o que te agradar,
todos são bons agora. Um pouco menos de luz.

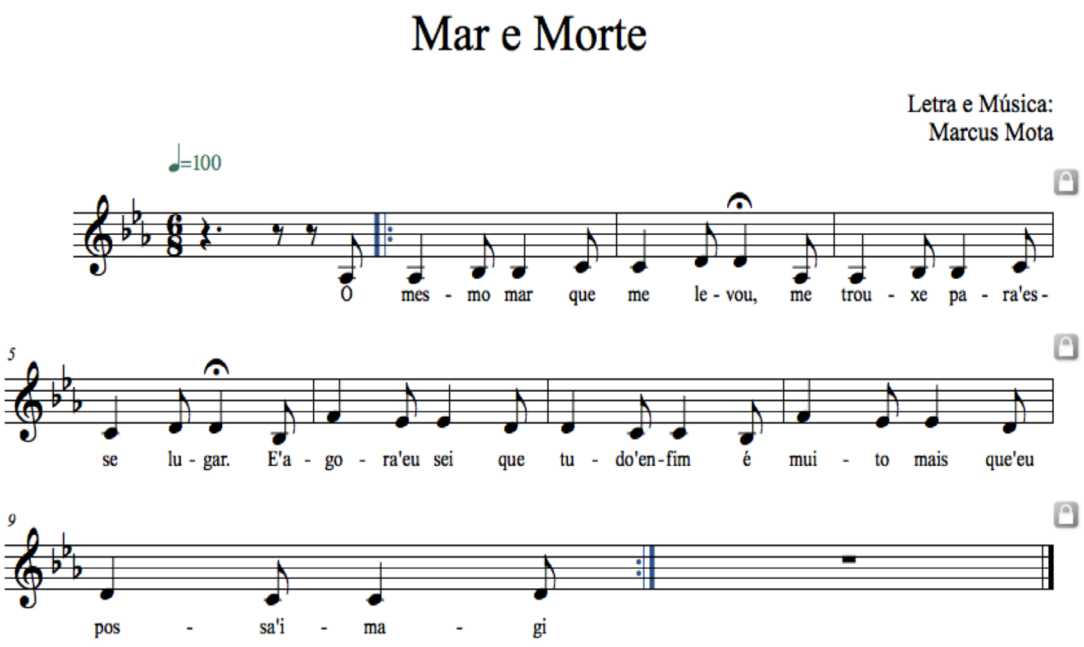
Me deixe sozinha: ouve que os brotos se abrem,
te acena um pé celeste, lá de cima,
e um pássaro te traz música

para o esquecimento. Obrigado. Ah, um pedido:
se ele me ligar novamente
diz pra não insistir, que eu fui embora.

4 Partitura e letra da canção MAR E MORTE

As sílabas finais dos versos são cortadas, fazendo a sensação das ondas que vêm e vão umas sobre as outras.

1) O mesmo mar que me levou, me trouxe para esse lugar. E agora eu sei que tudo enfim é muito mais que eu possa imagi-
2) Naveguei entre estações que a vida conduziu pra mim. E eu vi um céu de puro azul, as ondas mergulhadas nos meus –
3) Olhos que eu busquei além me fazem muito mais feliz, as águas plenas, meu vigor, o meu poema sem cantor, amor.



Anexo I

Cartaz da primeira temporada

Huguianas

Huguianas

Trabalho

Work

Hugo Rodas
Universidade de Brasília

ISSN: 2525-9105

Resumo

Hugo Rodas fala sobre o trabalho, sobre uma vida de trabalho.

Palavras-chave: Hugo Rodas, Trabalho, Vida.

Abstract

Hugo Rodas talks about working, like and working.

Keywords: Hugo Rodas, Work, Life.

Estou mais uma vez aprisionado no cotidiano da vida, sempre acredito que tudo está aí, mas na realidade nada está a meu lado que não seja o trabalho. Ele me emociona, me dá conforto, amizades, me obriga a buscar soluções quando estou confuso, me dá amor, medo, coragem, insônia, e me transporta a um mundo fantástico numa realidade às vezes tão cruel e negativa, que só ele consegue transformar em algo útil para si mesmo me salvando a cada queda.

Nunca soube manter o ter qualquer coisa, salvo você.

Hoje me sinto no meio do nada, com milhões de ecos ensurdecedores que se perdem na neblina do tempo e da memória, nada que não tenha vivido, nada que o coração já não saiba, nada que importe, porque o vazio é suficientemente neutro como para poder descansar nele.

Evidentemente sou uma pessoa só, única em seu próprio casulo desde sempre e só você, trabalho, me relaciona com o mundo, por isso te saúdo em cada amanhecer

Obrigado por não soltar minha mão.

Brasília, maio de 2018.

Textos e Versões

Textos e Versões

Savitri

Carlos Alberto da Fonseca
Tradução.
Universidade de São Paulo
E-mail: carendip@uol.com.br

ISSN: 2525-9105

Resumo

Tradução da narrativa integrante do livro III do ***Mahâbhârata***, adaptada e musicada como poema sinfônico / ópera de câmara por Gustav Holst (1874-1934), opus 25, 1908-1909[1]. Em apêndice, segue versão da mesma narrativa para teatro infantil.

Palavras-chave: Tradução, Savitri, Mahâbhârata, Gustav Holst.

Abstract

*Translation of a section from **Mahâbhârata** book III. This material was used by Gustav Host as text to his Chamber opera Savtri, opus 25. Attached to this follows a version of Savitri to Theatre for Young Audiences.*

Keywords: Translation, Savitri, Mahâbhârata, Gustav Holst.

1 Tradução realizada em 2005. Dada pela primeira vez à cena por amadores em Londres, no Wellington Hall, em 5 de dezembro de 1916. A primeira apresentação profissional aconteceu no Lyric Theatre Hammersmith, com regência de Arthur Bliss, em 23 de junho de 1921 com Dorothy Silk (Savitri), Steuart Wilson (Satyavan) e Clive Carey (Yama, a Morte). O libreto talvez derive da leitura de obras de Ralph Thomas Hotchkin Griffith (**Specimens of Old Indian Poetry**, 1852) e de Friedrich Max Müller (**A History of Ancient Indian Literature**, 1859).

Savitri

Tradução de Carlos Alberto da Fonseca

Uma floresta, ao entardecer.
Satyavan a atravessa, lentamente, machado às costas, e fica parado a um canto, recostado a uma árvore. Savitri aparece na frente de sua casa, ocupada em preparar legumes. A Morte [Yama] entra e caminha na direção de Satyavan. Savitri se coloca entre ela e o marido.

MORTE *(admoestando)*
Savitri! Savitri! De nada adianta o que queres fazer. Sabes muito bem quem sou. A Morte, a lei que nenhum homem quebra, quem leva os homens para a frente, a estrada por onde todos viajam, o portão que abre para tudo. Todos me obedecem, minhas palavras não podem ser mudadas. Preciso cumprir minha tarefa, Savitri, vim buscar teu marido. *(Savitri tapa os ouvidos com as mãos.)* De nada adianta o que queres fazer: vim buscar teu marido, meus portões estão abertos para ele.

SAVITRI *(lamentosa)*
De novo essas palavras de pavor. Noite e dia, elas não me deixam. Antes eu as ouvia em sonhos, mas agora elas me roubam o sono e me ameaçam com temores e pressentimentos de terror. Dentro de casa essa voz de apreensão se esconde em todos os cantos. No templo ela me envolve até que eu deixe de ouvir o murmúrio coletivo das orações.

MORTE *(afastando-se)*
A lei que nenhum homem quebra, Savitri, quem leva os homens para a frente, a estrada por onde todos viajam... *(sai)*

SAVITRI
E agora a própria terra parece morrer... nada resta senão aquelas palavras pavorosas: "Vim buscar teu marido". Buscar Satyavan, que é forte e sem medo, em cujas mãos um machado é uma pena. Levar Satyavan... minha alma mora em sua alma, ele é minha própria vida...

SATYAVAN *(levantando-se, lamentoso)*
O manto tristonho da noite está se aproximando... Os animais estão voltando para seus refúgios... Os pássaros estão voltando para seus ninhos. Vou voltar para casa, vou voltar para ti, Savitri. *(meio alucinado, como num espasmo)* Através da floresta me apresso para voltar para casa, para perto de ti, minha amada Savitri.

SAVITRI *(como que ouvindo à distância)*
Satyavan! Estou aqui! Vem para casa, meu marido, vem para mim!

SATYAVAN *(mais perto)*
Ah! As árvores, que se erguem tão orgulhosas, não sabem que carrego seu inimigo mortal, este machado, que as pode abater com um único golpe. *(depondo o machado)* Descansa agora, amigo, até de manhã. Para os braços do meu amor vou agora. *(diante de Savitri)* Eu te saúdo, amada Savitri! Que esposa em todo o mundo é igual a ti? Mas estás pálida e trêmula. O que te atormenta?

SAVITRI
A floresta é para mim um espelho onde posso ver todo o mundo: um mundo onde as coisas não têm nome, desconhecido, doente de pavor.

(Satyavan ajoelha-se a seu lado. A cena escurece.
Savitri permanece imóvel, e devagar se agacha.)

SATYAVAN
É Mâyâ! Tu não a conheces? Ilusão – sonho – fantasmas. Mas, para os sábios, Mâyâ é mais que isso. Olha em volta: tudo o que vês, árvores e arbustos, a grama a teus pés, tudo o que caminha ou rasteja, tudo o que voa de árvore para árvore, tudo isso é irreal: tudo é Mâyâ. Nossos corpos, nossos braços, nossos próprios pensa-

mentos, nós mesmos somos escravos de Mâyâ. Além dela, o que existe? Quem pode dizer? O amado para sua amada, o filho para sua mãe, a canção para o cantor - vagueando pelo mundo de Mâyâ, talvez sejam sombras do que existe.

(escurece ainda mais)

SAVITRI *(pasmada, como num transe)*
Meus olhos estão abertos, antes estivessem fechados! Vejo o coração de cada árvore pálido de terror; as ninfas que dançam sobre as lâminas da grama apressando-se para voltar para a terra. Não sentes isso? Não podes ver isso?

SATYAVAN
Não vejo nada. O que te preocupa?

SAVITRI
Ela veio!

SATYAVAN
De quem estás falando? De uma inimiga? *(pega o machado)* Quem está escondido na floresta? Dize alguma coisa! Vieste como amigo ou inimigo?

SAVITRI *(tentando detê-lo)*
Pára de falar!

SATYAVAN
Mostra tua cara, covarde encolhido! E então te reduzirei a pó com meus golpes.

SAVITRI *(seguindo-o)*
Satyavan!

SATYAVAN
Meu machado, que se arremessa com fúria...

SAVITRI
Não, não, Satyavan!

SATYAVAN
...quer te massacrar! *(afasta-se de Savitri, adiantando-se)* te massacrar! *(o macha-*

do cai de sua mão; ele cambaleia; a Morte se mostra à distância, aproximando-se pouco a pouco) Savitri! Savitri! Meus braços perderam a força.

SAVITRI
Satyavan! *(corre para o marido e o segura)*

SATYAVAN
Savitri! Tenho medo, Savitri!

SAVITRI
Estou contigo. Meus braços estão te segurando.

SATYAVAN
Savitri! *(cai ao chão)*

SAVITRI
Estou contigo, minha vida. Meus braços estão te segurando. Teus pensamentos são os meus, meu espírito mora com o teu. Quando estás cansado, cuido de ti; quando dormes, te faço vigília; quando estás triste, estou por perto. *(a Morte continua se aproximando)* Na floresta cresce a escuridão; tudo está frio e quieto. O mundo se transformou num túmulo. Só eu estou viva. Mas tu estás envolvido em meu amor. Com minhas palavras eu teço um encantamento: poderes malignos não podem se aproximar ao ouvirem minha voz; só os deuses podem entrar aqui.

MORTE *(perto dela)*
Savitri!

SAVITRI
Ah! Tudo está desaparecendo!

MORTE
Savitri! Preciso cumprir minha tarefa, Savitri!

SAVITRI
Entra! *(olhando ao redor)* Parece-me que já me levaste para lá. Ao meu redor vejo rostos, ouço vozes...

MORTE
Estás envolta em ti mesma, Savitri. Os rostos são os sofredores a quem con-

fortaste; as vozes são as palavras gentis que pronunciaste. Estar contigo é estar num paraíso. Os deuses há muito querem morar contigo.

SAVITRI
Então, entra. Mora aqui conosco! Que graça maior poderia existir para nós do que viver aqui contigo?

MORTE
Não, isso não pode ser. Eu levo os homens para a frente e, no entanto, aqui estou contigo, que não se retrai diante de mim, que me recebe em paz. Vou conceder-te um desejo, só para ti. Não peças nada para Satyavan: minha respiração congelou o coração dele.

SAVITRI
Ó Senhora, não me iludas! Que desejo terá valor se eu não tiver aquele que é meu desejo?

MORTE
Não posso me atrasar, Savitri. Vamos, vamos, faça teu pedido.

SAVITRI
Concede-me esse desejo! É pequeno, mas vou pedi-lo. Dá-me a Vida. A Vida é tudo o que peço a ti. Essa é uma canção que de bom grado eu cantaria. Tua canção, ó Morte, é um murmúrio de quietude. Concede-me esse desejo! Eu quero a Vida.

MORTE
Por que me pedes a Vida? Tu já a tens.

SAVITRI
Dá-me a Vida, a Grande Vida, a Vida Plena! A Vida é tudo o que te peço. A Vida é o caminho por onde quero viajar, onde as flores vão desabrochar ao meu redor, filhos robustos que vou mandar para onde a batalha for mais feroz, filhas de olhos brilhantes que vão seguir meu caminho levando Vida para todas as eras. Tu trabalhas sozinha. Pelo teu portão, o homem deve passar sozinho e desolado. Mas a Vida é comunhão: cada um que vive vive por todos. Tu existes para um momento, um portal logo franqueado, mas a Vida é eterna, maior do que tu és. Como uma chuva generosa ela despeja seus presentes sobre nós; como um vento onipresente ela nos estimula para a frente até que o tempo e o espaço sejam esquecidos e a alegria e a tristeza sejam uma só coisa!

MORTE
Savitri, mulher gloriosa! Terás o presente que pediste! A Vida é tua em toda sua completude; é tua a canção, o caminho de flores.

SAVITRI
Ah! Morte, que governa tudo, tu me concedeste um desejo: deste-me a Vida, uma vida de mulher, uma vida de mãe. Tu me proporcionaste aquilo que tuas palavras significam. Se Satyavan morrer, minha voz ficará muda, meus pés nunca trilharão nenhum caminho. Então terei sido apenas um sonho, uma imagem flutuando nas ondas da memória. Só Satyavan pode me ensinar essa canção, só ele pode abrir o portão para esse caminho de flores, o caminho da vida de uma mulher. Vai embora, Morte, volta para teu reino, deves viajar sozinha, fiel à tua palavra! *(a Morte se afasta. Savitri inclina-se sobre Satyavan)* Solidão e tristeza já terminaram. Desperta novamente para teu lar e tua mulher. Distante daqui caminhaste nas trevas, valentemente lutaste contra a morte. Afasta-te desse caminho, estás me trazendo a Vida.

(Satyavan abre os olhos)

SATYAVAN
Savitri! Julguei haver aqui um estranho que te assustava.

SAVITRI
Mas esteve aqui um Santo que me abençoou.

SATYAVAN
Então foi um sonho! Sim, deve ser, eu estava cansado. Mâyâ me agarrou, fui seu escravo. Agora ela se foi. Ficaram apenas tu e teu amor. Só tu estás livre de Mâyâ, só tu és real. *(levanta-se)*

SAVITRI
Sem ti estarei morta. Uma palavra sem significado. Um fogo sem calor. Uma noite sem estrelas. Tu me fazes real, tu me dás a Vida. Quando estás cansado, cuido de ti; quando dormes, te faço vigília; quando estás triste, eu estou por perto, fazendo do nada uma alegria maior que todas as alegrias. *(saem juntos)*

MORTE *(cruzando o palco)*
Em direção ao seu reino a Morte caminha sozinha. Alguém a dominou, alguém que, conhecendo a Vida, está livre de Mâyâ, essa Mâyâ que reina onde

os homens sonham que estão vivendo, cujo poder se estende para aquele outro mundo onde os homens sonham que estão mortos. Porque até mesmo a Morte é Mâyâ. *(sai)*

SAVITRI *(à distância)*
Estou contigo. Meus braços estão te segurando. Teus pensamentos são os meus, meu espírito mora com o teu. Quando estás cansado, cuido de ti; quando dormes, te faço vigília; quando estás triste, eu estou por perto, fazendo do nada uma alegria maior que todas as alegrias.

Fim

Apêndice

Savitri
um conto da Índia antiga[2]

Na Índia, no tempo das lendas, existia um rei com muitas esposas mas nenhum filho. Toda manhã e toda tarde, por dezoito anos, ele enfrentava o fogo do altar dos sacrifícios e lhe pedia um filho. Finalmente, uma deusa brilhante saiu do meio das chamas.

DEUSA
Eu sou Savitri, filha do Sol. Por causa de suas preces você vai ter uma filha.

No devido tempo, nasceu uma menina. Ela foi chamada Savitri em homenagem à deusa. A princesa Savitri era bela e inteligente, e seus olhos brilhavam como o Sol. Tão esplêndida era ela, que o povo pensava que era uma deusa. Quando chegou à idade de se casar, nenhum homem a pediu em casamento. Seu pai lhe disse:

REI
Esses homens fracos se afastam de um brilho como o seu. Vai, procura um homem digno de você. Então mandarei preparar o casamento.

Na companhia de criados e conselheiros, Savitri viajou por todos os cantos do reino. Após muitos dias, chegou a uma aldeia perto de um rio. Ali moravam muitas pessoas que haviam abandonado as cidades por uma vida de prece e estudos. Savitri entrou no templo e saudou o mestre mais velho. Enquanto conversavam, um jovem de olhos brilhantes entrou no templo. Ele guiava outro homem, velho e cego.

2 A partir da versão recontada por Aaron Shepard para teatro infantil.

SAVITRI *(docemente, para o mestre)*
Quem é aquele jovem?

MESTRE *(sorrindo)*
É o príncipe Satyavan. Ele está guiando seu pai, um rei cujo reino foi conquistado. É bom que o nome de Satyavan signifique "filho da verdade", pois nenhum outro é mais rico que ele em virtude.

Quando Savitri voltou para casa, encontrou o pai com o velho sábio Nárada.

REI
Filha, você encontrou algum homem com quem queira se casar?

SAVITRI
Sim, pai. O nome dele é Satyavan.

NÁRADA *(engasgado)*
Não Satyavan! Princesa, nenhum homem poderia ser tão digno, mas você não pode se casar com ele! Eu conheço o futuro dele: Satyavan vai morrer em um ano!

REI
Você ouviu, filha? Escolha outro marido!

Savitri tremeu, mas disse:

SAVITRI
Eu escolhi Satyavan, e não escolherei nenhum outro. Por mais curta que seja a vida dele, eu quero compartilhá-la com ele.

Então o rei ordenou que o casamento fosse preparado. Satyavan foi todo enfeitado com jóias como um verdadeiro noivo. Mas seu pai, o rei cego, perguntou a Savitri:

REI CEGO
Você conseguirá suportar a vida dura da aldeia, princesa? Vai usar essas roupas pobres que as pessoas daqui usam? Vai se alimentar apenas de frutos e legumes da floresta?

SAVITRI
Não estou preocupada com conforto. Estarei feliz num palácio ou numa cabana.

Naquele mesmo dia, Savitri e Satyavan caminharam de mãos dadas ao redor do fogo no templo. Diante de todos os sacerdotes e familiares, eles se tornaram marido e mulher. Durante um ano viveram felizes. Mas Savitri não conseguia esquecer que a morte de Satyavan se aproximava. Finalmente, faltavam apenas três dias. Savitri entrou no templo e se colocou diante do fogo. Ficou ali rezando por três dias e três noites, sem comer e sem dormir.

SATYAVAN
Meu amor, rezar e jejuar é bom. Mas por que rezar e jejuar tanto?

Savitri não respondeu. O Sol já estava se levantando quando Savitri finalmente saiu do templo. Viu Satyavan encaminhando-se para a floresta com um machado ao ombro. Correu para o lado dele.

SAVITRI
Vou com você.

SATYAVAN
Fica em casa, meu amor. Você precisa comer e descansar.

SAVITRI
Meu coração já está no seu caminho.

De mãos dadas, Satyavan e Savitri caminharam por colinas, sentiram o perfume das flores da floresta e pararam para se refrescar à beira de rios de águas muito frescas. Os gritos dos pavões ecoavam pela floresta. Enquanto Savitri descansava, Satyavan cortava os galhos de uma árvore caída. De repente, ele deixou cair o machado.

SATYAVAN
Minha cabeça está doendo.

Savitri correu até ele. Ajudou-o a se deitar no chão à sombra de uma árvore.

SATYAVAN
Meu corpo está queimando! O que há de errado comigo?

Os olhos de Satyavan foram se fechando. Ele mal conseguia respirar. Savitri olhou para o alto. Caminhando no meio das árvores, um príncipe vinha em sua direção. Ele refulgia, embora seu brilho fosse mais escuro do que a noite mais escura. Seus olhos e

suas vestes eram vermelhos como fogo. Tremendo, Savitri perguntou:

SAVITRI
Quem é você?

YAMA *(docemente)*
Princesa, você pode me ver apenas por causa de suas preces e de seu jejum. Eu sou Yama, o deus da morte. Chegou a hora em que devo levar o espírito de Satyavan.

Yama pegou um cipó e o passou ao redor do corpo de Satyavan. Colocou o polegar sobre a testa de Satyavan. Satyavan parou de respirar.

YAMA
A felicidade espera seu marido no meu reino. Satyavan é um homem de grande virtude.

Yama apanhou o espírito de Satyavan e o colocou dentro de um saco que trazia escondido em seu manto e se voltou, encaminhando-se para seu reino. Savitri levantou-se e correu atrás dele. Yama deslizou sobre os arbustos da floresta, enquanto Savitri tentava afastar os galhos que feriam seu rosto. Finalmente, Yama se virou para ela.

YAMA
Savitri! você não pode me seguir até a terra dos mortos!

SAVITRI
Senhor Yama, eu sei que seu dever é levar meu marido. Mas meu dever como esposa dele é ficar ao lado dele!

YAMA
Princesa, esse seu dever chegou ao fim. Fica, eu admiro sua lealdade. Vou lhe conceder uma graça – qualquer coisa que queira, menos a vida de seu marido.

SAVITRI
Por favor, devolva a visão e o reino de meu sogro.

YAMA
A visão e o reino de seu sogro serão restaurados.

Yama virou-se novamente de costas para ele. Savitri o seguiu novamente. Perto de um

rio, Yama passava sem ser incomodado pelos espinhos, que feriam os pés de Savitri.

YAMA
Volte! Você já veio longe demais!

SAVITRI
Senhor Yama, eu sei que meu marido será feliz em seu reino. Mas você está levando minha felicidade embora!

YAMA
Princesa, até mesmo o amor precisa se curvar ao destino. Fica, eu admiro sua devoção. Vou lhe conceder outra graça – qualquer coisa que não seja a vida de seu marido.

SAVITRI
Dê mais filhos ao meu pai.

YAMA
Seu pai terá ainda muitos filhos.

Yama virou o rosto novamente, e continuou a deslizar por sobre os arbustos. Savitri seguia-o. Yama parou novamente.

YAMA
Savitri! Eu a proíbo de ir mais longe!

SAVITRI
Senhor Yama, você é reverenciado e respeitado por todos. Mas não importa o que aconteça, eu estarei com Satyavan.

YAMA
Princesa, pela última vez, não continue! Fica, só posso admirar sua coragem e sua firmeza. Vou lhe conceder uma última graça - qualquer coisa menos a vida de seu marido.

SAVITRI
Então dê filhos a mim. E permita que eles sejam filhos de Satyavan!

Os olhos de Yama olharam espantados para Savitri.

YAMA
Você não pediu a vida de seu marido, mas eu não posso conceder a graça que me pediu sem libertá-lo. Princesa! sua astúcia é tão grande quanto sua vontade.

Yama abriu o saquinho e o espírito de Satyavan saiu voando à procura de seu corpo.

YAMA
Volta, Savitri. Você ganhou a vida de seu marido.

O sol já estava se pondo quando Savitri encontrou o marido. Estava sentado e muito bem.

SATYAVAN
O dia já terminou? Dormi tanto tempo... Mas o que há de errado, meu amor? Você está chorando e sorrindo ao mesmo tempo!...

SAVITRI
Meu amor, vamos para casa.

Fim

Textos e Versões

Natyasastra. Terceiro Capítulo

Carlos Alberto da Fonseca
Tradução e notas.
Universidade de São Paulo
E-mail: carendip@uol.com.br

ISSN: 2525-9105

atha tṛtīyodhyāyaḥ
Eis o terceiro capítulo.

sarvalakṣaṇasaṃpanne kṛte nāṭyagṛhe śubhe /
gāvo vaseyuḥ saptāhaṃ saha japyaparairdvijaiḥ // 3.1 //
3.1. Na auspiciosa casa-*nāṭya* construída excelente com todas as características, vacas devem habitar durante sete dias com *dvijas*[1] murmurando seus *japa*.[2]

tato 'dhivāsayedveśma raṅgapīṭhaṃ tathaiva ca /
mantrapūtena toyena prokṣitāṅgo niśāgame // 3.2 //
3.2. Então, adentre[3] o edifício bem como o *raṅgapīṭha*, com o corpo sendo purificado com água consagrada por mantras, no início da noite,

yathāsthānāntaragato dīkṣitaḥ prayataḥ śuciḥ /
trirātropoṣito bhūtvā nāṭyācāryo 'hatāmbaraḥ // 3.3 //
3.3. tendo saído de sua habitação, controlado, disciplinado, resplendente, tendo jejuado por três noites, o mestre do *nāṭya*, vestes não trocadas.

namaskṛtya mahādevaṃ sarvalokodbhavaṃ bhavam /
jagatpitāmahaṃ caiva viṣṇumindraṃ guhaṃ tathā // 3.4 //
3.4. Seja um *namaskāra*[4] ao Mahādeva[5], senhor de todo espaço, para Maha,[6] o pai do mundo e também para Viùõu, Indra, Guha;[7]

sarasvatīṃ ca lakṣmīṃ ca siddhiṃ medhāṃ dhṛtiṃ smṛtim /
somaṃ sūryaṃ ca maruto lokapālāṃstathāśvinau // 3.5 //

1 Já que devem estar dizendo suas orações, deve tratar-se de brâmanes sacerdotes. O termo *dvija* se refere a membros das três castas ditas superiores, os chamados *arya*, não sendo exclusivo, embora de uso muito frequente, para designação dos brâmanes sacerdotes.

2 *Japa*: orações/preces murmuradas; o rosário/terço chama-se *japamālā* "guirlanda de *japas*".

3 O sujeito deste dístico está no segundo verso do seguinte.

4 Nome da exclamação *"namas!"* pronunciada como saudação, homenagem.

5 Epíteto de Śiva.

6 Epíteto de Brahman.

7 O deva Kārttikeya, filho de Śiva e Pārvatī, popularmente visto como o deus da guerra.

3.5. E Sarasvatī[8] e Lakṣmī[9] e Siddhi[10] e Medhā[11], Dhṛti[12], Smṛti[13], Soma[14] e Sūrya[15], os Marut[16] guardiães das direções, os dois Aśvin[17],

mitramagniṃ surānvarṇān rudrānkālaṃ kaliṃ tathā /
mṛtyuṃ ca niyatiṃ caiva kāladaṇḍaṃ tathaiva ca // 3.6 //
3.6. Mitra[18], Agni[19] e varṇas[20] e suras[21], rudras[22], Kāla[23] e Kali[24], Mṛtyu[25] e Niyati[26] bem como Kāladaṇḍa[27] etc;

viṣṇupraharaṇaṃ caiva nāgarājaṃ ca vāsukim /
vajraṃ vidyutsamudrāṃśca gandharvāpsaraso munīn // 3.7 //
3.7. E a arma de Visnu, e o rajá das serpentes Vāsuki, o Relâmpago, e os Oceanos, os Gandharva[28] e as Apsaras,[29] os sábios;

bhūtān piśācān yakṣāṃśca guhyakāṃśca maheśvarān /
asurānnāṭyavighnāṃśca tathā'nyāndaityarākṣasān // 3.8 //
3.8. bhūtas,[30] piśacas[31] e yakṣas[32] e guhyakas[33] grandes senhores, e asuras[34] e nāṭya-vighnas[35] e todos os rakùasas[36] divinos.

tathā nāṭyakumārīśca mahāgrāmaṇyameva ca /
yakṣāṃśca guhyakāṃścaiva bhūtasaṅghāstathaiva ca // 3.9 //
3.9. E também as *nāṭyakumarīs*[37] e a Mahāgrāmaṇi,[38] e ainda os yakṣas e guhyakas e toda a multidão de bhūtas.

etāṃścānyāṃśca devarṣīnpraṇamya racitāñjaliḥ /
yathāsthānāntaragatānsamāvāhya tato vadet // 3.10 //
3.10. Tendo saudado esses, e outros divinos sábios, com as mãos em *aṭjali* invoque então todos os deuses em seus respectivos lugares (dizendo):

bhavadbhirno niśāyāṃ tu kartavyaḥ samparigrahaḥ /
sāhāyyaṃ caiva dātavyamasminnāṭye sahānugaiḥ // 3.11 //
3.11. "Proteção nos seja favorecida por vós, Excelsos, durante a noite, e com vossos seguidores nos seja dado auxílio neste *nāṭya*".

sampūjya sarvānekatra kutapaṃ samprayujya ca /
jarjarāya prayuñjīta pūjāṃ nāṭyaprasiddhaye // 3.12 //
3.12. Tendo feito um *pūja* para todos os deuses e para o *kutapa*,[39] ofereça um *pūja* ao Jarjara[40] para o sucesso no *nāṭya*:

tvaṃ mahendrapraharaṇaṃ sarvadānavasūdanam /

8 Consorte de Brahman, deusa da eloquência, erudição e sabedoria.

9 Consorte de Viṣṇu, deusa da prosperidade, felicidade e do sucesso.

10 Personificação da Perfeição.

11 Personificação da Inteligência, poder ou vigor mental.

12 Personificação da Satisfação, firmeza, constância, vontade.

13 Personificação da Tradição Memorizada, o conjunto de produtos culturais guardados e transmitidos pelo exercício da memória.

14 Personificação da bebida fermentada que centralizava o ritual védico; também a Lua.

15 O Sol.

16 Os Ventos.

17 Os cocheiros de carros puxados por cavalos e pássaros que impulsionam a aurora e o crepúsculo, os tesouros e as doenças.

18 Personificação da Amizade, Cumplicidade, Aliança.

19 O Fogo.

20 Grupo de divindades que regem especialmente sobre a vida das quatro *varṇa* de pessoas.

21 Os sura são divindades celestes de segundo escalão, propugnadoras de ações voltadas para o Bem.

22 Os *rudra*, igualmente celestes, também de segundo escalão, propugnam ações voltadas para o desastre.

23 Personificação do Tempo; também a Morte pelo desgaste natural das forças.

nirmitassarvadevaiśca sarvavighnanibarhaṇa // 3.13 //

3.13. "Tu és a arma de Indra matadora de todos os *dānavas*[41]; preparada por todos os *devas*, destruidora de todos os obstáculos;

nṛpasya vijayaṃ śaṃsa ripūṇāṃ ca parājayam /
gobrāhmaṇaśivaṃ caiva nāṭyasya ca vivardhanam // 3.14 //

3.14. traze a vitória do rei e a derrota dos inimigos, bem como o bem-estar das vacas e dos brâmanes e o êxito do nāṭya."

evaṃ kṛtvā yathānyāyamupāsyaṃ nāṭyamaṇḍape /
niśāyāṃ tu prabhātāyāṃ pūjanaṃ prakramediha // 3.15 //

3.15. Assim tendo procedido, conforme o regrado, e no *nāṭyamaṇḍapa* tendo permanecido durante a noite, ali performe um *pūja* logo ao amanhecer.

ārdrāyāṃ vā maghāyāṃ vā yāmye pūrveṣu vā triṣu /
āśleṣāmūlayorvāpi kartavyaṃ raṅgapūjanam // 3.16 //

3.16. Durante Ārdrā ou Maghā ou Yāmya nos três primeiros quartos, ou mesmo no Āśleṣa ou Mūla deve ser realizado o *pūja* no raṅga.

ācāryeṇa tu yuktena śucinā dīkṣitena ca /
raṅgasyodyotanaṃ kāryaṃ devatānāṃ ca pūjanam // 3.17 //

3.17. Pelo *àcàrya*[47] preparado, purificado e concentrado deve ser feita a iluminação do *raṅga* e o *pūja* dos *devas*.

dināṇte dāruṇe ghore muhūrte yamadaivate /
ācamya tu yathānyāyaṃ devatā vai niveśayat // 3.18 //

3.18. No fim do dia, naquele momento assustador terrível do reino de Yama, um *ācamya*[48] conforme as regras para o assentamento das divindades,

raktāḥ pratisarāḥ sūtraṃ raktagandhāśca pūjitāḥ /
raktāḥ sumanasaścaiva yacca raktaṃ phalaṃ bhavet // 3.19 //

3.19. enfeitadas com *pratisarās*,[49] e perfumadas e presenteadas de frutos e flores,

yavaissiddhārthakairlājairakṣataiḥ śālitaṇḍulaiḥ /
nāgapuṣpasya cūrṇena vituṣābhiḥ priyaṅgubhiḥ // 3.20 //

3.20. com coisas como cevada, mostarda branca, arroz seco ao sol, pó da flor nāga[50] açafrão debulhado salpicados sobre elas.

etairdravyairyutaṃ kuryāddevatānāṃ niveśanam /

24 Personificação da última das quatro eras de vida da humanidade, a atual, a dos vícios e discórdias; filha de Krodha "o Ódio" e Hiṃsā "a Violência".

25 Personificação da Morte que acontece com interrupção repentina da vida; também chamada Yama.

26 Personificação da Vida no vocabulário religio-mitológico, aquilo que saṃsāra representa para a filo-religião. É a carga que cada indivíduo deve suportar enquanto vive, mas essa ideia não se confunde com a de destino, que é estranha à cultura indiana antiga. É irmã de Āyati "Condição", com ela sendo esposas de Dhātṛ "Fundador" e Vidhātṛ "Organizador".

27 O chicote/porrete, ou cetro/bastão, de Kāla.

28 Os músicos celestes.

29 As dançarinas celestes.

30 Literalmente, os "sidos, existidos": espírito (bom ou mau), fantasma de uma pessoa morta, demônio, diabrete, duende, trasgo.

31 Classe de demônios (assim denominados por conta de sua predileção por *piśa* "carne") ou por sua cor amarelada; talvez originalmente uma personificação do fogo fátuo; mencionados nos Veda ao lado dos *asuras* e dos *rakṣasas*; posteriormente, filhos de uma deusa Krodhā, a Ira.

32 Seres sobrenaturais, aparições espirituais, classe de seres semidivinos produzidos dos pés de Brahman, geralmente tidos como seres de disposição benevolente e inofensivos, mas ocasionalmente aliados aos *piśacas* e outros seres malignos.

33 "Os ocultos, escondidos": classe de semideuses que, como os *yakṣas*, são guardiães dos tesouros.

ālikhenmaṇḍalaṃ pūrvaṃ yathāsthānaṃ yathāvidhiḥ // 3.21 //

3.21. Com isso tudo já executado, proceda-se ao assentamento das divindades. Conforme as prescrições, e no local adequado, desenhe-se um *maṇḍala*[51] antes de mais nada.

samantastaśca kartavyaṃ hastā ṣoḍaśa maṇḍalam /
dvārāṇi cātra kurvīta vidhānena caturdiśam // 3.22 //

3.22. Esse *maṇḍala*, no longo de seu perímetro, deve ser feito com dezesseis *hasta* e nele uma porta em cada um de seus lados.

madhye caivātra kartavye dve rekhe tiryagūrdhvage /
tayoḥ kakṣyāvibhāgena daivatāni niveśayat // 3.23//

3.23. E então no interior devem ser feitas duas linhas, vertical e horizontal. Nos quadrados produzidos, instalem-se as divindades:

padmopaviṣṭaṃ brahmāṇaṃ tasya madhye niveśayet /
ādau niveśyo bhagavānsārdhaṃ bhūtagaṇaiḥ śivaḥ // 3.24//

3.24. no centro deles, instale-se Brahman sentado num lótus; no quadrado do começo Śiva se instale com o exército de *bhūtas*,

nārāyaṇo mahendraśca skandaḥ sūryo 'śvinau śaśī /
sarasvatī ca lakṣmīśca śraddhā medhā ca pūrvataḥ // 3.25//

3.25. Nārāyaṇa[52] e o grande Indra, |Skanda, Sūrya, os Aśvin. Śaśin[53] e Sarasvatī e Lakṣmī, Śraddhā e Medhā[54] no [quadrado] leste;

pūrvadakṣiṇato vahnirniveśyaḥ svāhayā saha /
viśvedevāḥ sagandharvā rudrāḥ sarpagaṇāstathā // 3.26//

3.26. no do sudeste, instalem-se Agni com Svāhā[55] os rudras e os sábios e os viśvedevas[56] os gandharvas e depois os sábios;

dakṣiṇena niveśyastu yamo mitraśca sānugaḥ /
pit npiśācānuragān guhyakāṃśca niveśayat // 3.27 //

3.27. e no sul se instalem Yama, Mitra e seguidores, os ancestrais, piśācas, os uragas e os guhyakas;

nai tyāṃ rākṣasāṃścaiva bhūtāni ca niveśayat /
paścimāyāṃ samudrāṃśca varuṇaṃ yādasāṃ patim //3.28 //

3.28. no sudoeste os rākṣasas e os bhūtas se instalem, no oeste os Mares[57] e Varuṇa, o senhor dos monstros;

34 Espírito maligno, oponente dos deuses (os *sura*), em perpétua hostilidade com relação a eles.

35 Lit. "destruidor do *nāṭya*".

36 Demônio em geral, demônio malévolo originados dos pés de Brahman.

37 Lit. "donzelas do *nāṭya*"; parece ser esta a única referência a elas em toda a literatura sânscrita.

38 Grande líder ou chefe da vila ou comunidade, superintendente administrativo, chefe da aldeia, líder de uma tropa ou do exército.

39 Tipo de instrumento musical; nome do oitavo *muhūrta* ou porção do dia, indicado para sacrifícios aos antepassados.

40 Nome do estandarte de Indra. No capítulo 1, quando Indra usou seu estandarte *(dhvaja)* para transpassar os demônios, esse estandarte passou a ser referido como "o perfurador".

41 Classe de demônios frequentemente identificados aos *Daityas* ou *Asuras*, considerados inimigos implacáveis dos devas.

42 Quarto ou sexto *nakṣatra*, ou mansão lunar.

43 Décima ou décima quinta mansão lunar.

44 A mansão lunar presidida por Yama.

45 A sétima mansão lunar.

46 Décima sétima ou décima nona mansão lunar.

47 Segundo os comentaristas, o "mestre" em performances. Mas também em outras circunstâncias e contextos.

vāyavyāyāṃ diśi tathā sapta vāyūnniveśayet /
tatraiva viniveśyastu garuḍaḥ pakṣibhiḥ saha // 3.29 //
3.29. no noroeste então os sete Ventos se instalem, e também se estabeleçam Garuóa com os pássaros,

uttarasyāṃ diśi tathā dhanadaṃ saṃnivieśayet /
nāṭyasya māt śca tathā yakṣānatha saguhyakān // 3.30 //
3.30. no norte então se firmem Dhanada, as mães do Nāṭya[58] e os Yakṣas com seus seguidores;

tathaivottarapūrvāyāṃ nandyādyāṃśca gaṇeśvarān /
brahmarṣibhūtasaṃghāṃśca yathābhāgaṃ niveśayat // _3.31 //
3.31. e então acima no nordeste os senhores de comunidades como Nandin se estabeleçam os Brahmarùis e a multidão de Bhūtas em seus próprios lugares.

stambhe sanatkumāraṃ tu dakṣiṇe dakṣameva ca /
grāmaṇyamuttare stambhe pūjārthaṃ saṃniviśayet // 3.32 //
3.32. E no pilar [oriental] instale-se Sanatkumāra,[59] no sul um Dakṣa, no pilar norte um grāmāṇi,[60] [no sul] um objeto de culto.

anenayava vidhānena yathāsthānaṃ yathāvidhi /
suprasādāni sarvāṇi daivatāni niveśayat // 3.33 //
3.33. De acordo com esta regra todos os deuses se instalem em suas formas nas suas devidas posições.

sthāne sthāne yathānyāyaṃ viniveśya tu devatāḥ /
tāsāṃ prakurvīta tataḥ pūjanaṃ tu yathārhataḥ // BhN_3.34 //
3.34. E divindades instaladas convenientemente lugar por lugar, um pūja para elas seja propiciado do modo mais adequado.

devatābhyastu dātavyaṃ sitamālyānulepanam /
gandharvavahnisūryobhyo raktamālyānulepanam // 3.35 //
3.35. E às divindades sejam oferecidos guirlandas e óleos brancos, mas aos Gandharvas, a Vahni[61] e a Sūrya se ofereçam guirlandas e óleos vermelhos.

gandhaṃ mālyaṃ ca dhūpaṃ ca yathāvadanupūrvaśaḥ /
datvā tataḥ prakurvīta baliṃ pūjāṃ yathāvidhiḥ // BhN_3.36 //
3.36. Tendo sido oferecidos perfumes e guirlandas e óleos segundo as prescrições, performe-se um pūja auspicioso com oferendas adequadas:

48 Ritual que consiste na ingestão de água bebida na palma da mão.

49 Cordão ou fita usada como amuleto ao pescoço ou no pulso em casamentos. (para alguns, fita vermelha colocada nos pulsos).

50 *Nāgapuṣpa*, flor da árvore *campaka*, o champó (magnólia-amarela, *Michelia champaca*).

51 Círculo, disco, circunferência < eixo, ponto central.

52 *Nārāyaṇa*: filho do homem primordial, ao qual muitas vezes é associado; identificado a Brahman, Viṣṇu e Kṛṣṇa.

53 *Śāśin*: um dos nomes da Lua "que tem um coelho".

54 Medhā: a Inteligência personificada (especialmente como esposa de Dharma e filha de Dakṣa [Sacrifício]).

55 Svāhā: uma oblação (oferecida a Agni, Indra); uma oblação personificada (como filha de Dakṣa e esposa de Agni; considerada presidir sobre todas as oferendas feitas sobre fogo); afirma-se que seu corpo é formado pelos quatro Vedas e todos os seus anexos.

56 *Viśvedevas*: lit. "todos os deuses"; classe de divindades, para as quais costuma ser um designativo genérico.

57 *Samudra*: o Oceano personificado como rei dos rios; também conjunto de sete círculos concêntricos (*lavaṇa* "água salgada", *ikṣu* "mel", *surā* "álcool", *ghṛta* "manteiga clarificada", *dadhi* "coalhada", *jala* "água doce", *dugdha* "leite").

58 *Nāṭya mātṛ*: lit. "mãe do nāṭya", conceito sem qualquer referência dicionartizada; o termo passa batido nas traduções existentes do texto.

brahmāṇaṃ madhuparkeṇa pāyasena sarasvatīm /
śivaviṣṇumahendrādyāḥ sampūjyā modakairatha // 3.37 //
3.37. Sejam favorecidos Brahman com madhuparka,[62] Sarasvatī com pāyasa,[63] Śiva, Viṣṇu, Indra etc. com docinhos[64].

ghṛtaudanena hutabhukṣomarkau tu guḍaudanaiḥ /
viśvedevāḥ sagandharvā munayo madhupāyasaiḥ // 3.38 //
3.38. Agni com arroz frito em ghṛta,[65] o Sol e a Lua com arroz cozido em melado, e os Viśvedeva e os Gandharva e os Muni com pāyasa com mel.

yamamitrau ca sampūjyāvapūpairmodakaistathā /
pit npiśācānuragān sarpiḥkṣīreṇa tarpayet // 3.39 //
3.39. Yama e Mitra sejam favorecidos com bolos e docinhos, e os Pitr e os Piśāca e os Uraga satisfeitos com *ghee* e leite;

pakvānena tu māṃsena surāsīthuphalāsavaiḥ /
arcayedbhūtasaṃghāṃśca caṇakaiḥ palalāplutaiḥ // 3.40 //
3.40. As hostes de Bhūtas sejam brindadas com carne crua e cozida além de caṇaka[66] e bebidas inebriantes.[67]

anenaiva vidhānena sampūjyā mattavāraṇī /
pakvāmena tu māṃsena sampūjyā rakṣasāṃ gaṇāḥ // 3.41 //
3.41. Também o pūja para a mattavāraṇī seja feita de modo semelhante: hostes de rakṣas sejam adoradas com carne cozida,

surāmāṃsapradānena dānavānpratipūjayet /
śeṣāndevagaṇāṃstajjñaḥ sāpūpotkārikaudanaiḥ // 3.42 //
3.42. Com oferenda de carne e licores sejam adorados os Dānava, as hostes de devas restantes com bolos e utkārikā.[68]

matsyaiśca piṣṭabhakṣyaiśca sāgarānsaritastathā /
sampūjya varuṇaṃ cāpi dātavyaṃ ghṛtapāyasam // 3.43 //
3.43. E aos rios e mares peixes e piṣṭabhakṣya[69] sejam oferecidos, e a Varuna seja ofertado pāyasa com ghee.

nānāphūlaphalaścāpi munīnsampratipūjayet /
vāyūṃśca pakṣiṇaścaiva vicitrairbhakṣyabhojanaiḥ // 3.44 //
3.44. Os Munis sejam honrados com muitas raízes e frutos, Vāyu e os pássaros com coisas comíveis variadas;

59 *Sanatkumāra:* "sempre jovem", um dos quatro (ou sete) filhos de Brahman; considerado o mais velho dos progenitores da humanidade.

60 *Grāmāṇi:* líder ou chefe de uma aldeia ou comunidade *(grāma)*

61 Um dos muitos nomes de Agni.

62 *Madhuparka:* mistura de mel e leite, oferecida primordialmente a hóspedes.

63 *Pāyasa:* preparação com leite, especialmente arroz cozido em leite ou uma oblação de leite, açúcar e arroz.

64 *Modaka:* bolinhos doces.

65 *Ghṛta:* o mesmo que ghee, manteiga clarificada.

66 *Caṇaka:* grão de bico.

67 *Palalāpluta:* licores preparados com fermentação de legumes e frutos.

68 *Utkārikā:* docinho feito com leite, ghee e melaço.

69 *Piṣṭbhakṣya:* uma espécie de bolo.

māt nāṭyasya sarvāstā dhanadaṃ ca sahānugaiḥ /
apūpairlājikāmiśrairbhakṣyabhojyaiśca pūjayet // 3.45 //
3.45. As mães do nāṭya todas e Dhanada e seguidores sejam favorecidos com coisas comíveis dos mais variados tipos.

evameṣāṃ baliḥ kāryo nānābhojanasaṃśrayaḥ /
punarmantravidhānena balikarma ca vakṣyate // 3.46 //
3.46. Essas diferentes espécies de oferendas devem ser feitas com mantras que devem ser pronunciados como oferenda:

devadeva mahābhāga sarvalokapitāmaha /
mantrapūtamimaṃ sarvaṃ pratigṛhṇīṣva me balim // 3.47 //
3.47. [Para Brahman] Ó deva dos devas, o maior de todos, grande pai de toda gente, aceita toda esta minha oferenda consagrada pelo mantra.

devadeva mahābhāga gaṇeśa tripurāntaka /
pragṛhyatāṃ balirdeva mantrapūto mayodyataḥ // 3.48 //
3.48. [Para Śiva] Ó deva dos devas, o maior de todos, senhor das multidões, matador de Tripura, aceita toda esta minha oferenda consagrada pelo mantra.

nārāyaṇāmitagate padmanābha surottama /
pragṛhyatāṃ balirdeva mantrapūto mayārpitaḥ // 3.49 //
3.49. [Para Viùõu] Ó Narayana, Padmanābha[70], o melhor dos devas, deva-força, aceita esta oferenda consagrada pelo mantra alçada por mim.

purandarāmarapate vajrapāṇe śatakrato /
pragṛhyatāṃ balirdeva vidhimantrapuraskṛtaḥ // 3.50 //
3.50. [Para Indra] Ó Purandara,[71] senhor dos imortais, de força irreprimível, aceita esta oferenda feita mantra inexpugnável.

devasenāpate skanda bhagavan śaṅkarapriya /
baliḥ prītena manasā ṣaṇmukha pratigṛhyatām // 3.51 //
3.51. [Para Skanda] Ó Skanda, chefe do exército dos devas, venerável, caro a Śaṅkara,[72] ó de seis bocas, aceita esta oferenda com mente plena de energia.

mahādeva mahāyogindevadeva surottama /
saṃpragṛhya baliṃ deva rakṣa vighnātsadotthitāt // 3.51* //
3.52. [Para Śiva] ó grande deva, deva dos devas, grande iogue, melhor dos deuses, recebe esta oferenda, deva, protetor, eliminador de obstáculos.

70 *Padmanābha:* "umbigo que tem um lótus", um dos epítetos de Viṣṇu, de cujo umbigo teria brotado o lótus do qual surgiu Brahman.

71 *Purandara* (também grafado Puraṃdara): "destruidor de fortalezas", um dos muitos nomes de Indra.

72 *Śankara* (também grafado Śaṃkara): "que proporciona prosperidade, auspicioso"; nome de inúmeros autores e comentadores, especialmente Śaṃkarācārya, celebrado autor da filosofia Vedānta e revivificador do Bramanismo; teria vivido entre 788 e 820 d.C., mas de acordo com a tradição viveu por volta de 200 a.C. e era nativo do Kerala ou Malabar; de errática vida controversa, adquiriu tal erudição e santidade, que é tido como uma encarnação de Śiva e a ele se atribuem muitos milagres.

devi devamahābhāge sarasvati haripriye /
pragṛhyatāṃ balirmātarmayā bhaktyā samarpitaḥ // BhN_3.52 //
3.52. [Para Sarasvatī] Ó devi Sarasvatī, amada de Hari, grande aliada dos devas, mãe-força, aceita esta oferenda forjada com devoção por mim,

lakṣmīḥ siddhirmatirmedhā sarvalokanamaskṛtāḥ /
mantrapūtamimaṃ devyaḥ pratigṛhṇantu me balim // 3.53 //
3.53. [Para Lakṣmī, Siddhi, Mati, Medhā] Ó Lakṣmī, Siddhi, Mati, Medhā, saudadas por todas as gentes, aceitai, deusas, esta minha oferenda, como um mantra.

sarvabhūtānubhāvajña lokajīvana māruta /
pragṛhyatāṃ balirdeva mantrapūto mayodyataḥ // 3.54 //
3.54. [Para Māruta] Ó Māruta, conhecedor da dignidade de todos os seres, aceita esta oferenda, deva-força, alçada por mim como um mantra.

nānānimittasambhūtāḥ paulastyāḥ sarva eva tu
rākṣasendrā mahāsatvāḥ pratigṛhṇīta me balim // BhN_3.55 //
3.55. [Para Rakṣasas] Ó entidades de variadas causas, filhos de Paulastya,[73] também chefes dos rakṣas, magnânimos, aceitai minha oferenda.

devavaktra suraśreṣṭha dhūmaketo hutāśana /
bhaktyā samudyato deva baliḥ samprati gṛhyatām // 3.56 //
3.56. [Para Agni] Ó boca dos devas, melhor dos deuses, o que tem a fumaça como estandarte, devorador de oblações, acolhe com vigor esta oferenda, deva-força, feita com devoção.

sarvagrahāṇāṃ pravara tejorāśe divākara /
bhaktyā mayodyato deva baliḥ samprati gṛhyatām // 3.57 //
3.57 [Para Sūrya] Ó formador do dia, deva centro do calor, o melhor entre os planetas, acolhe com vigor esta oferenda, deva-força, feita com devoção.

sarvagrahapate soma dvijarāja jagatpriya /
pragṛhyatāmeṣa balirmantrapūto mayodyataḥ //3.58 //
3.58. [Para Candra] Ó Soma, senhor de todos os planetas, rajá dos nascidos duas vezes, amado pelo mundo, aceita esta oferenda alçada por mim, energia feita mantra.

mahāgaṇeśvarāḥ sarve nandīśvarapurogamāḥ /

73 *Paulastya*: descendente de Pulasti/Pulastya ou relativo a ele; trata-se de um antigo ṛṣi, dentre os que nasceram da mente de Brahman; também enumerado entre os Prajāpati (senhores das descendências) e dos sete sábios primordiais, descritos pela tradição como legisladores primigênios.

pragṛtāṃ balirbhaktyā mayā samprati coditaḥ // 3.59 //

3.59. [Para chefes de grupos, como Nandīśvara] Ó todos grandes chefes de grupos, entre os quais excele Nandīśvara,[74] aceitai minha litania, por mim alçada por devoção.

namaḥ pitṛbhyaḥ sarvebhyaḥ pratigṛhṇantvimaṃ balim /
(bhūtebhyaśca namo nityaṃ yeṣāmeṣa baliḥ priyaḥ) /
kāmapāla namo nityaṃ yasyāyaṃ te vidhiḥ kṛtaḥ // 3.60 //

3.60. [Para os Pitç] Saudação a todos os Pitr, aceitem eles minha oferenda piedosa. Saudação também a Kāmapāla,[75] sempre, para quem esta oferenda foi feita.

nāradastumbaruścaiva viśvāvasupurogamāḥ /
parigṛhṇantu me sarve gandharvā balimudyatam // 3.61 //

3.61. [Para os Gandharvas] Ó todos os Gandharvas, entre os quais excelem Nārada, Tumburi e Viśvāvasu, aceitem eles minha oferenda agora cantada.

yamo mitraśca bhagavānīśvarau lokapūjitau /
imaṃ me pratigṛhṇītāṃ baliḥ mantrapuraskṛtam // 3.62 //

3.62. [Para Yama e Mitra] Ó Yama e Mitra, senhores veneráveis adorados pelas gentes, aceitai esta minha oferenda formulada em mantra.

rasātalagatebhyaśca pannagebhyo namo namaḥ /
diśantu siddhiṃ nāṭyasya pūjitāḥ pāpanāśanāḥ // 3.63 //

3.63. [Para os Nāgas] Saúdo em saudação os Pannaga,[76] alocados no inferior da terra, louvados devoradores de vento, propiciem sucesso no nāṭya.

sarvāmbhasāṃ patirdevo varuṇo haṃsavāhanaḥ /
pūjitaḥ prītamānastu sasamudranadīnadaḥ // 3.64 //

3.64. [Para Varuṇa] deva senhor de todas as águas, que cavalga um cisne, seja agradado com o som dos mares e rios, minha oferenda.

vainateya mahāsatva sarvapakṣipate vibho /
pragṛhyatāṃ balirdeva mantrapūto mayodyataḥ // 3.65 //

3.65. [Para Garuḍa] Ó filho de Vinatà,[77] magnânimo, rei de todos os pássaros, onipresente, aceita minha oferenda alçada em mantra, ó deva-força.

dhanādhyakṣo yakṣapatirlokapālo dhaneśvaraḥ /
saguhyakasayakṣaśca pratigṛhṇātu me balim // 3.66 //

74 *Nandīśvara*: Um dos epítetos de Śiva, "senhor de Nandin", nome do touro branco que ele monta.

75 *Kāmapāla*: "gratificador dos desejos" humanos, um epíteto de Viṣṇu.

76 Lit. "ido para baixo" > "decaído" > serpente, demônio em forma de serpente.

77 *Vinatā*: denominativo de garota com pernas tortas ou corcunda; nome de uma das viúvas de Kaśyapa e mãe de *gandharvas* como Suparṇa e Aruṇa e de Garuóa; uma das 13 filhas de Dakṣa; figura frequente na literatura dos Purāṇa, os metros dos versos dos Vedas seriam suas filhas.

3.66. [Para Kubera] Ó superintendente de toda riqueza, rei dos yakṣas, guardião do mundo, senhor dos tesouros, com os Guhyakas e os Yakṣas aceitai minha oferenda.

namo 'stu nāṭyamātṛbhyo brāhmyādyābhyo namonamaḥ /
sumukhībhiḥ prasannābhirbaliradya pragṛhyatām // 3.67 //

3.67. [Para as mães do nāṭya] Com uma saudação saúdo as mães do nāṭya, como Brahmī e as outras, tão belas de rosto e apaziguadas aceitem agora minha oferenda.

rudrapraharaṇaṃ sarvaṃ pratigṛhṇātu me balim /
viṣṇupraharaṇaṃ caiva viṣṇubhaktyā mayodyatam // BhN_3.68 //

3.68. [Para armas] Minha oferenda seja aceita como o armamento de Rudra; e alçado por mim por devoção a Viṣṇu, também todo o armamento de Viṣṇu.

tathā kṛtāntaḥ kālaśca sarvaprāṇivadheśvarau /
mṛtyuśca niyatiścaiva pratigṛhṇātu me balim // 3.69 //

3.69. [Para Yama] E também o término de tudo, ó Kāla, senhor que reserva morte e fim de todos, seja aceita minha oferenda.

yāścāsyāṃ mattavāraṇyāṃ saṃśritā vastudevatāḥ /
mantrapūtamimaṃ samyakpratigṛhṇantu me balim // 3.70 //

3.70. Ó todas as divindades residentes no mattavāraṇi, aceitai juntas esta minha oferenda feita mantra.

anye ye devagandharvā diśo daśa samāśritāḥ /
divyāntarikṣābhaumāśca tebhyaścāyaṃ baliḥ kṛtaḥ // 3.71 //

3.71. Para os outros devas e gandharvas que ocupam céus e terra, o terreno do meio e as dez direções esta oferenda foi feita.

kumbhaṃ salilasampūrṇaṃ puṣpamālāpuraskṛtam /
sthāpayedraṅgamadhye tu suvarṇaṃ cātra dāpayet // 3.72 //

3.72. Um jarro cheio de água circundado por uma guirlanda de flores seja firmado no meio do raṅga e uma moeda de ouro dentro dele.

ātodyāni tu sarvāṇi kṛtvā vastrottarāṇi tu /
gandhairmālyaiśca dhūpaiśca bhakṣyairbhojyaiśca pūjayet // 3.73 //

3.73. E todos os instrumentos musicais cobertos de tecido sejam propiciados com perfumes, guirlandas e incensos e coisas gostosas de comer.

pūjayitvā tu sarvāṇi daivatāni yathākramam /
jarjarastvabhisampūjyaḥ syāttato vighnajarjaraḥ // BhN_3.74 //
3.74. Tendo sido propiciadas todas as divindades do modo conveniente e o jarjara tendo sido oferecido sejam os obstáculos removidos.

śvetaṃ śirasi vastraṃ syānnīlaṃ raudre ca parvaṇi /
viṣṇuparvaṇi vai pītaṃ raktaṃ skandasya parvaṇi // 3.75 //
3.75. Uma fita branca na ponta [do Jarjara], azul no nó de Rudra, e amarela no nó de Viṣṇu, vermelha no nó de Skanda,

mṛḍaparvaṇi citraṃ tu deyaṃ vastraṃ hitārthinā /
sadṛśaṃ ca pradātavyaṃ dhūpamālyānulepanam // BhN_3.76 //
3.76. e variegada no nó da ponta deve ser amarrada. E guirlandas, incensos e unguentos devem ser ofertados ostentosamente.

sarvamevaṃ vidhiṃ kṛtvā gandhamālyānulepanaiḥ /
vighnajarjaraṇārthaṃ tu jarjaraṃ tvabhimantrayet // 3.77 //
3.77. Tendo sido cumpridas todas essas determinações com incenso, guirlandas e unguentos, consagre-se o Jarjara com o seguinte mantra:

atra vighnavināśārthaṃ pitāmahamukhaissuraiḥ /
nirmitastvaṃ mahāvīryo vajrasāro mahātanuḥ // 3.78 //
3.78. "No objetivo de eliminar obstáculos com devas como Pitāmaha,[78] tu – de grande poder, essência do diamante – te tornaste firme e forte.

śiraste rakṣatu brahmā sarvairdevaguṇaiḥ taha /
dvitīyaṃ ca haraḥ parva tṛtīyaṃ ca janārdanaḥ // 3.79 //
3.79. Brahman com todos os outros devas te proteja a ponta mais alta, Hara[79] a segunda parte e Janardana[80] a terceira,

caturthaṃ ca kumāraste pañcamaṃ pannagottamaḥ /
nityaṃ sarve 'pi pāntu tvāṃ surārthe ca śivo bhava // 3.80 //
3.80. E Kumàra a quarta, o excelso Pannaga a quinta. Todos constantemente te protejam e sê abençoado!

nakṣatre 'bhijiti tvaṃ hi prasūto 'hitasūdana /
jayaṃ cābhyudayaṃ caiva pārthivasya samāvaha // 3.81 //
3.81. No asterismo Abhijit[81] sejas protegido, matador de inimigos. E vitória e prosperidade aconteçam para o rei."

78 Lit. "o ancestral maior" = Brahman.

79 = Śiva.

80 = Viṣṇu.

81 *Abhijit*: Uma constelação; segunda ou vigésima estrela da constelação de Lira; o oitavo *muhūrta* do dia (por volta do meio-dia).

jarjaraṃ pūjayitvayavaṃ baliṃ sarvaṃ nividya ca /
agnau homaṃ tataḥ kuryānmantrāhuitipuraskṛtam // 3.82 //

3.82. Tendo sido o Jarjara assim adorado e todas as oferendas feitas, perfor-
me-se o *homa*[82] no fogo sacrificial com o mantra apropriado.

hutāśa eva dīptābhirulkābhiḥ parimārjanam /
nṛpaternartakīnāṃ ca kuryāddīptyabhivardhanam // 3.83 //

3.83. Concluído o homa, então, com o fogo ainda aceso, faça-se a limpeza, que
aumenta a radiância do rei e das *nartakī*.[83]

abhidyotya sahātodyairnṛpatiṃ nartakīstathā /
mantrapūtena toyena punarabhyukṣya tānvadet // 3.84 //

3.84. Então, tendo sido iluminados o rei e as *nartakī* junto com os instrumen-
tos musicais, sejam eles aspergidos novamente com água santificada
pelo mantra:

mahākule prasūtāḥ stha guṇaughaiścāpyalaṅkṛtāḥ /
yadvo janmaguṇopetaṃ tadvo bhavatu nityaśaḥ // 3.85 //

3.85. "Nascidos em grandes famílias e adornados das melhores qualidades,
tudo que tenhais conseguido em virtude do nascimento seja perpetua-
mente vosso."

evamuktvā tato vākyaṃ nṛpatairbhūtaye budhaḥ /
nāṭyayogaprasiddhyarthamāśiṣassamprayojayet // 3.86 //

3.86. Tendo pronunciado essa fala pela felicidade do rei, o sábio pronuncie a
bênção pelo sucesso da produção dramática:[84]

sarasvatī dhṛtirmedhā hrīḥ śrīrlakṣmīssmṛtirmatiḥ /
pāntu vo mātaraḥ saumyāssiddhidāśca bhavantu vaḥ // 3.87 //

3.87. "Mães como Sarasvatī, Dhṛti,[85] Medhā, Hrī,[86] Śrī,[87] Lakṣmī[88] e Smṛti[89] vos
protejam e vos propiciem sucesso."

homaṃ kṛtvā yathānyāyaṃ havirmantrapuraskṛtam /
bhindyātkumbhaṃ tataścaiva nāṭyācāryaḥ prayatnataḥ // 3.88 //

3.88. Tendo sido realizado o *homa* segundo o regramento com utilização de
ghee e mantras, então o mestre de arte dramática[90] cuidadosamente
quebre o jarro.

abhinne tu bhavetkumbhe svāminaḥ śatruto bhayam /

82 *Homa*: palavra derivada de HŪ "sacrificar". O ato de fazer uma oblação aos devas por meio do derramamento de manteiga clarificada no fogo.

83 *Nartakī*: dançarina, atriz, cantora.

84 Lit. *nāṭyayoga*.

85 Firmeza, constância > contentamento.

86 Timidez, recato, modéstia; filha de Dakṣa e esposa de Dharma.

87 Radiância, graça, beleza.

88 Sucesso, prosperidade, riqueza.

89 Memória, tradição, lembrança.

90 Lit *nāṭyācārya*.

bhinne caiva tu vijñeyaḥ svāminaḥ śatrusaṃkṣayaḥ // BhN_3.89 //
3.89. No caso de o jarro permanecer íntegro, o svāmi[91] sentirá medo de inimigos; mas no caso de ser quebrado, o svāmi será a destruição dos inimigos.

bhinne kumbhe tataścaiva nāṭyacāryaḥ prayatnataḥ /
pragṛhya dīpikāṃ dīptāṃ sarvaṃ raṅgaṃ pradīpayet // 3.90 //
3.90. Quebrado o jarro, então o mestre do nāṭya, cuidadosamente, deve iluminar todo o raṅga[92] com uma luz acesa.

kṣveḍitaiḥ sphoṭitaiścaiva valgitaiśca pradhāvitaiḥ /
raṅgamadhye tu tāṃ dīptāṃ saśabdāṃ samprayojayet // 3.91 //
3.91. E então, ruidosamente, com gritos, estalar de dedos, passos apressados e correria, deve fazer correr por entre o raṅga essa luz.

śaṅkhadundubhinirghoṣairmṛdaṅgapaṇavaistathā /
sarvātodyaiḥ praṇaditai raṅge yuddhāni kārayet // 3.92 //
3.92. Batalhas[93] devem ser feitas no raṅga com sons de todos os instrumentos musicais como śaṅkha,[94] dundubhi,[95] mṛdaṅga,[96] paṇava.[97]

tatra cchinnaṃ va bhinnaṃ ca dāritaṃ ca saśoṇitam /
kṣataṃ pradīptamāyastaṃ nimittaṃ siddhilakṣaṇam // 3.93 //
3.93. Se nelas houver coisas quebradas, rasgadas ou cortadas, com sangue brotando nas feridas, então o som resultante indicará sucesso.

samyagiṣṭastu raṅgo vai svāminaḥ śubhamāvahet /
purasyābālavṛddhasya tathā jānapadasya ca // 3.94 //
3.94. Se o raṅga for adequadamente consagrado vai trazer boa sorte ao svāmi e aos jovens e aos velhos da cidade quanto do campo.

duriṣṭastu tathā raṅgo daivatairduradhiṣṭhitaḥ /
nāṭyavidhvasanaṃ kuryānnṛpasya ca tathāśubham // 3.95 //
3.95. Mas, se o raṅga não for adequadamente consagrado, será considerado com indiferença pelas divindades, com interrupção do nāṭya e mal para o rei.

ya evaṃ vidhimutsṛjya yatheṣṭaṃ samprayojayet /
prāpnotyapacayaṃ śīghraṃ tiryagyoniṃ ca gacchati // 3.96 //
3.96. Aquele que transgredir este regramento desejado incorrerá em perdas e renascimento como animal de ordem inferior.

91 Palavra popularizada na forma *swami*. Lit. "senhor de si", sábio – forma de tratamento usada para mestres e reis e pessoas dignas de respeito. Comentaristas do texto interpretam a passagem como "rei"; outros preferem "mestre" (de arte dramática = diretor do espetáculo ou trupe).

92 Comentadores especificam "auditório/plateia".

93 *Yuddhāni*: Os dicionários de Sânscrito não registram uma forma de gênero neutro para esse substantivo, como a desinência *–āni* faz pensar. Talvez haja aí uma interpolação ou erro de copista, mas o termo *yuddha*, utilizado aí metaforicamente, tem o significado de guerra, batalha, luta desde o período védico.

94 *Śaṅkha*: a concha utilizada para se fazer libação de água ou como ornamento para os braços ou para as têmporas dos elefantes; perfurada na ponta, tb serve como instrumento de sopro. Nas batalhas da literatura épica, cada herói é representado como possuidor de uma concha que lhe serve de sublinhador dos chamados para a luta e para o anúncio de suas vitórias.

95 *Dundubhi*: um tipo de tambor.

96 *Mṛdaṅga*: um tipo de tambor.

97 *Paṇava*: um tambor pequeno ou tipo de címbalo utilizado para acompanhamento vocal; o pequeno tambor que figura na mão de Śiva em muitas de suas representações.

yajñena sammitaṃ hyetadraṅgadaivatapūjanam /
apūjayitvā raṅgaṃ tu naiva prekṣāṃ prayojayet // 3.97 //
3.97. Um pūja às divindades do raṅga seja tão equivalente a um *yajña*.[98] E nenhum espetáculo seja performado no raṅga sem realização de pūja.

pūjitāḥ pūjayantyete mānitā mānayanti ca /
tasmātsarvaprayatnena kartavyaṃ raṅgapūjanam // 3.98 //
3.98. Quando adoradas, elas adoram e, honradas, elas honram. Por isso, deve ser realizado um puja no raïga com toda dedicação.

na tathā pradahatyagniḥ prabhañjanasamīritaḥ /
yathā hyapaprayogastu prayukto dahati kṣaṇāt // 3.99 //
3.99. Nenhum fogo, incentivado por vento violento, queima coisas tão rapidamente quanto cerimônias defeituosas.

śāstrajñena vinītena śucinā dīkṣitena ca /
nāṭyācāryeṇa śāntena kartavyaṃ raṅgapūjanam // 3.100 //
3.100. Seja o pūja no raṅga realizado pelo nāṭyācarya purificado, disciplinado, proficiente, mente controlada.

sthānabhraṣṭaṃ tu yo dadyādbalimudvignamānasaḥ /
mantrahīno yathā hotā prāyaścittī bhavettu saḥ // 3.101 //
3.101. Mas quem de mente confusa faz sua oferenda num lugar ruinoso seja como um hotṛ[99] que queima ghee sem o mantra indicado.

ityayaṃ yo vidhirdṛṣṭo raṅgadaivatapūjane /
nave nāṭyagṛhe kāryaḥ prekṣāyāṃ ca prayoktṛbhiḥ // 3.102 //
3.102. Este é o procedimento do pūja às divindades do raṅga a ser observado num novo nāṭyagṛha pelos produtores de espetáculos.

iti bhāratīye nāṭyaśāstre raṅgadaivatapūjanaṃ nāma tṛtīyo 'dhyāyaḥ samāptaḥ
No Nāṭyaśāstra de Bharata, eis o terceiro capítulo chamado "O pūja às divindades do raṅga".

98 *Yajña*: "adoração, devoção, oferenda, devoção, prece; ato de adoração, de devoção; oferecimento, oblação; sacrifício, termo prevalente nos Vedas; geralmente traduzido/interpretado como "sacrifício védico".

99 *Hotṛ*: palavra derivada de HŪ "sacrificar".

Textos e Versões

O Caminho Solitário, de Arthur Schnitzler – Peça em cinco atos

Anabela Mendes
Tradução[1].
Universidade de Lisboa.
E-mail: anmendes@netcabo.pt

ISSN: 2525-9105

Resumo

Tradução da peça **O Caminho Solitário**, Arthur Schnitzler.

Palavras-chave: Tradução, O Caminho Solitário, Arthur Schnitzler.

Abstract

Traslation of Arthur Schnitzler's ***Der einsame Weg****.*

Keywords: Translation, Arthur Schnitzler, Der einsame Weg.

1 Tradução finalizada em Outubro de 2002. Agora publicada com revisão e melhoramentos em 1.5.2018.

O Caminho Solitário, de Arthur Schnitzler
Peça em cinco atos

Tradução de Anabela Mendes

Personagens

PROFESSOR WEGRAT, Director da Academia de Artes Plásticas
GABRIELE, sua mulher
FELIX
JOHANNA — Filhos de ambos
JULIAN FICHTNER
STEPHAN VON SALA
IRENE HERMS
DR. FRANZ REUMANN, médico
CRIADO em casa de Fichtner
CRIADO em casa de Sala
CRIADA de quarto em casa de Wegrat
VIENA – ACTUALIDADE

Primeiro Acto

O pequeno jardinzinho da casa do Professor Wegrat. Está quase completamente cercado por casas, de tal modo que não existe uma perspectiva ampla de visão. No jardim à direita, a pequena casa com um andar e varanda coberta em madeira, da qual partem três degraus em madeira. Entra-se tanto pela varanda como também pela direita

e pela esquerda da casa. Mais ou menos ao meio do palco há uma mesa verde de jardim com cadeiras a condizer, uma cadeira de braços mais confortável, à esquerda, junto a uma árvore, um pequeno banco em ferro.

Primeira Cena

Johanna passeia para cá e para lá no jardim, Felix entra com o uniforme dos Ulanos[2].

JOHANNA *(virando-se)*
Felix!

FELIX
Sim, sou eu.

JOHANNA
Benvindo seja.[3] — Mas como é possível que já estejas outra vez de licença?

FELIX
Não é por muito tempo. — E a mamã como está?

JOHANNA
Nos últimos dias bastante suportável.

FELIX
Achas que ela apanhava um susto se eu lhe aparecesse sem ser esperado?

JOHANNA
Não. Mas é melhor esperares um pouco. Ela agora está a dormitar. Acabo de vir do seu quarto. — Felix, afinal quanto tempo cá fica?

FELIX
Amanhã à noite volto a partir.

JOHANNA *(olhando ao longe)*
Partir...

FELIX
Só aparentemente é tão fabuloso. Não se chega a ir tão longe assim, em nenhum sentido.

2 Ulano – cavaleiro polaco armado de lança que integrava o exército prussiano e o de outros territórios alemães até à Primeira Guerra Mundial. Membro da cavalaria pesada nos exércitos alemão e austríaco. A palavra tem origem turca (oghlan) e significa mancebo. (N. T.)

3 Em alemão a expressão *"Grüss dich Gott"*, à letra *"Deus te saúde"*, utilizada frequentemente e ainda hoje pelos austríacos na comunicação oral, tem um duplo sentido religioso e profano de saudação. (N. T.)

JOHANNA
Desejaste-o tanto... *(Aponta para o uniforme dele)* Agora é teu. Não estás satisfeito?

FELIX
É sem dúvida o mais sensato de tudo o que tentei fazer até hoje. Pelo menos apercebo-me agora de que em determinadas circunstâncias poderei realizar alguma coisa.

JOHANNA
Eu acho que serias capaz de fazer qualquer coisa em qualquer profissão.

FELIX
Duvido que tivesse feito o meu caminho como advogado ou como engenheiro. E, em geral, sinto-me agora particularmente melhor do que alguma vez me senti. Só às vezes me parece não ter nascido no tempo certo. Talvez devesse ter vindo ao mundo, quando não havia tanta ordem, quando nos podíamos permitir todo o tipo de coisas que hoje não nos são permitidas.

JOHANNA
Ah, mas tu és livre, podes fazer o que te apetecer.

FELIX
Mas só dentro de certos limites.

JOHANNA
De qualquer maneira eles serão mais vastos do que estes.

FELIX *(olhando à volta, com um sorriso)*
Mas isto não é uma prisão... O jardim tornou-se realmente bonito. Como parecia miserável quando éramos crianças. — Isto é o quê? Um renque de pessegueiros! Fica muito bem.

JOHANNA
Uma ideia do Dr. Reumann.

FELIX
Foi o que eu imaginei.

JOHANNA
Porquê?

FELIX
Não vejo ninguém na nossa família capaz dessas ideias práticas. De resto como estão as perspectivas dele?.. Para o lugar de Professor em Graz, naturalmente.

JOHANNA
Nada sei em particular. *(Afasta-se.)*

FELIX
Imagino que a mãe tenha aproveitado estes dias bonitos ao ar livre?

JOHANNA
Sim.

FELIX
Ainda lhe lês alguma coisa? Tentas distraí-la um pouco? Animá-la?

JOHANNA
Como se isso fosse assim tão fácil.

FELIX
É preciso fazer um esforço, Johanna.

JOHANNA
Falar é fácil, Felix.

FELIX
Que queres dizer com isso?

JOHANNA *(parecendo falar consigo mesma)*
Não sei se me consegues compreender.

FELIX *(sorrindo)*
Porque deixaria eu de repente de te compreender?

JOHANNA *(olhando calmamente para ele)*
Já não a amo tanto, desde que ela está doente.

FELIX *(surpreendido)*
Como?

JOHANNA
Não, é impossível que possas compreender isto completamente. Ela continua a afastar-se cada vez mais de nós... É como se em cada dia novos véus descessem sobre ela.

FELIX
E o que é que isso quer dizer?

JOHANNA *(Olha para ele em silêncio.)*

FELIX
Tu pensas...?

JOHANNA
Eu nunca me engano nestas coisas, sabes isso, Felix.

FELIX
Eu sei isso? ...

JOHANNA
Quando a pequena Lili von Sala estava a morrer, eu soube-o — antes que os outros se apercebessem que ela ia adoecer.

FELIX
Tinhas sonhado com isso — e eras uma criança.

JOHANNA
Eu não sonhei com isso. Eu soube-o. *(áspera)* Não consigo explicá-lo.

FELIX *(depois de uma pausa)*
E o pai – está preparado?

JOHANNA
Preparado? Pensas então que ele também vê os véus a baixarem?

FELIX *(após abanar a cabeça ligeiramente)*
São quimeras, Johanna — de certeza. — Mas agora quero... *(Volta-se para a*

casa.) O pai ainda não está em casa?

JOHANNA
Não. Ele agora costuma vir bastante tarde. Tem muito que fazer na Academia.

FELIX
Vou tentar não a acordar; vou ter cuidado. *(Sai pela varanda)*

Segunda Cena

Johanna, sozinha por um instante, sentou-se numa cadeira de jardim, as mãos cruzadas sobre os joelhos. Sala entra. Tem 45 anos mas parece um pouco mais jovem. Esguio, quase magro, acabado de barbear. Cabelo louro escuro não muito curto, penteado para a direita, a começar a ficar grisalho nas fontes. Os seus traços são vincados e enérgicos, os olhos, cinzentos e claros.

SALA
Boa noite, menina Johanna.

JOHANNA
Boa noite, senhor von Sala.

SALA
Dizem-me que a senhora sua mãe está a descansar um pouco; tomei assim a liberdade de vir entretanto ao jardim.

JOHANNA
O Felix acabou de chegar.

SALA
Ah, foi? Já lhe deram outra vez uma licença? No meu tempo eram muito mais rígidos no regimento. É claro que nessa altura estávamos estacionados na fronteira, algures na Galícia.

JOHANNA
Estou sempre a esquecer-me de que o senhor também passou por isso.

SALA
Sim, já foi há bastante tempo. Não durou mais do que um par de anos. Mas foi muito agradável, quando isso me vem à memória.

JOHANNA
Como a maior parte do que já viveu.

SALA
Como tanta coisa.

JOHANNA
Não se quer sentar?

SALA
Obrigado. *(Senta-se no braço do cadeirão de jardim)* Posso? *(Tira um cigarro do maço e acende-o depois de um sinal de assentimento de Johanna)*

JOHANNA
Senhor von Sala, já está a morar na sua casa?

SALA
Mudo-me para lá amanhã.

JOHANNA
Isso dá-lhe bastante prazer?

SALA
Ainda é demasiado cedo para tal.

JOHANNA
É assim tão supersticioso?

SALA
Neste o caso — sou. — Mas essa não é a razão. Vou instalar-me apenas temporariamente, não em termos definitivos.

JOHANNA
E porquê?

SALA
Vou viajar — durante muito tempo.

JOHANNA
Ah, vai? Invejo-o bastante. Quem me dera também poder ir viajar pelo mun-

do, não ter de me importar com ninguém.

SALA
Ainda continua?

JOHANNA
Ainda continua... Que quer dizer com isso?

SALA
Bom, eu lembro-me de que era ainda uma garotinha e já esses planos de viajar ocupavam o seu pensamento. O que é que queria ser quando fosse grande? Bailarina, acho. Não era? Uma bailarina muito famosa, naturalmente.

JOHANNA
Porque é que diz isso, como se ser bailarina fosse uma coisa assim tão negativa? *(Sem olhar para ele)* Exactamente o senhor, senhor von Sala, não devia dizer isso.

SALA
E porque não eu?

JOHANNA *(olha para ele em silêncio)*

SALA
Eu não sei bem o que quer dizer com isso, menina Johanna... Ou será que eu devia... *(De modo directo)* Johanna, apercebeu-se naquela altura que eu a olhava?

JOHANNA
Quando?

SALA
No ano passado, quando a Johanna vivia no campo e eu dormi uma noite na mansarda. A lua brilhava e uma sílfide, penso, apareceu a pairar por cima do prado.

JOHANNA *(acena com a cabeça, sorrindo)*

SALA
Era para mim?

JOHANNA
Eu bem o vi atrás da cortina.

SALA *(depois de um breve silêncio)*
Calculo que não dançará assim diante de outras pessoas.

JOHANNA
Porquê? Até já dancei. E também nessa altura me viu. Foi há muito tempo. — Foi numa ilha grega. Havia muitos homens em círculo há minha volta — o senhor estava entre eles — e eu era uma escrava da Lídia.

SALA
Uma princesa cativa.

JOHANNA *(séria)*
Não acredita nessas coisas?

SALA
Se é esse o seu desejo — claro.

JOHANNA *(ficando séria)*
Devia acreditar em tudo o que os outros não podem acreditar.

SALA
Quando tiver chegado a hora, fá-lo-ei de boa vontade.

JOHANNA
Está a ver — pela minha parte sou capaz de imaginar tudo o resto, mesmo muito antes de ter vindo ao mundo pela primeira vez. E há momentos em que me recordo com bastante precisão de todo o tipo de coisas.

SALA
E um momento desses aconteceu naquela altura?

JOHANNA
Sim, há um ano, quando dançava num prado numa noite de Verão cheia de luar. Não foi com certeza a primeira vez, senhor von Sala. *(Após um breve momento, de repente num outro tom)* Afinal para onde vai de viagem?

SALA *(pegando no mesmo tom)*
Para Bactriana[4], Menina Johanna.

JOHANNA
Para onde?

SALA
Para Bactriana. É um país muito estranho, e o mais estranho é que já não existe. Vou juntar-me a um grupo que parte para lá em Novembro. Talvez tenha lido alguma coisa no jornal.

JOHANNA
Não.

SALA
Trata-se de escavações em lugares onde talvez tenha sido erigida a antiga Cerbatana[5] — há cerca de seis mil anos. Aconteceu muito antes do seu período lídio, como vê.

JOHANNA
Quando é que essa ideia lhe ocorreu?

SALA
Há poucos dias. Foi em conversa, por assim dizer. O conde Vronsky, que dirige a expedição, despertou em mim um grande desejo de ir, o que não foi difícil. Veio ao encontro de uma nostalgia antiga. *(Com mais vivacidade)* Pense só, menina Johanna, ver com os próprios olhos como uma cidade sepultada ressurge a pouco e pouco da terra, casa a casa, pedra a pedra, século a século. Não, não me era possível desaparecer para sempre sem realizar este desejo.

JOHANNA
Mas porque fala em morrer?

SALA
Haverá alguém honesto que num certo momento e do fundo da sua alma não deixe de pensar nisso?

JOHANNA
Nunca um desejo seu ficou por realizar.

4 Bactriana, cuja capital era conhecida por Báctria, Bactres ou Bactros, foi um país da Ásia central, onde residiram alguns dos reis das antigas dinastias da Pérsia. Báctria parece ter sido a cidade de nascimento de Zoroastro. Esta cidade encontra-se associada à mitologia greco-latina através da figura de Mémnon, rei dos Etiópios e herói da Guerra de Tróia que, segundo algumas fontes, se pensa ter aí nascido. Algumas narrativas mitológicas referem no plano das lutas territoriais, a figura de Nino, fundador mítico da cidade de Ninive e do Império Babilónico, que terá devastado Bactriana com a ajuda de Semíramis, sua mulher e sucessora no trono imperial, também ela originária de Báctria.
A região mencionada pela personagem Sala situa-se na área entre os actuais países Irão e Iraque. (N. T.)

5 Cidade, entre as margens dos rios Tigre e Eufrates, onde a rainha Semíramis mandou construir inúmeras fontes, para assim assinalar a sua passagem por esse lugar, no tempo em que comandava um exército considerável que se dirigia para Media. (N. T.)

SALA
Nenhum...?

JOHANNA
Eu sei que também já passou por muita coisa triste. Mas às vezes penso que também o desejou.

SALA
Desejei...? Quando isso aconteceu, deu-me prazer, é bem provável que tenha razão.

JOHANNA
Como eu percebo isso bem! Uma vida sem dor seria tão mesquinha como uma vida sem alegria. *(Pausa)* Foi há quanto tempo?

SALA
Que quer dizer?

JOHANNA *(baixo)*
Que a senhora von Sala morreu.

SALA
Foi há sete anos, quase acertou no dia.

JOHANNA
E a Lili... no mesmo ano?

SALA
Sim, a Lili morreu um mês depois. Ainda pensa às vezes na Lili, menina Johanna?

JOHANNA
Frequentemente, senhor von Sala. Desde então não voltei a ter nenhuma amiga. *(Para si mesma)* Também ela agora deveria ser tratada por "menina". Ela era muito bela. Tinha um cabelo tão escuro com reflexos azulados como a sua mulher e olhos tão claros como os seus, senhor von Sala. *(Para si mesma)* "Agora fostes ambas, fostes de mãos dadas, pela negra estrada para luminosa morada..."

SALA
Que memória a sua, Johanna.

JOHANNA
Foi há sete anos... Que estranho.

SALA
Porquê estranho?

JOHANNA
Está a construir uma casa e desenterra cidades perdidas e escreve versos singulares, — e pessoas que lhe disseram tanto, já estão há sete anos debaixo da terra e apodrecem, — e o senhor ainda é tão novo. Como tudo isto é incompreensível!

SALA
Tu, que continuaste a viver, pára de chorar, diz Omar Nameh, filho de um caldeireiro, nascido em Bagdad, no ano 412 da era maometana. Aliás conheço alguém com oitenta e três anos de idade que enterrou duas mulheres, sete filhos, já sem falar nos netos, e que toca piano num reles cabaré no Prater,[6] Enquanto artistas de ambos os sexos se apresentam em maillots e sainhas esvoaçantes. E recentemente, quando o miserável espectáculo tinha chegado ao fim e se apagavam as luzes, sem razão aparente e alheado de tudo, ele continuou a tocar no seu horrível piano velho. E lá o convidámos, Vronsky e eu, a sentar-se à nossa mesa e pusemo-nos à conversa com ele. E foi quando ele nos contou que a última peça que ele tinha tocado, era uma composição sua. Demos-lhe naturalmente os parabéns. E os seus olhos ganharam brilho, e com voz trémula perguntou-nos: "Os senhores acham que a minha obra vai ter êxito?" Oitenta e três anos de idade tem ele e a sua carreira acaba num cabaré no Prater, e o seu público são criadas de fora e sargentos e a sua única ambição é — ser aplaudido por eles!

Terceira Cena

Johanna. Sala. Doutor Reumann

DOUTOR REUMANN
Boa noite, menina Johanna. Boa noite, senhor von Sala. *(Estende a mão a ambos)* Como estão?

SALA
Óptimos. Não pense que estamos à sua mercê, só porque uma vez nos foi dada a honra de o consultarmos!

6 O Prater é o maior espaço verde no centro de Viena, com uma área de cerca de dois mil hectares. Este parque gigantesco está enquadrado pelo Danúbio e pelo Canal do Danúbio e alberga uma enorme e variada quantidade de estruturas de lazer e divertimento. (N.T.)

DOUTOR REUMANN
Eu até já tinha esquecido isso. Mas há pessoas que pensam exactamente assim. — A sua mãe está a descansar, menina Johanna?

JOHANNA *(ficou perturbada pela breve conversa entre o médico e Sala e olha para Sala atentamente)*
Ela já deve estar acordada. O Felix está ao pé dela.

DOUTOR REUMANN
O Felix...? Não me telegrafaram por causa dele?

JOHANNA
Não, tanto quanto sabe. Quem poderia então ter...?

DOUTOR REUMANN
Pensei apenas. O seu pai às vezes fica tão receoso.

JOHANNA
Lá vêm eles.

Quarta Cena

Johanna. Sala. Doutor Reumann. Senhora Wegrat e Felix entram pela varanda.

SENHORA WEGRAT
Seja bem aparecido,[7] Caro doutor. O que diz à surpresa?

(Apertos de mão amigáveis entre os cavalheiros.)

SENHORA WEGRAT
Boa noite, senhor von Sala.

SALA
Apraz-me, querida senhora, vê-la tão bem.

SENHORA WEGRAT
Sim, sinto-me um pouco melhor. Não fora a chegada da triste estação do ano.

SALA
Mas, querida senhora, agora é que os dias mais bonitos estão a chegar. Quando as florestas resplandecem de vermelho e amarelo, a neblina dourada cobre

7 Expressão análoga à da 1ª cena, 2ª réplica de Johanna: "Grüss' Sie Gott" (N. T.)

as colinas e o céu se distancia e empalidece, como se estremecesse perante a sua própria infinitude!

SENHORA WEGRAT
Quem dera voltar a ver isso uma vez mais.

DOUTOR REUMANN *(reprovativo)*
Querida senhora —

SENHORA WEGRAT
Perdoe-me, mas às vezes vêm-me à cabeça tais pensamentos. *(Mais jovial)* Se eu ao menos soubesse, durante quanto tempo vou poder contar com o meu bom doutor.

DOUTOR REUMANN
A esse respeito posso sossegá-la, querida senhora: eu fico em Viena.

SENHORA WEGRAT
Como? Isso já está decidido?

DOUTOR REUMANN
Sim.

FELIX
É então verdade que um outro foi chamado para Graz?

DOUTOR REUMANN
Isso não. Mas o outro, para quem o lugar estava praticamente certo, partiu o pescoço num passeio pela montanha.

FELIX
Então as suas hipóteses estariam agora melhores do que nunca? Quem para além de si seria então ainda de considerar?

DOUTOR REUMANN
As minhas hipóteses não seriam agora certamente más. Mas eu preferi desistir.

SENHORA WEGRAT
Como?

DOUTOR REUMANN
Eu renuncio à nomeação.

SENHORA WEGRAT
É assim tão supersticioso?

FELIX
É assim tão orgulhoso?

DOUTOR REUMANN
Nem uma coisa nem a outra. Mas só a ideia de me vir a aproveitar da infelicidade de outra pessoa, seria para mim extraordinariamente dolorosa. Metade da minha vida ficaria estragada. Como vê, não é nem superstição nem orgulho, é pura vaidade vulgar e mesquinha.

SALA
Isso é rebuscado, senhor doutor.

SENHORA WEGRAT
De tudo o que disse, fixei apenas que o senhor fica. Sim, pensamos de forma tão limitada, quando estamos doentes.

DOUTOR REUMANN *(afastando-se do assunto de propósito)*
Bom, Felix, então agrada-lhe estar na sua guarnição?

FELIX
Imenso.

SENHORA WEGRAT
Meu filho, estás mesmo satisfeito?

FELIX
Estou-vos muito grato. Em especial a ti, mamã.

SENHORA WEGRAT
Porquê a mim em especial? A última decisão acabou por ser do pai.

DOUTOR REUMANN
É claro que ele teria ficado mais contente, se o Felix tivesse escolhido uma profissão mais pacífica.

SALA
Hoje em dia não há sequer nenhuma que pudesse ser mais pacífica.

FELIX
Tem toda a razão, senhor von Sala. — Aliás trago-lhe cumprimentos do tenente-coronel Schrotting.

SALA
Muito obrigado. Então ele ainda se lembra de mim?

FELIX
Não apenas ele. Estamos constantemente a ser lembrados da sua pessoa — às refeições. O seu retrato está pendurado na messe, ao lado de muitos outros de antigos oficiais do nosso regimento.

Quinta Cena

Johanna. Sala. Doutor Reumann. Felix. Senhora Wegrat. — Professor Wegrat entra.

WEGRAT
Boa noite. — Como, Felix, estás cá outra vez? Mas que surpresa!

FELIX
Boa noite, papá. Pedi uma licença por dois dias.

WEGRAT
Licença... Licença? É uma a sério? Ou não passa outra vez de um pequeno golpe de mágica?

FELIX *(num tom ligeiro, sem ofensa)*
Pai, eu não tenho por hábito mentir.

WEGRAT *(também em tom de brincadeira)*
Eu não te quis ofender, Felix. Mesmo que fosses desertor, a saudade da mãe bastaria como justificação.

SENHORA WEGRAT
A saudade dos pais!

WEGRAT
Claro — de nós todos. Mas como agora estás um pouco adoentada, passas a

ser a personagem principal. — Bom, Gabriele, como está? Melhor, não é verdade? *(Em voz baixa, quase sussurrante)* Minha querida... *(Faz-lhe festas na testa e no cabelo)* Querida... O ar está tão ameno.

SALA
Está um Outono magnífico.

DOUTOR REUMANN
O senhor só agora vem da Academia, Professor?

WEGRAT
Sim. Agora também sou presidente, há lá sempre uma quantidade de coisas para fazer — e nem sempre coisas agradáveis e gratificantes. Mas diz-se que eu fui feito para isto. É capaz de ser verdade. *(Sorrindo)* Certa vez alguém disse que eu era funcionário ao serviço da arte.

SALA
Não seja muito injusto consigo próprio, senhor Professor.

SENHORA WEGRAT
Se calhar também voltaste a vir a pé todo o longo caminho?

WEGRAT
Até fiz um pequeno desvio — pelo forte dos Turcos.[8] Gosto tanto deste caminho. Em noites como a de hoje, toda a cidade lá em baixo parece estar banhada por uma aura de prata. — A propósito, trago cumprimentos para ti, Gabriele. Encontrei a Irene Herms.

SENHORA WEGRAT
Ela está em Viena?

WEGRAT
De passagem. Ela quer visitar-te um destes dias.

SALA
Ela ainda tem contrato em Hamburgo?

WEGRAT
Não. Abandonou a cena, como me contou, e vive no campo em casa de uma irmã casada.

8 Referência ao lugar onde os turcos se entrincheiraram antes de terem sido expulsos de Viena por John Sobressi, no ano de 1683. Esta fortificação faz hoje parte do parque homónimo *Türkenschanz*, localizado em Döbling, um dos bairros da zona noroeste da Grande Viena. Um pouco mais a sul deste parque, e virado para ele, está situado o Observatório Astronómico, perto do qual Schnitzler viveu durante bastantes anos. (N.T.)

JOHANNA
Uma vez via-a representar numa peça sua, senhor von Sala.

SALA
Mas nessa altura a menina Johanna ainda devia ser muito pequena.

JOHANNA
Ela fazia de princesa espanhola.

SALA
Infelizmente. Princesas não eram na verdade o forte dela. Em toda a sua vida ela nunca foi capaz de dizer texto em verso.

DOUTOR REUMANN
E hoje em dia ainda pensa nisso, senhor von Sala, ainda pensa que uma qualquer senhora disse mal os seus versos?

SALA
E porque não, caro doutor? Se vivesse no centro da terra, saberia que todas as coisas têm o mesmo peso. E se pairasse no centro do universo, então presumiria que todas as coisas têm igual importância.

SENHORA WEGRAT
Qual é o aspecto dela?

WEGRAT
Ela ainda continua bastante bonita.

SALA
Ainda continua parecida com o quadro que está exposto no museu?

FELIX
Que quadro é esse?

JOHANNA
Há um quadro dela no museu?

SALA
Certamente que o conhece. "Actriz" é como vem no catálogo, simplesmente "Actriz". Uma mulher jovem, com um fato de arlequim, uma toga grega por

cima, aos pés, um emaranhado de máscaras. Ela está completamente sozinha, o olhar fixo nos espectadores, num palco vazio e meio escurecido, rodeada de cenários que não se ajustam entre si. Um bocado de parede da sala, um bocado de floresta, um bocado de castelo esquecido...

FELIX
E o fundo mostra uma paisagem meridional com palmeiras e plátanos...?

SALA
Sim. E está meio levantado, de tal modo que por detrás dele ainda se vê a brilhar, em plena luz do dia, uma pilha de móveis, degraus, canecas, coroas.

FELIX
Mas esse é o quadro do Julian Fichtner?

SALA
Exactamente.

FELIX
Eu não fazia ideia nenhuma de que a figura feminina representava Irene Herms.

WEGRAT
Há mais de vinte e cinco anos que ele pintou o quadro. Naquela época causou grande sensação. Foi o seu primeiro grande sucesso. E hoje talvez haja uma grande quantidade de pessoas que já nem o seu nome conhece. — Aliás perguntei à Irene Herms por ele. Mas por estranho que pareça, também a "eterna amiga" não sabe, por onde ele anda a vagabundear neste mundo.

FELIX
Eu falei com ele há poucos dias.

WEGRAT
Como?! Tu viste o Julian Fichtner? Ele estava em Salzburg? Mas quando?

FELIX
Foi há três ou quatro dias. Ele veio ter comigo e passámos uma noite a conversar.

SENHORA WEGRAT *(olha de relance para o Doutor Reumann)*

WEGRAT
Então como é que ele está? O que te contou ele afinal?

FELIX
Tornou-se um pouco grisalho, mas de resto não me pareceu muito mudado.

WEGRAT
Há quanto tempo está ele fora de Viena? Dois anos, não é?

SENHORA WEGRAT
Um pouco mais.

FELIX
Ele fez grandes viagens.

SALA
Sim, uma vez por outra fui recebendo um postal dele.

WEGRAT
Nós também. Mas pensei que o senhor mantivesse com ele uma correspondência regular.

SALA
Regular? Não.

JOHANNA
Ele não é seu amigo?

SALA
Em geral não tenho amigos. E quando os tenho, renego-os.

JOHANNA
Mas em tempos foram íntimos um do outro.

SALA
Na verdade, mais ele comigo do que eu com ele.

FELIX
Que quer dizer com isso, senhor von Sala?

JOHANNA
Eu compreendo isso muito bem. É o que sente em relação à maior parte das pessoas.

SALA
É isso, mais ou menos.

JOHANNA
Isso também se nota nas coisas que escreve.

SALA
Espero. Senão também qualquer outro as podia escrever.

WEGRAT
Então ele não disse, quando volta a Viena?

FELIX
Acho que em breve. Mas muito preciso ele não foi.

JOHANNA
Gostava de voltar a ver o senhor Fichtner. Gosto de pessoas como ele.

WEGRAT
Que queres dizer com "pessoas como ele"?

JOHANNA
Aquelas que estão sempre a chegar de longe.

WEGRAT
Mas quando o conheceste, Johanna, ele até vinha a maior parte das vezes de bastante perto... Ele vivia mesmo aqui.

JOHANNA
Pouco importa se ele vivia aqui ou em qualquer outro lugar. — Mesmo quando vinha diariamente, para mim era como se ele viesse sempre de muito longe.

WEGRAT
Claro...

FELIX
Também muitas vezes senti o mesmo.

WEGRAT
Não é estranho como ele anda a correr mundo, pelo menos nos últimos anos?

SALA
Não estará ele mergulhado nesta inquietude desde sempre? O senhor chegou a andar com ele na Academia.

WEGRAT
Sim. E era preciso tê-lo conhecido nessa altura, para o conhecer verdadeiramente. Quando era jovem, ele tinha qualquer coisa de fascinante, era um deslumbramento. Nunca conheci ninguém a quem se adequasse tão bem a palavra "promissor" como a ele.

SALA
Bem, ele até manteve muitas dessas promessas.

WEGRAT
Mas o que ele não poderia ter alcançado!...

DOUTOR REUMANN
Eu penso que o que se quer alcançar, se alcança mesmo.

WEGRAT
Nem sempre. Não há dúvida que o Julian estava talhado para grandes voos. O que lhe faltou foi a capacidade de concentração, a paz interior. Ele não se sentia à vontade em nenhum lado, nem por muito tempo; e o azar dele foi também ter-se agarrado aos seus trabalhos apenas, digamos, de forma passageira.

FELIX
Ele mostrou-me alguns esboços que fez recentemente.

WEGRAT
Bons?

FELIX
Eu achei que havia neles qualquer coisa de comovente.

SENHORA WEGRAT
Porquê comovente? Que tipos de quadros eram afinal?

FELIX
Paisagens. Quase tudo lugares mesmo bastante alegres.

JOHANNA
Uma vez em sonhos vi uma paisagem primaveril, muito ensolarada e amena, e apesar disso ela fez-me chorar.

SALA
Pois, muitas vezes a tristeza está mais profundamente impregnada nas coisas do que se suspeita.

WEGRAT
Então ele está outra vez a trabalhar? Talvez se possa mesmo esperar qualquer coisa fora do comum.

SALA
No caso de alguém que em tempos foi artista, é sempre possível ser-se surpreendido.

WEGRAT
Pois, assim é, senhor von Sala. Essa é mesmo a grande diferença. Tratando-se de um funcionário, bem podemos estar descansados desse ponto de vista. *(Com auto-ironia divertida)* Todos os anos ele pinta um quadrinho bem comportado para a exposição e, por muito que queira, nada mais consegue fazer.

DOUTOR REUMANN
A questão ainda continua a ser, quem faz avançar o mundo e a arte: funcionários como o senhor, senhor Professor, ou... Os chamados génios.

WEGRAT
Oh, não tenho a mínima intenção de fazer o papel de modesto. Mas no que diz respeito aos génios, é melhor não falarmos deles. Trata-se de um mundo à parte e indiscutível — como os elementos.

DOUTOR REUMANN
Devo confessar que tenho uma opinião completamente diferente.

WEGRAT
Afinal só podemos falar de pessoas, cujos limites sejam conhecidos. E eu descobri que aquele que melhor avalia os seus limites, é o melhor homem. E deste ponto de vista tenho seguramente todas as razões para ter respeito por mim próprio. — Não tens frio, Gabriele?

SENHORA WEGRAT
Não.

WEGRAT
Aconchega um pouco mais a écharpe e anda dar um pequeno passeio, dentro dos limites do jardim.

SENHORA WEGRAT
Com prazer. — Doutor, por favor, venha, dê-me o braço. Ainda nem sequer se ocupou da sua paciente.

DOUTOR REUMANN
Estou às suas ordens.

(Os outros vão à frente, Johanna com o irmão. O Professor com Sala; o Doutor Reumann e a senhora Wegrat parecem segui-los, até a senhora Wegrat parar de repente)

Sexta Cena

Senhora Wegrat. Doutor Reumann.

SENHORA WEGRAT
Reparou como os olhos dele brilhavam — os olhos de Felix, quando se falou *dele*? Foi estranho.

DOUTOR REUMANN
Homens do género deste senhor Fichtner têm certamente qualquer coisa de interessante para os jovens. À sua volta é como se houvesse uma aura de mistério.

SENHORA WEGRAT *(abanando a cabeça)*
E ele visitou-o... Sem dúvida que só viajou até Salzburg para o voltar a ver. Ele está a começar a sentir-se bastante abandonado.

DOUTOR REUMANN
Por que não se haveria de visitar um jovem amigo, quando se está perto do lugar onde ele mora? Não me parece que isso tenha alguma coisa de estranho.

SENHORA WEGRAT
Talvez tenha razão. Talvez há pouco tempo eu tivesse encarado assim a questão. Mas agora, perante a perspectiva... Não, doutor, não quero ser patética.

DOUTOR REUMANN
Não é o *pathos* que me incomoda, apenas a patetice.

SENHORA WEGRAT *(sorrindo)*
Agradeço-lhe. — Em todo o caso, tenho ocasião de reflectir sobre muitas coisas. Não vale a pena levar isto tão a sério, querido amigo. Sabe bem que só lhe contei tudo isto para poder falar sobre coisas passadas com uma pessoa inteligente e sensível; e não para ser absolvida de uma qualquer culpa.

DOUTOR REUMANN
Causar felicidade, se me permite usar uma expressão completamente imbecil, é melhor do que estar isento de culpa. E como isso lhe foi concedido, fez obviamente tudo bem...

SENHORA WEGRAT
Como posso ouvi-lo falar assim!

DOUTOR REUMANN
Não tenho razão?

SENHORA WEGRAT
Como se eu não sentisse tão bem que todos nós, enganados e enganadores, devêssemos ser, para si em particular, igualmente desprezíveis.

DOUTOR REUMANN
Porquê para mim em particular? Querida senhora, aquilo a que chamais desprezo — se é que alguma vez senti alguma coisa assim —, mais não era do que inveja disfarçada. Ou imagina que não tive vontade de conduzir a minha vida como vi tantos outros fazerem? Falta-me talento. Apenas isso. Para ser sincero, querida senhora — a maior nostalgia que em mim trago é a de ser um patife, um tipo que dissimula, seduz, escarnece, passa por cima de cadá-

veres. Mas devido a uma falha no meu temperamento estou condenado a não passar de uma pessoa decente — e o que talvez cause ainda mais dor, é ouvir de todas as pessoas que eu sou assim.

SENHORA WEGRAT *(esteve a ouvi-lo com um sorriso)*
Será que nos confiou a verdadeira razão que o prende a Viena...?

DOUTOR REUMANN
Com certeza. Na verdade não tenho outra. Não tenho o direito de ter outra. Não falemos mais disto.

SENHORA WEGRAT
Será que não somos tão bons amigos que eu não possa falar consigo à vontade sobre tudo? Eu até sei em que é que está a pensar. Mas julgo que estaria ao seu alcance afugentar certas ilusões e sonhos da alma de uma jovem. Seria para mim um verdadeiro alívio, se eu o pudesse saber entre estas pessoas que me são tão próximas, e que afinal nada sabe umas das outras, mal conhecem o que as liga umas às outras e parecem destinadas a voos de inconstância, umas em relação às outras, sabe Deus para onde.

DOUTOR REUMANN
Falaremos destas coisas, querida senhora, quando chegar a ocasião.

SENHORA WEGRAT
Eu não tenho remorsos. Acho que nunca tive remorsos. Mas sinto que há qualquer coisa que não está bem. Se calhar foi apenas o estranho brilho nos olhos de Felix a causa desta inquietude. Mas não é esquisito — quase estranho, pensar que uma pessoa como ele possa correr mundo, e por ele seja despertado, e nunca tenha percebido a quem agradecer tê-lo trazido ao mundo?

DOUTOR REUMANN
Nada de generalizações, querida senhora. Elas fazem com que as coisas mais sólidas estremeçam e vacilem, e com que os olhos mais clarividentes comecem a ver tudo turvo. Mas, pela minha parte, acho que uma mentira que provou tão bem ser capaz de sustentar a paz num lar, é pelo menos tão digna de respeito como uma verdade que mais não fez do que destruir a imagem do passado, perturbar os sentimentos no presente e confundir a visão do futuro.
(Ele prossegue o seu caminho com ela)

Sétima Cena

Johanna e Sala.

JOHANNA
Acabamos sempre por voltar aos mesmos lugares. O seu jardim é bem maior, senhor von Sala?

SALA
O meu jardim é a própria floresta — para pessoas que não deixam a fantasia ser incomodada por estreitas grades.

JOHANNA
A sua casa ficou bonita.

SALA
Conhece-a?

JOHANNA
Voltei a vê-la há pouco tempo, pela primeira vez desde há três anos.

SALA
Há três anos nem sequer tinha sido colocada a primeira pedra.

JOHANNA
Para mim já lá estava desde esse tempo.

SALA
Que misteriosa...

JOHANNA
Nem tanto. Basta que se lembre. Uma vez demos um passeio até Dornacho,[9] Os meus pais, o Felix e eu. Foi aí que o encontrámos e ao senhor Fichtner, e isso foi exactamente no lugar onde a sua casa ia ser construída. E agora está tudo tal e qual como então a descreveu.

SALA
Como aconteceu ter ido para esses lados?

JOHANNA
Eu agora vou passear muitas vezes sozinha, desde que a mamã está doente...

9 Um subúrbio na direcção ocidental de Viena e não muito distante do lugar onde é imaginada a morada da família Wegrat. (N. T.)

SALA
E quando passou então pela minha casa?

JOHANNA
Não foi há muito... Hoje.

SALA
Hoje?

JOHANNA
Sim. Dei a volta à casa toda.

SALA
Deu? À casa toda? Também viu a pequena porta que dá directamente para a floresta?

JOHANNA
Sim. Mas desse ângulo a casa é quase invisível. A vegetação é muito cerrada. — Onde pôs afinal os bustos dos imperadores romanos?

SALA
Estão sobre colunas à entrada de uma alameda. Mesmo ao lado há um pequeno banco de mármore e em frente do banco de mármore mandei fazer um pequeno lago.

JOHANNA *(diz que sim com a cabeça)*
Tal como então nos contou... E a água cintila em cinzento-esverdeado... e as matinais sombras das faias reflectem-se nela. — Eu sei. *(Ela olha para ele e sorri. Afastam-se ambos)*

Segundo Acto

Em casa de Julian Fichtner. Sala confortável, bastante elegante, um pouco desordenada. Grandes armários com livros. Há livros empilhados em cima de duas cadeiras; em cima de outra, uma mala de viagem aberta. - Julian está sentado à mesa de trabalho, tira papéis das gavetas, rasga alguns e atira-os para o cesto dos papéis.

Primeira cena

Julian e criado. Depois Sala.

O CRIADO *(anuncia)*
O senhor von Sala *(Sai.)*

SALA *(entra. – O hábito de Sala andar para cá e para lá enquanto fala, torna-se mais evidente durante esta cena. De vez em quando senta-se por um momento, às vezes, apenas no braço de uma poltrona. Casualmente fica de pé junto a Julian, põe-lhe a mão no ombro enquanto fala. Durante a cena, por duas ou três vezes, toca discretamente com a mão no lado superior esquerdo do peito, como se aí sentisse um mal estar).*

JULIAN
Que prazer. (*Aperto de mãos.)*

SALA
Chegou então hoje de manhã cedo?

JULIAN
Sim.

SALA
E é para ficar —?

JULIAN
Ainda não é certo. Estou no meio de alguma desordem, como vê. Receio que alguma vez reine aqui alguma ordem. Vou deixar esta casa.

SALA
É pena. Estava tão habituado a ela. Para onde se vai então mudar?

JULIAN
É possível que temporariamente não tenha morada certa e ande por aqui e por acolá como nos últimos anos. Estou mesmo a pensar em desfazer-me das minhas coisas em leilão.

SALA
Essa ideia não me agrada particularmente.

JULIAN
De facto, agradar também não me agrada. Mas a questão financeira também tem de ser levada em conta. Nestes últimos anos gastei demasiado e tenho

de me reequilibrar de alguma maneira. Mais tarde voltarei a instalar-me de novo. Alguma vez terei de voltar ao sossego e ao trabalho. — Bom, como tem passado? Que é feito dos nossos amigos e conhecidos?

SALA
Então ainda não viu ninguém?

JULIAN
Ninguém. Foi o único a quem escrevi a dizer que estava cá.

SALA
Então ainda não foi a casa dos Wegrat?

JULIAN
Não. Hesito até em lá ir.

SALA
Como?

JULIAN
A partir de certa idade o melhor seria não voltarmos a pisar os lugares onde estivemos na juventude. Dificilmente voltamos a encontrar as coisas e as pessoas como as deixámos. Não acha? — A senhora D. Gabriele deve ter mudado muito desde que adoeceu. Pelo menos foi o que me disse o Felix. Preferia evitar vê-la. Tem de compreender, Sala.

SALA *(um pouco surpreendido)*
Claro que compreendo. Quanto tempo esteve sem receber notícias de Viena?

JULIAN
Eu sempre parti antes das minhas cartas. Nenhuma me apanhou desde há duas semanas. *(Embaraçado.)* Então que se passa?

SALA
A senhora D. Gabriele morreu há cerca de oito dias.

JULIAN
Oh! *(Ele fica muito comovido, anda de um lado para o outro da sala, a seguir senta-se e pouco depois diz)* Já era de esperar e apesar disso...

SALA
Ela teve uma santa morte — como sempre desejam acreditar aqueles que cá ficam. Enfim, uma noite ela adormeceu tranquilamente e não voltou a acordar.

JULIAN *(baixinho)*
Pobre Gabriele! — Viu-a nestes últimos tempos?

SALA
Sim. Ia lá a casa quase todos os dias.

JULIAN
Ah, sim?

SALA
A Johanna pediu-me. Ela começou mesmo a ter medo de ficar sozinha com a mãe.

JULIAN
Medo?

SALA
A doença da senhora desenvolveu nela uma espécie de pavor. Agora está bastante mais calma.

JULIAN
Que estranha criatura... — E o nosso amigo, o Professor, como reagiu ele a esta perda? Aceitando a vontade de Deus, não é verdade?

SALA
Caro Julian, o homem tem uma carreira. Acho que dificilmente conseguimos compreender isso, nós que neste preciso momento somos contemplados pelos deuses — e, às vezes, somos menos do que seres humanos.

JULIAN
É claro que o Felix ainda cá está?

SALA
Falei com ele há uma hora e comuniquei-lhe que você ainda cá estaria. Ele mostrou-se muito feliz com a visita que lhe fez em Salzburg.

JULIAN
Assim me pareceu. Fez-me muito bem. Aliás, ando a pensar ir viver para Salzburg.

SALA
Para sempre?

JULIAN
Durante algum tempo. Também por causa do Felix. A sua natureza jovial toca-me tanto, até me faz sentir mais novo. Se ele não fosse meu filho, era capaz de ter inveja dele — e não apenas pela sua juventude. *(Sorrindo)* Assim nada mais me resta senão amá-lo. Devo dizer que me sinto um pouco envergonhado por ter de fazer tudo isto em segredo.

SALA
Esses sentimentos não chegam um pouco fora de tempo?

JULIAN
Já há muito que eles existem, mesmo sem eu me ter apercebido. E depois, como sabe, eu vi o rapaz pela primeira vez já ele tinha dez ou onze anos de idade, e foi nessa altura que soube que ele era meu filho.

SALA
Deve ter sido estranho esse seu reencontro com a senhora D. Gabriele, dez anos depois de terem cometido a vergonhosa traição — como teriam dito os nossos avós.

JULIAN
Nem sequer foi assim tão estranho. Aconteceu espontaneamente. Pouco depois de eu ter regressado de Paris, encontrei por acaso o Wegrat na rua. De vez em quando sabíamos um do outro e cumprimentámo-nos como velhos amigos. Há pessoas que nasceram para destinos assim... E no que toca à Gabriele —

SALA
Ela perdoou-lhe, claro.

JULIAN
Perdoou? Sim e não. Só uma vez falámos do passado — ela sem reprovação, eu sem arrependimento; como se aquela história tivesse acontecido a outros e não a nós. E depois nunca mais. Eu quase acreditei que aquela época se apagara por

milagre da sua memória. E, na verdade, entre esta mulher serena e aquele ser que eu amara em tempos não havia qualquer verdadeira relação. E ao pequeno, como bem sabe, não me afeiçoei muito mais do que me teria afeiçoado se fosse uma qualquer outra criança bonita e dotada. — Certo é que há dez anos a minha vida era diferente do que é hoje. Nessa altura havia ainda tanta coisa certa que desde então se me escapou. Foi com os anos que aquela casa me passou a atrair cada vez mais, a ponto de aí me sentir completamente à vontade.

SALA
Espero que não me tenha levado a mal, eu nessa altura ter começado a perceber a relação.

JULIAN
Mesmo assim, devia pensar que eu não era muito sensato...

SALA
Porquê? Eu também acho que, na sua essência, a vida familiar tem qualquer coisa de muito belo. Só que isso deveria, apesar de tudo, ser experimentado no seio da própria família.

JULIAN
Sabe bem que eu próprio às vezes me envergonhava do que havia de absurdo nesta relação. Essa foi uma das razões que me fez partir. Naturalmente houve outras coisas que me desgostaram. Em especial, o facto de não ter tido grande sucesso com os meus trabalhos.

SALA
Mas já há muito tempo que não expunha nada.

JULIAN
Também não me estou a referir ao sucesso público. A disponibilidade interior teimava em não voltar e tive esperança que, também dessa vez, as viagens me pudessem ajudar, tal como acontecera no passado.

SALA
E que foi então feito de si? Ouvimos falar de si tão raramente! Bem me podia ter escrito mais vezes e com mais pormenores. Sabe bem como eu o aprecio mais do que à maioria das pessoas. Nós somos tão hábeis a dar as deixas um ao outro — não acha? As pessoas que gostam de frases pomposas chamam a

uma relação deste tipo amizade. Aliás não seria impossível que no século passado nos tivéssemos tratado por "tu", ou mesmo que você tivesse chorado nos meus braços. Senti muitas vezes a sua falta nestes dois anos - a sério! Quanta vez em passeios solitários não me lembrei das nossas belas e longa conversas no parque de Dornbach, onde procurávamos resolver até ao passeio seguinte *(citando)* "as coisas mais profundas e mais elevadas deste mundo". — Julian, afinal de onde vem você?

JULIAN
Do Tirol. Dei grandes passeios a pé ao longo deste Verão. Tornei-me alpinista em honra dos meus velhos tempos. Passei até uma semana numa daquelas pastagens alpinas... Sim, fiz todo o tipo de coisas. Coisas que se fazem, quando se está sozinho.

SALA
Esteve mesmo sozinho?

JULIAN
Sim.

SALA
Durante os últimos anos?

JULIAN
Abstraindo de umas poucas interrupções ridículas — sim.

SALA
Ora, isso teria sido possível evitar.

JULIAN
Eu sei. Mas não me posso dar por satisfeito com o que ainda me está reservado nesta matéria. Sala, eu fui muito mimado. Até uma certa época, a minha vida foi como um êxtase de ternura e paixão, digamos mesmo, de poder. E isso chega ao fim. Ah, Sala, quantas mentiras piedosas eu não tive de roubar, mendigar, comprar, nestes últimos anos! Sinto nojo de mim quando olho para trás, e tenho pavor quando penso no futuro. E pergunto-me: não restará, de facto, nada de toda essa incandescência com que abracei o mundo, para além de uma espécie de raiva louca por tudo ter chegado ao fim — por eu, eu me ter de submeter às leis humanas como qualquer outro?

SALA
Porquê tanta amargura, Julian? Há ainda muita coisa a fazer ao cimo da terra, mesmo quando certos prazeres e alegrias de tempos passados nos possam parecer displicentes ou indignos. E justamente você, Julian, ser insensível a isso?

JULIAN
Arranque das mãos do actor o seu papel e pergunte-lhe se ele continua a achar graça aos belos cenários que o rodeiam.

SALA
Mas voltou a trabalhar enquanto viajava.

JULIAN
Nada de especial.

SALA
O Felix contou que você tirara da mala de viagem alguns esboços e lhos mostrara.

JULIAN
Ele falou disso?

SALA
E só disse bem.

JULIAN
A sério?

SALA
E uma vez que lhos mostrou, deve, por certo, tê-los em boa conta.

JULIAN
Não foi por isso que deixei que ele os visse. *(De cá para lá.)* Tenho de lhe confessar — correndo o risco de você me achar completamente tolo.

SALA
Um bocadinho mais ou um bocadinho menos, pouco importa. Fale.

JULIAN
Queria apenas que ele continuasse a acreditar em mim. É capaz de compreender isto? Apesar de tudo, ele está mais próximo de mim do que qualquer outra pessoa. Eu bem sei que aos olhos de todos, e também aos seus, eu sou um miserável, alguém sem futuro, alguém cujo talento foi a sua juventude. Isso não me interessa por aí além. Mas para o Felix eu quero ser aquele que em tempos fui — e que também ainda sou. Se algum dia ele vier a saber que sou seu pai, quero que sinta orgulho nisso.

SALA
Se ele vier a saber...?

JULIAN
Não estou disposto a manter isso para sempre em segredo. E ainda para mais, agora que a mãe morreu. Quando falei com ele pela última vez, tornou-se bastante claro para mim que não só temos o direito como também o dever de lhe contarmos a verdade. Ele sabe perceber o essencial. Ele há-de compreender tudo. E haveria um ser que me pertence, que sabe que me pertence, e pelo qual valerá a pena continuar a viver neste mundo. Eu viveria perto dele, passaria muito tempo com ele. Digamos que a minha existência voltaria a assentar sobre uma base sólida, sem estar suspensa no ar como agora. E eu poderia voltar a trabalhar — como antigamente — como na juventude. Sim, hei-de trabalhar — e todos vocês se terão enganado — todos!

SALA
Mas afinal a quem ocorreu duvidar de si? Bastaria que nos tivesse ouvido não há muito tempo a falar de si, Julian. Toda a gente está à espera que, mais tarde ou mais cedo, você se reencontre completamente.

JULIAN
Ah, basta de falar de mim, basta. Perdoe-me. Falemos antes de si. Já está a viver na sua nova casa?

SALA
Sim.

JULIAN
E o que pensa fazer proximamente?

SALA
Estou a pensar em ir até à Ásia com o conde Vronsky.

JULIAN
Com o Vronsky? Vai juntar-se a essa expedição, sobre a qual tanto se tem escrito?

SALA
Sim. Este género de empreendimentos há muito que me atrai. Será que conhece o relatório do Rolston sobre as escavações de 1892 em Bactriana e Média? Julian. Não.

SALA
É completamente impressionante. Imagine só, sob escombros e poeira calcula-se que exista uma cidade gigantesca, mais ou menos do tamanho da Londres actual. Naquele tempo eles foram dar a um palácio e encontraram aí belíssimos frescos. Em alguns aposentos eles estavam perfeitamente preservados. E escavaram degraus feitos de um mármore que nunca ninguém tinha visto. Talvez venha de uma ilha que, desde então, se afundou no mar. Trezentos e doze degraus a brilharem como opalas que vão dar a profundezas desconhecidas...

Desconhecidas, porque ao chegarem ao tricentésimo décimo segundo degrau, eles pararam de escavar — sabe Deus, porquê! Nem sequer consigo explicar-lhe como estes degraus me intrigam.

JULIAN
Mas sempre constou que desta expedição de Rolston haviam desaparecido todos!?

SALA
Não foi assim tão mau. Dos vinte e quatro europeus ainda regressaram oito ao fim de três anos, e meia dúzia deles já se haviam perdido na viagem de ida. Tem de se passar por regiões onde grassam febres terríveis. Depois, naquela altura, houve um ataque de curdos, tendo desaparecido mais alguns. Mas nós vamos estar mais bem equipados. Para além disso, na fronteira, vamos encontrar-nos com um contingente russo que viaja sob escolta militar. E também por isso a coisa deverá ter uma aparência político-militar. E quanto à febre — ela não me mete medo... Não me pode atingir. Quando era jovem passei as mais perigosas noites de Verão nas termas de Caracala — sabe como aquele solo é pantanoso -, e saí de lá são e salvo.

JULIAN
Mas isso não prova nada.

SALA
Sempre prova alguma coisa. Encontrei lá uma romana, cuja casa estava situada junto à Via Ápia; ela apanhou a febre e morreu por isso... A sério, eu já não sou tão jovem como era, mas sinto-me ainda em plena forma.

JULIAN *(que já antes acendera um cigarro, oferece-lhe um)*
Fuma?

SALA
Obrigado. Na verdade não devia. Só ontem o doutor Reumann mos proibiu... Nada de especial — O coração está um pouco inquieto. Ora, um apenas não vai fazer assim tão mal.

Segunda Cena

Julian. Sala. Criado. Depois Irene Herms.

CRIADO
A Fräulein Irene Herms pergunta se o senhor a pode receber.

JULIAN
Claro. Manda-a entrar.

(O criado sai.)

IRENE HERMS *(entrar. Tem cerca de 43 anos de idade, mas parece mais nova. Está vestida com simplicidade e bom gosto. Os seus movimentos são vivos e, por vezes, quase de uma brusquidão juvenil. O cabelo é louro escuro e farto, os olhos são risonhos, às vezes bondosos, e enchem-se facilmente de lágrimas. Ela entra sorridente, acena amigavelmente com a cabeça a Sala e aproxima-se de Julian que fora ao seu encontro. O rosto dela tem uma expressão de quase felicidade.)*
Boa noite. Então? *(Ela tem o hábito de pronunciar este "Então" num tom interrogador e caloroso.)* Afinal sempre fiz bem em aguardar mais uns dias! Tenho-o outra vez de volta. *(Para Sala.)* Sabe há quanto tempo não nos vemos?

JULIAN
Há mais de três anos, Fräulein.

IRENE *(acena apenas com a cabeça. Só agora ela tira a sua mão da dele)*
Isto nunca nos tinha acontecido antes. A tua última carta também já tem dois meses. Chamo-lhe "carta" para não fazer má figura: não passou de um postal ilustrado. Por onde andaste afinal?

JULIAN
Vá, senta-te. Vais saber tudo. Não queres tirar o chapéu? Ficas um bocadinho, não ficas?

IRENE
Claro. - Mas, olha que bom aspecto! *(Para Sala)* Bonito — não acha? Eu sempre o soube: a barba grisalha dá-lhe um ar interessante.

SALA
Agora vai ouvir uma série de coisas agradáveis. Infelizmente eu tenho de vos deixar.

IRENE
Espero não o estar a expulsar?

SALA
Mas que ideia, Fräulein Herms!

IRENE
Vai com certeza a casa dos Wegrat? — Que dizes daquela infelicidade, Julian? É terrível! *(Para Sala.)* Por favor, apresente-lhes os meus cumprimentos.

SALA
Não vou lá agora, vou para casa.

IRENE
Para casa? Diz isso assim sem mais? Parece que agora vive num palácio.

SALA
Não, longe disso. Trata-se de uma simples casa de campo. Ficaria muito encantado se a Faulei Herms me quisesse dar o prazer da sua visita. O meu jardim é realmente bonito.

IRENE
Também tem árvores de fruto e uma horta?

SALA
Quanto a isso só a posso servir com um repolho perdido e uma pereira brava.

IRENE
Bom, se o meu tempo o permitir, faço questão de o ir visitar e ver a sua mansão.

JULIAN
Tens de voltar em breve a partir?

IRENE
Sim, claro. Tenho de voltar para casa. Hoje mesmo de manhã recebi uma carta do meu pequeno sobrinho — ele tem saudades minhas. Um traquinas de cinco anos e já tem saudades. Que diz a isto?

SALA
Também já sente saudades de voltar?

IRENE
Não é isso. Mas começo a habituar-me demasiado a Viena. Quando ando por aí a passear pelas ruas, as recordações surgem a cada passo. — Imagina onde é que eu estive ontem, Julian. Na casa onde vivi em criança. Não foi nada fácil, agora vivem lá pessoas estranhas. Mas mesmo assim estive em todas as divisões.

SALA *(com amável ironia)*
Como conseguiu isso, menina Herms?

IRENE
Arranjei um pretexto. Fiz de conta que ia lá à procura de um quarto para alugar — para uma senhora de idade, sozinha. Mas acabei por me pôr a chorar, de tal modo que as pessoas me devem ter tomado por doida. E então acabei por lhes dizer porque é que eu tinha subido. Agora vive lá um funcionário dos correios com mulher e duas crianças. Uma era um rapazinho adorável; brincava com um combóio eléctrico, com uma locomotiva que era preciso montar, porque me estava sempre a passar por cima do pé... Mas se calhar isto não lhe interessa muito, senhor von Sala.

SALA
Menina Herms, que pena ter parado exactamente no momento mais emocionante! Tinha gostado imenso de a continuar a ouvir. Mas infelizmente te-

nho mesmo de me ir embora agora. Adeus, Julian. — Bom, menina Herms, espero ter a honra da sua visita. *(Sai.)*

Terceira Cena

Julian e Irene.

IRENE
Graças a Deus!

JULIAN *(sorrindo)*
Continuas a achá-lo assim tão antipático?

IRENE
Antipático?... Eu odeio — o! Só a tua incrível generosidade faz com que o mantenhas por perto. Não tens inimigo pior.

JULIAN
Onde foste buscar essa ideia?

IRENE
Isso sente-se... Uma coisa assim tem de se sentir.

JULIAN
Continuo a pensar que te falta objectividade em relação a ele.

IRENE
E porquê?

JULIAN
Não lhe podes perdoar que há dez anos não tivesses tido êxito na peça dele. Irene. Já são infelizmente doze anos. E não foi culpa minha. Quanto às chamadas poesias dele, não passam de uma patetice. E, como sabes, não sou a única a pensar assim. Mas tu não o conheces. Para se poder apreciar este senhor em toda a sua grandeza, foi preciso tê-lo aguentado nos ensaios. (Imitando Sala.) Cara menina, isto são versos — versos, cara menina... Foi preciso ouvi-lo a dizer isto para perceber a arrogância desmedida que tem dentro de si... Além disso toda a gente sabe que ele assassinou a mulher.

JULIAN *(divertido)*
Mas ó menina, como pode dizer tais monstruosidades!

IRENE
Não se morre assim do pé para a mão aos vinte e cinco anos.

JULIAN
Irene, espero que não andes a dizer essas coisas a outras pessoas.

IRENE
Nem é preciso. Toda a gente sabe menos tu. E no que me toca, não tenho necessidade de poupar o senhor von Sala, que te persegue desde há vinte anos com o seu escárnio.

JULIAN
Mas apesar disso vais visitá-lo?

IRENE
Evidentemente. Interesso-me muito por belas mansões. E a dele deve ser arrebatadora. Quem dera visitar apenas pessoas...

JULIAN
Que não tivessem assassinado alguém -

IRENE
De facto estamos a dar-lhe demasiada importância, ao falarmos durante tanto tempo sobre ele. Ponto final. — Então, Julian? Como tens passado? Por que é que me escreveste tão raramente? Deixaste de ter licença?

JULIAN
Licença?

IRENE
Quer dizer, se alguém te proibiu.

JULIAN
Ah, bom. — A mim ninguém me proíbe de nada.

IRENE
A sério? Vives só em função de ti?

JULIAN
Só.

IRENE
Isso agrada-me. Julian, não posso deixar de dizer que isso me agrada. Embora seja um disparate. Mais tarde ou mais cedo há-de voltar a aparecer uma nova aventura.

JULIAN
Já lá vai o tempo.

IRENE
Se fosse verdade. — Arranjas-me um chá?

JULIAN
Claro. Aqui está o samovar.

IRENE
Mas onde? — Ah sim, aqui! E o chá? Sim, já sei. *(Abre um armário, tira para fora as coisas necessárias. Nos minutos seguintes ela prepara o chá.)*

JULIAN
É mesmo verdade que ficas só por alguns dias?

IRENE
Sim, claro. Já fiz todas as minhas compras. Como calculas, na quinta da minha irmã não são precisas grandes *toilettes*.

JULIAN
Mas conta. Gostas então de lá estar?

IRENE
Imenso! Ah, só o facto de não ter mais nada a ver com o teatro, já é uma felicidade.

JULIAN
Mas ainda hás-de voltar para lá outra vez.

IRENE
Estás profundamente enganado. Por que havia eu de voltar? Basta pensares que eu alcancei tudo o que desejava: ar puro, uma floresta por perto, andar a passear a cavalo por campos e prados, sentar-me de manhã cedo em roupão

num grande parque, onde ninguém pode entrar. Em suma, ninguém, nem director, nem público, nem colegas, nem autores — embora nem todos sejam tão arrogantes como o teu adorado Sala. — Enfim, e tudo isto eu alcancei. Vivo no campo, tenho uma quinta, quase diria um pequeno palácio, tenho um parque e um cavalo, e roupões, tantos quantos eu quiser. Admito que nada disto me pertence — fora os roupões, claro —, mas isso que importa. Em compensação vivo com as melhores pessoas que há ao cimo da terra; o meu cunhado é um tipo ainda mais adorável do que a própria Lori.

JULIAN
Ele em tempos não te andou a fazer a corte?

IRENE
Mas *de que maneira!* Ele queria casar comigo a qualquer preço. Ora se queria! — Era sempre por mim que eles se apaixonavam... — Apaixonavam, digo eu. Mas os rejeitados iam quase sempre ter com a Lori. Na verdade sempre me fez um pouco de confusão que não te tivesses apaixonado pela Lori. E ela é bem melhor do que eu — claro, tu sabes isso, não vale a pena referi-lo. Devo-lhe tudo!... Se não fosse a Lori! — Bom, agora vivo com eles desde há meio ano.

JULIAN
A questão é apenas quanto tempo vais aguentar assim.

IRENE
Quanto tempo...? — Mas, Julian, deixa que te pergunte: o que me pode fazer abandonar um paraíso daqueles e voltar ao pântano onde passei (mais baixo) vinte e cinco anos da minha vida? Afinal que tenho eu ainda a ver com o teatro? Não sou feita para papéis de velha senhora. Não estou talhada nem para mãe de heróis, nem para dama com mau génio, nem para fazer velhas cómicas. Espero vir a morrer como jovem castelã, uma espécie de solteirona, e se tudo correr bem, daqui a cem anos, aparecerei aos bisnetos da minha irmã como dama branca. Numa palavra: espera-me a melhor vida. — Por que te estás a rir?

JULIAN
Agrada-me voltar a ver-te tão divertida — tão juvenil.

IRENE
É o ar do campo, Julian. Também tu o devias experimentar, um dia destes, por uma temporada. Magnífico! Enganei-me completamente em relação ha-

ver minha profissão. O bom Deus bem quis que eu fosse guardadora de vacas ou camponesa. Ou, quem sabe, um pastorinho. Sempre fiquei bem em papéis, vestida de calças. — Bom, já te posso servir? *(Ela serve-lhe chá.)* Não tens nada para acompanhar?

JULIAN
Na minha mala estão com certeza biscoitos. *(Ele tira um pequeno pacote da mala de viagem.)*

IRENE
Obrigada. Óptimos.

JULIAN
Trata-se de um novo entusiasmo teu.

IRENE
Os biscoitos —?

JULIAN
Não. A natureza.

IRENE
Como podes dizer isso? Sempre tive um amor infinito pela natureza. Já não te lembras das nossas excursões? Não te lembras de uma vez termos adormecido na floresta numa tarde quente de Verão? E nunca pensas na imagem da Virgem Maria lá em cima na colina, onde fomos surpreendidos pela trovoada? Deus meu! Não é mera ilusão, a natureza. E mesmo mais tarde, quando vieram os piores momentos, quando por tua causa me quis suicidar, que imbecil eu fui... nessa altura, foi a natureza que me salvou. A sério, Julian. Ainda te poderia mostrar o sítio, onde me atirei sobre a erva a chorar. A dez minutos da estação de comboios, vai-se por uma avenida de acácias e depois continua-se até ao ribeiro. Sim, atirei-me sobre a erva e chorei e desfiz-me em lamentos. Foi exactamente num dia em que me tinhas voltado a expulsar de casa. E depois de ter estado meia hora deitada sobre a erva e de ter chorado à vontade, voltei a pôr-me de pé — e comecei a andar pelo prado. Como uma criança traquina, completamente sozinha. Limpei os olhos, e senti-me outra vez como nova. *(Pausa.)* É claro que na manhã seguinte me encontrava outra vez à tua porta e fiz um escarcéu, e a história recomeçou desde o princípio.

(Começa a escurecer.)

JULIAN
Ainda continuas a pensar nisso.

IRENE
Mas tu também. E afinal qual de nós dois acabou por ser o mais parvo? Qual? Basta que, em consciência, te perguntes. Qual? Foste mais feliz com outra qualquer do que comigo? Alguém te foi mais afeiçoada do que eu? Alguém te amou mais do que eu? ... Com certeza que não. Aquela historieta pateta que então me aconteceu, quando tive o contrato no estrangeiro, bem ma podias ter perdoado, querido. Na verdade, vocês, os homens fazem de pouca coisa um bicho-de-sete-cabeças — especialmente quando é uma de nós.

(Bebem chá.)

JULIAN
Queres que acenda a luz?

IRENE
O crepúsculo é muito acolhedor.

JULIAN
"Um bicho de sete cabeças", dizes tu. É bem possível que tenhas razão. Mas quando isso nos acontece, ficamos, na verdade, bastante enraivecidos. E mesmo que também nos tivéssemos reconciliado — já não seria a mesma coisa. É melhor assim. Uma vez curada a ferida, ficámos bons amigos e assim continuamos. Isto é também qualquer coisa de muito belo.

IRENE
Sim. Actualmente também me sente bastante pacificada. Mas naquela altura...! Meu Deus, que tempos difíceis! Tu nem sequer te apercebeste. Só depois comecei a amar-te a sério — só depois, ao perder-te por causa da minha leviandade. Sim, foi nessa altura que, digamos, se começou a desenvolver em mim a verdadeira fidelidade. Pois o que vivi a seguir... Mas é pedir muito que um homem compreenda uma coisa dessas.

JULIAN
Irene, eu compreendo isso muito bem. Podes acreditar em mim.

IRENE
Aliás, Julian, deixa que te diga uma coisa; esta foi a punição certa para nós dois.

JULIAN
Para nós dois?

IRENE
Sim. Já há muito que o percebi. A punição certa.

JULIAN
Para nós dois?

IRENE
Sim. Também para ti.

JULIAN
Sim, que queres dizer com isso?

IRENE
Nós não merecíamos outra coisa.

JULIAN
Nós? Como assim?

IRENE *(séria.)*
Tu és tão esperto, Julian. Achas que se naquela altura isso tivesse acontecido — achas que eu teria agido assim, se nós — se nós tivéssemos tido... Um filho — *o filho*? Julian, interroga-te lá, em consciência — acreditas nisso? Eu não, e tu também não. Tudo teria sido diferente. Tudo. Teríamos ficado juntos, teríamos tido *ainda* mais filhos, teríamos casado, estaríamos a viver juntos. Eu não me tornaria numa velha castelã solteirona e tu não terias ficado —

JULIAN
Um velho celibatário.

IRENE
Bom, se és tu próprio a dizê-lo. Mas basicamente teríamos agora um filho. Eu teria um filho. *(Pausa.)*

JULIAN *(anda para cá e para lá na sala)*
Que importa isso, Irene? Por que voltas a falar de todas essas coisas esquecidas —

IRENE
Esquecidas?

JULIAN
Coisas passadas?

IRENE
Passadas são com certeza. Mas no campo tem-se muito tempo. Passam-nos mil coisas pela cabeça. E especialmente quando vemos outras crianças — a Lori até tem dois filhos — dá mesmo que pensar. Não há muito tempo tive uma espécie de visão.

JULIAN
E como foi?

IRENE
Fui dar um passeio pelo campo ao fim da tarde. Faço isso às vezes sozinha. Não havia viva alma em redor. E a aldeia lá em baixo estava completamente tranquila. E eu continuei a passear, distanciando-me cada vez mais em direcção à floresta. E, de repente, deixei de estar sozinha. Apareceste tu. E entre nós dois a criança. Ambos lhe pegávamos pela mão ao andar — o nosso menino. *(Incomodada, tenta evitar chorar.)* É mesmo muito estúpido. Afinal a criança seria agora um rapaz com vinte e três anos, talvez fosse um malandre-o, ou uma rapariga de mau porte. Ou talvez já tivesse morrido. Ou andaria a correr mundo e ter-lhe-íamos perdido o rasto... Sim, sim. — Mas já o teríamos tido, já teria sido pequenino e ter-nos-ia amado. E... *(Ela não consegue continua a falar. Silêncio.)*

JULIAN *(terno)*
Irene, não deixes que as palavras te consumam.

IRENE
Elas não me consomem.

JULIAN
Não te aflijas. Aceita as coisas como elas são. A vida deu-te outras experiên-

cias, quem sabe melhores. A tua vida foi mais rica do que poderia ter sido a vida como mãe... Foste uma artista.

IRENE *(para si)*
Estou-me nas tintas para isso.

JULIAN
Foste grande, foste célebre — isso há-de querer dizer qualquer coisa. Tiveste uma quantidade de experiências muito diferentes e interessantes — depois de mim. Eu sei.

IRENE
E fiquei com quê, afinal? Que significa isso tudo? Uma mulher sem filhos não é uma verdadeira mulher. Mas uma mulher que tivesse podido ter um — quisesse ter um, e que — (*Fixa Julian com os olhos)* — não tenha sido mãe, essa mulher é uma... Ah! Mas isso nenhum homem é capaz de compreender! O melhor dos homens ainda continua a ser nesta matéria um perfeito canalha. Qual é o homem que sabe quantos filhos seus andam pelo mundo? Eu, pelo menos, sei que não tive nenhum. E tu?

JULIAN
E mesmo que eu o soubesse —

IRENE
Como assim? A sério que tens um? — Conta lá. Já me podes contar, Julian. Onde é que ele vive? Quantos anos têm? Um rapaz? Uma rapariga?

JULIAN
Não faças perguntas... Mesmo que eu tivesse um filho, ele não me pertenceria.

IRENE
Ele tem um filho! Ele tem um filho! *(Pausa.)* Por que o deixas andar assim pelo mundo?

JULIAN
Tu própria o disseste: — Nesta matéria o melhor dos homens é ainda um perfeito canalha. E eu nem sequer sou o melhor deles todos.

IRENE
Por que não vais tu à procura dele?

JULIAN
Com que direito? Que direito teria eu de o fazer? Basta... *(Pausa.)* — Ainda queres uma chávena de chá?

IRENE
Obrigada, obrigada. Não quero mais. *(Pausa. Escurece.)* Ele tem um filho e eu não o soube!

(Longa pausa.)

Quarta Cena

Julian. Irene. Criado. Depois Felix.

O CRIADO *(entra)*
Julian. O que há?

CRIADO
O senhor tenente Wegrat quer saber se o senhor o pode receber.

JULIAN
Claro. Faça-o entrar.

CRIADO *(acende a luz e sai)*

IRENE
O jovem Wegrat? - Pensei que ele já tivesse partido. — Pobre rapaz, parecia desfeito.

JULIAN
Imagino.

IRENE
Visitaste-o em Salzburg?

JULIAN
Sim. Estive lá uns dias em Agosto.

FELIX *(entra vestido à civil)*
Boa noite. — Boa noite, *Faulei* Herms.

IRENE
Boa noite, senhor tenente.

JULIAN
Meu querido Felix... Eu estava a pensar ir visitar-vos — ainda esta noite. É muito simpático da tua parte teres cá vindo.

FELIX
Depois de amanhã já tenho de partir, e não sabia se ainda teria oportunidade de o ver.

JULIAN
Não queres tirar o casaco? — Não fazia a mais pequena ideia, acredita. Foi o Sala que me contou — há menos de uma hora.

IRENE *(observa ambos)*

FELIX
Estávamos longe de imaginar o que ia acontecer, quando demos aquele passeio no Verão no jardim Mirabela.

JULIAN
Foi tudo muito repentino?

FELIX
Foi. E eu não cheguei a tempo de estar com ela... Tinha partido já tarde nessa noite e ela morreu na noite seguinte.

IRENE
Diga antes que na manhã seguinte ela já não acordou.

FELIX
Muito temos de lhe agradecer, menina Herms.

IRENE
Nem pensar.

FELIX
A minha mãe sempre gostou imenso da sua companhia, de falar consigo ou que tocasse piano para ela.

IRENE
Oh, mas eu toco tão mal —!

(Um relógio dá horas.)

IRENE
Já tão tarde!? Tenho de ir.

JULIAN
Porquê essa pressa, *Faulei* Herms?

IRENE
Vou à ópera. Quero aproveitar bem os poucos dias que aqui passo.

FELIX
Ainda nos vem visitar, *Faulei* Herms?

IRENE
Claro. — Parte ainda antes de mim.

FELIX
Sim. A minha licença está a acabar...

IRENE *(como por acaso)*
Afinal, Felix, há quanto tempo é oficial?

FELIX
Já sou há três anos — mas só este ano me decidi pela carreira militar. Um pouco tardiamente.

IRENE
Tardiamente? Porquê? — Que idade tem. Felix?

FELIX
Vinte e três anos.

IRENE
Ah! *(Pausa.)* — Mas quando há quatro anos o vi no serviço militar, pensei logo que iria ficar no exército. — Lembra-se, Felix? Disse-lho nessa altura.

JULIAN
Sim —

FELIX
Isso deve ter sido no Verão, quando nos visitou pela última vez.

IRENE
Acho que sim...

FELIX
Desde então muita coisa mudou.

IRENE
É verdade! Esses ainda foram dias felizes. — Não foram, Julian? Também nunca mais nos voltámos a ver desde então, desde essas belas noites de Verão no jardim dos Wegrat.

JULIAN *(acena positivamente com a cabeça)*

IRENE *(olhou ainda algumas vezes para Felix e Julian. - Breve pausa)*
Agora são mesmo horas de me ir embora. — *Adieu*, dê cumprimentos em casa, senhor tenente. — *Adieu*, Julian. *(Ela sai, acompanhada à porta por Julian.)*

Quinta Cena

Felix e Julian.

FELIX
Não houve aqui modificações?

JULIAN
Que eu saiba não. Aliás como é que poderias notar isso, se só aqui estiveste umas duas ou três vezes.

FELIX
Sim. Mas da última vez num momento muito importante da minha vida. Vim aconselhar-me consigo.

JULIAN
Bom, tudo foi ao encontro dos teus desejos. E até o teu pai aceitou a escolha.

FELIX
Sim, aceitar, aceitou. Mas teria preferido que eu tivesse seguido engenharia; embora perceba agora que também posso levar uma vida bastante decente usando uniforme — sem dívidas nem duelos. Ah, até é tudo demasiado confortável. E cada um de nós pode até esperar mais do que muitos outros, o que também é importante.

JULIAN
E como estão lá em casa?

FELIX
Lá em casa... Realmente a palavra quase perdeu o seu sentido.

JULIAN
O teu pai já voltou aos seus deveres?

FELIX
Claro. Dois dias depois já estava no atelier. É digno de admiração. Mas eu não consigo compreender isto completamente... Estou a incomodá-lo, senhor Fichtner? Estava a tentar pôr ordem nos seus papéis.

JULIAN
Ora, isso não tem pressa. Arruma-se tudo num ápice. A maior parte é para queimar.

FELIX
Como?

JULIAN
É o mais sensato, tratando-se de coisas que dificilmente voltamos a ver, mais vale destrui-las.

FELIX
Não sente um pouco de tristeza ao acabar assim com o seu passado?

JULIAN
Tristeza? Mas trata-se de um processo bastante natural.

FELIX
Eu não o vejo assim. Repare, queimar imediatamente uma carta, ou um qua-

dro, ou qualquer outra coisa do género, depois de os termos recebido, parece-me óbvio. Mas qualquer coisa que consideramos valiosa, a ponto de ser memória viva de alegrias e tristezas, jamais deveria perder esse significado. E ainda para mais numa vida como a sua que foi tão rica e tão activa. Será que não sente um certo... Respeito pelo seu passado?

JULIAN
Onde foste buscar esses pensamentos — um rapaz tão jovem como tu?

FELIX
Vieram-me assim à cabeça.

JULIAN
Talvez não estejas errado. Mas há mais uma coisa que me leva a pôr tudo em ordem. Digamos que estou prestes a tornar-me num ser errante.

FELIX
Como?

JULIAN
Desfaço-me desta casa e ainda não sei ao certo o que virá a seguir. Prefiro desfazer-me das coisas a tempo do que encaixotá-las e deixá-las a apodrecer numa cave.

FELIX
Mas sente pena de algumas coisas.

JULIAN
Para dizer a verdade, não.

FELIX
Com certeza também tem objectos que representam memórias que não foram apenas suas. Toda a espécie de esboços que, em parte, terá certamente guardado.

JULIAN
Estás a pensar naquelas coisas sem importância que te mostrei em Salzburg?

FELIX
É evidente que também penso nelas.

JULIAN
Essas ainda estão empacotadas. Queres ficar com elas?

FELIX
Com prazer. Agradeço-lhe muito. Encantaram-me completamente. *(Pausa)* Mas tenho ainda outro pedido a fazer-lhe. Um pedido importante. Se me permite...

JULIAN
Diz.

FELIX
Ainda deve ter um quadro da minha mãe dos seus tempos de rapariga. Um quadro pequeno, uma aguarela pintada por si.

JULIAN
Sim, de facto pintei esse quadro.

FELIX
E ainda o tem?

JULIAN
Acho que o posso encontrar.

FELIX
Gostava muito de o ver.

JULIAN
A tua mãe lembrava-se desse quadro?

FELIX
Sim. Ela falou-me dele na última noite em que a vi, na noite anterior à sua morte. Na altura, de facto, não imaginei que o fim dela estivesse tão perto... e ela também não. Mas hoje parece-me peculiar que, justamente nessa noite, ela tenha falado tanto de tempos há muito passados.

JULIAN
E também falou deste pequeno quadro?

FELIX
Parece que lhe saiu muito bem.

JULIAN *(tentando lembrar-se)*
Onde é que o terei guardado? Espera... *(Dirige-se para um armário-biblioteca, cuja parte inferior está fechada por uma porta. Abre a porta, vêem-se algumas prateleiras, nas quais se encontram pastas)* Pintei-o no campo, numa pequena casa habitada pelos teus avós.

FELIX
Eu sei.

JULIAN
Mal te deves lembrar desses velhotes?

FELIX
Muito vagamente. Eram pessoas muito simples, não eram?

JULIAN
Sim. *(Tira uma pasta grande de uma prateleira.)* Ele é bem capaz de estar nesta pasta. *(Coloca-a em cima da mesa de trabalho e abre-a. Senta-se)*

FELIX *(está de pé atrás dele, olha por cima do seu ombro)*

JULIAN
Isto aqui é a casinha onde viviam os teus avós e a tua mãe. *(Continua a folhear)* E isto aqui é a vista sobre o vale a partir do cemitério.

FELIX
No Verão...

JULIAN
Sim. - E isto aqui é a pequena estalagem, onde o teu pai e eu vivíamos... E este
— *(Contempla a folha em silêncio. Mantêm-se ambos calados durante muito tempo)*

FELIX *(pega na folha)*
Que idade tinha a minha mãe nesta altura?

JULIAN *(que continua sentado)*
Dezoito anos.

FELIX *(afasta-se um pouco dele, encosta-se a um armário-biblioteca para poder ob-*

servar o quadro com melhor luz.)
Um ano antes dela se casar.

JULIAN
Foi pintado nesse mesmo ano. *(Pausa)*

FELIX
É esquisito este olhar que vem ao meu encontro... Estes lábios sorriem, quase falam comigo...

JULIAN
Que contou a tua mãe sobre mim — nessa última noite?

FELIX
Não muito. Mas eu fiquei com a sensação de saber mais do que ela me estava a contar. Acho estranha a maneira como ela me olha a partir deste quadro, foi como ela também o olhou a si. É como se houvesse um certo acanhamento neste olhar. Quase medo... Olha-se assim para pessoas que vêm de um mundo diferente que desejamos e afinal tememos.

JULIAN
Naquele tempo a tua mãe raramente saía da aldeia.

FELIX
Ela devia ser bem diferente da maioria das mulheres com quem se cruzava, não devia? Por que está calado? Eu não sou como as pessoas que não compreendem — não querem compreender que as mães e irmãs também são mulheres. Posso compreender facilmente que naquele tempo pairava um perigo sobre ela... E sobre alguém mais. *(Com simplicidade)* Deve ter amado muitíssimo a minha mãe?

JULIAN
Tu fazes a pergunta de maneira estranha. — Sim, amei-a mesmo.

FELIX
E foram certamente horas de grande felicidade as que passou sentado no pequeno jardim, junto à cerca envolta em ramagem, com esta tela sobre os joelhos. E diante de si no prado claro, por entre flores vermelhas e brancas, estava esta jovem rapariga, de pé, chapéu de palha na mão e olhos sorrindo a medo.

JULIAN
A tua mãe falou dessas horas na última noite?

FELIX
Falou. Talvez seja infantil, mas desde então parece-me quase impossível que mais alguém tenha tido maior significado para si do que ela.

JULIAN *(cada vez mais emocionado, mas falando com simplicidade)*
Eu não quero responder a isso. — Acabaria, sem querer, por ser tentado a considerar-me melhor do que sou. Sabes bem como conduzi a minha vida, não foi um percurso orientado e fácil como a vida da maior parte das pessoas. Não tive sequer o dom de tornar alguém feliz ou de receber felicidade em permanência.

FELIX
É o que eu sinto. Sempre senti. Às vezes com uma espécie de lamento — quase de dor. — Mas justamente pessoas como o senhor, que já parecem destinadas pela natureza a fazerem muitas e muito variadas coisas... Exactamente essas pessoas, penso, guardam mais fielmente e com mais gratidão recordações ternas e serenas como estas que tem na memória... do que vivências mais apaixonadas e mais melancólicas. — Tenho razão?

JULIAN
É possível.

FELIX
A mãe nunca me tinha falado deste quadro. Não é estranho? Fê-lo pela primeira vez naquela última noite. — Estávamos completamente sozinhos na varanda, eu já me tinha despedido dos outros... E, de repente, ela começou a falar daqueles dias de Verão de há muito, muito tempo. Nas suas palavras ecoava tanta coisa de que ela não tinha sequer consciência. Acho que a sua juventude, que ela própria já mal entendia, se abria inconscientemente à minha. Isso emocionou-me mais do que as minhas palavras podem exprimir. — Amou-me tanto e nunca falou comigo assim. E acredito que ela nunca antes me foi mais querida do que naqueles momentos derradeiros. — E quando por fim tive de me ir embora, senti que ela ainda tinha muito para me contar. — Agora compreende porque desejava eu tanto ver este quadro. — Tenho a sensação de que ele poderia continuar a falar comigo, tal como a minha mãe o teria feito — se eu tivesse podido voltar a fazer-lhe perguntas!

JULIAN
Mas pergunta... Pergunta, Felix.

FELIX *(alertado pela emoção na voz de Julian, olha para o quadro e para este)*

JULIAN
Estou certo de que ele ainda te vai revelar muita coisa.

FELIX
Que tem?

JULIAN
Queres ficar com o quadro?

FELIX
Como?

JULIAN
Bom, leva-o. Eu não to ofereço. Assim que tiver um domicílio fixo, quero tê--lo de volta. Mas tu podes vê-lo sempre que quiseres. Espero que não sejas obrigado a fazer um caminho demasiado longo.

FELIX (com os olhos postos no quadro)
Ele ganha cada vez mais vida em cada segundo que passa... Este olhar era todo para si!... Este olhar —? Será que o estou a ver completamente bem?

JULIAN
As mães também têm os seus destinos como outras mulheres.

FELIX
Acho verdadeiramente que ele já nada me esconde. *(Pousa o quadro. - Grande pausa. Encara Julian.)*

JULIAN
Não o levas contigo?

FELIX
Ainda não. Pertence-lhe mais a si do que eu supunha.

JULIAN
E a ti...

FELIX
Não, só o quero receber quando este destina se me abrir completamente. *(Olha Julian nos olhos com firmeza.)* Não sei qual é o meu lugar; na realidade não se alterou nada? Nada — excepto que eu sei o que...

JULIAN
Felix!

FELIX
Não, isso eu não podia imaginar. *(Fixando-o com um longo olhar misto de ternura e curiosidade.)* Seja feliz.

JULIAN
Queres partir agora?

FELIX
Tenho um grande anseio em ficar um pouco sozinho. — Até amanhã.

JULIAN
Adeus, Felix. Amanhã vou a vossa... Amanhã vou a tua casa, Felix.

FELIX
Fico à sua espera. *(Sai.)*

JULIAN *(fica de pé durante algum tempo, dirige-se depois para a mesa de trabalho e assim permanece mergulhado na contemplação do quadro)*

Terceiro Acto

Sala em casa dos Wegrat, com a qual confina a varanda.
Vista panorâmica.

Primeira Cena

Johanna sozinha. Depois Sala.

JOHANNA *(está sentada numa poltrona, com as mãos entrelaçadas)*

SALA *(entra)*
Bom dia, Johanna.

JOHANNA *(levanta-se, vai o encontro dele, olha-o)*
Vens pela última vez?

SALA
Pela última vez? Que ideia é essa? Não se alterou mesmo nada nos nossos propósitos. Hoje é dia sete de Outubro, a vinte e seis de Novembro sai o barco de Génova.

JOHANNA
Um dia desaparecerás daqui de repente. Estarei junto à porta do jardim e ela permanecerá fechada.

SALA
Entre nós essas coisas não são necessárias.

JOHANNA
Não, de facto, não são. Pensa nisso.

Segunda Cena

Johanna e Sala. Entra Felix.

FELIX
O senhor, senhor von Sala? *(Apertam as mãos)* Bom, como vão os preparativos?

SALA
Não é preciso nada por aí além. Faço as malas, desço as cortinas, fecho as portas à chave — e a seguir a caminho de misteriosas lonjuras. A propósito, Felix, tenho uma pergunta para lhe fazer. Sentiria algum prazer em vir connosco?

FELIX
Se eu sentiria prazer —? Está a perguntar-me isso a sério, senhor von Sala?

SALA
A pergunta foi pensada com a seriedade com que a deveis receber.

FELIX
Como a devo entender? Se eu quero ir consigo para a Ásia? Quais seriam os meus préstimos numa expedição dessa natureza?

SALA
Mas isso é bastante simples.

FELIX
Mas não se trata de uma expedição de carácter puramente científico?

SALA
Foi assim que ela foi pensada. Mas é muito possível que aconteçam as mais variadas coisas, para as quais venhamos a precisar no terreno da ajuda de rapazes novos como você.

FELIX
Rapazes como eu —?

SALA
Há sete anos, com o Rolston, aconteceu uma série de coisas que não estavam previstas no programa de viagem inicial. Houve, por exemplo, uma verdadeira pequena batalha na planície de Karakum[10], junto ao rio Amu Darjia.

Terceira Cena

Johanna. Felix. Sala. Doutor Reumann acaba de entrar.

DOUTOR REUMANN
Para os que lá pereceram, a sua pequena batalha deve ter sido suficientemente grande.

(Cumprimentos, apertos de mão, sem que a conversa seja interrompida)

SALA
É capaz de ter razão, senhor doutor.

FELIX
Desculpe, senhor von Sala, falou apenas em nome pessoal? Foi um episódio inesperado — ou houve mais?

SALA
Eu não falo em nome de quem quer que seja, mas após uma reunião que teve lugar no Ministério dos Negócios Estrangeiros e na qual eu participei, sinto-me autorizado a acrescentar mais qualquer coisa. — Oh, nada de secreto.

10 Sala refere-se a uma planície, quando se trata de facto de uma paisagem de deserto, situada na Ásia Central e que foi ao longo de séculos terra de passagem e de paragem da Rota da Seda. Sendo escassas as informações acerca do deserto de Karakum e vaga a referência à "pequena batalha", quase se poderia imaginar que esta deixa teve origem na consulta de um mapa do território. O que sobressai é antes o fascínio pelo exótico, na menção a lugares distantes que indiciam formas de comportamento baseadas no espírito aventureiro e em inesperados acontecimentos que são objecto de observação sem envolvimento directo.
O deserto de Karakum cobre grande parte do Turquemenistão actual, aumentando a sua extensão de ano para ano, dadas as condições climáticas adversas que aí dominam. Esta região asiática é pouco povoada. A oeste ela faz fronteira com o Mar Cáspio, a norte encontramos o Mar de Aral, sendo que os poucos rios como o Amu Darjia situado no noroeste do Turquemenistão, aqui referido por Sala, é hoje na maior parte do ano um rio seco. (N. T.)

Felix, é provável que tenha lido que, a título oficial, vamos ser acompanhados por um general e por alguns oficiais de engenharia e de artilharia. De acordo com as últimas notícias vindas da Ásia, que não me parecem aliás de grande confiança, uma vez que nos chegaram via Inglaterra, tomou-se a decisão de se assegurar a cooperação de alguns jovens oficiais regulares, que deverão ser recrutados numa primeira fase através de iniciativa privada.

FELIX
Haveria então uma possibilidade de mim —?

SALA
Autoriza-me a falar com o conde Vronsky?

FELIX
Mencionou o meu nome ao conde?

SALA
Ele autorizou-me a perguntar-lhe se estaria preparado para embarcar connosco em Génova, no dia vinte e seis de Novembro.

DOUTOR REUMANN
Já está a pensar deixar Viena em breve?

SALA
Estou. *(Com ligeireza.)* Por que olha assim para mim, senhor doutor? Esse olhar foi um pouco imprudente.

DOUTOR REUMANN
Em que medida?

SALA
Ele parece dizer: partir, partes, mas vamos ver se regressas.

DOUTOR REUMANN
Oiça, senhor von Sala, perante uma expedição como a sua, é normal que se exprimam abertamente fortes dúvidas. Mas será que isso lhe interessa verdadeiramente, senhor von Sala, se vai ou não regressar? O senhor não pertence, por certo, ao género de pessoas que quer deixar os seus assuntos em ordem.

SALA
Nem pensar. E muito menos quando nesses casos se trata sempre de assuntos de outros, dos quais nos ocupamos superficialmente. E se me interessasse saber quais são as minhas oportunidades, fá-lo-ia por uma razão plausível.

JOHANNA
Qual?

SALA
Eu não desejo nos meus derradeiros dias ser enganado pela consciência.

DOUTOR REUMANN
Com esse desejo é provável que fique bastante isolado.

SALA
Em todo o caso, o doutor seria obrigado a dizer-me toda a verdade, se eu o interrogasse sobre ela. Entendo que temos o direito de viver a nossa existência em toda a sua plenitude, incluindo toda a espécie de prazeres e horrores que nela se ocultam. Provavelmente faz parte da nossa natureza praticar boas e más acções no quadro das nossas capacidades... Não será o senhor quem na hora da minha morte a escamoteará. Seria uma atitude muito baixa, que nem o senhor nem eu merecemos. — Bem, Felix, dia vinte e seis de Novembro. São sete semanas até lá! No que diz respeito ao cumprimento de formalidades, não precisa de se preocupar.

FELIX
Qual é o prazo para me decidir?

SALA
Não há motivo para se apressar. Quando termina a sua licença?

FELIX
Amanhã à noite.

SALA
Certamente que vai querer falar com o seu pai.

FELIX
Com o meu pai — claro. — Mas de qualquer modo, senhor von Sala, dou-lhe a resposta amanhã de manhã cedo.

SALA
Óptimo. Ficaria muito satisfeito. Mas, apesar de tudo, pense bem; não se trata de um mero passeio. Bom, adeus. Adieu, menina Johanna. Até à vista, senhor doutor. *(Sai)*

(Pequena pausa. Aqueles que permanecem ainda juntos mostram alguma emoção)

JOHANNA *(levanta-se)*
Eu vou para o meu quarto. Adieu, senhor doutor. *(Sai)*

Quarta Cena

Felix. Doutor Reumann. Depois Johanna.

DOUTOR REUMANN
Está decidido, Felix?

FELIX
Quase.

DOUTOR REUMANN
Vai conhecer muita coisa nova.

FELIX
Entre outras coisas, espero que a mim próprio, já vai sendo tempo... *(Citando.)* "Na misteriosa lonjura..." Será que existe mesmo? Seria francamente arrebatador!

DOUTOR REUMANN
E mesmo assim pediu para reflectir?

FELIX
Nem sei bem porquê. E no entanto... Pensar que deixamos para trás pessoas que talvez não voltemos a ver — e que não as voltaremos a ver tal como as deixámos, e que talvez as magoemos pelo simples facto de partirmos...

DOUTOR REUMANN
Se nada mais o faz hesitar, então cada hora de incerteza é pura perda. Nada o afasta mais de pessoas que lhe foram queridas do que a consciência de que o dever o condena a estar ligada a elas. Agarre bem esta oportunidade única e parta para Génova, para a Ásia Menor, para o Tibete, para Bactriana... Sim,

vai ser esplêndido. Os meus melhores votos hão-de acompanhá-lo. *(Estende-lhe a mão.)*

FELIX
Obrigado. Mas ainda há muito tempo para esses votos. Qualquer que seja a decisão, ainda nos vai ver muitas vezes antes da minha partida.

DOUTOR REUMANN
Assim espero. Naturalmente.

FELIX *(olha para ele fixamente)*
Senhor doutor! - No seu aperto de mão apercebi-me de qualquer coisa, uma despedida definitiva.

DOUTOR REUMANN *(sorrindo)*
Será que é possível saber se nos voltamos a reencontrar?

FELIX
Senhor doutor... O senhor von Sala interpretou bem o seu olhar?

DOUTOR REUMANN
Pouco ou nada tem a ver consigo.

FELIX
Ele não parte connosco?

DOUTOR REUMANN *(hesitante)*
É difícil de prever.

FELIX
Nunca aprendeu a mentir, doutor.

DOUTOR REUMANN
Como as coisas estão, parece-me, pode seguir o seu caminho até ao fim sem mais ajuda.

FELIX
O senhor von Sala esteve em sua casa há alguns dias?

DOUTOR REUMANN
Sim, não foi há muito tempo. *(Pausa)* Enfim, basta olhar para ver que ele não está bem, não acha? — Bom, Felix, Deus esteja consigo.

FELIX
O senhor vai continuar a ser amigo da nossa casa, quando eu tiver partido?

DOUTOR REUMANN
Por que me faz perguntas dessas, Felix?

FELIX
O senhor não quer cá voltar!... Sim, porquê?

DOUTOR REUMANN
Eu asseguro-lhe...

FELIX
Compreendo...

DOUTOR REUMANN *(embaraçado)*
O que há para compreender...?

FELIX
Caro Doutor... Agora sei... porque não quer o senhor voltar a esta casa nunca mais... Será que alguém voltou mais uma vez a partir o pescoço... Caro amigo —

DOUTOR REUMANN
Seja feliz... Felix...

FELIX
E se alguém o tiver de chamar...

DOUTOR REUMANN
Não o vão fazer... Se precisarem de mim, sabem onde me encontrar...

JOHANNA *(entra na sala)*

DOUTOR REUMANN
Adieu... Adieu, menina Johanna...

JOHANNA
Já vai, senhor doutor?

DOUTOR REUMANN
Sim... Dê cumprimentos meus a seu pai. Adieu... *(Aperta-lhe a mão)*

Quinta Cena

Johanna. Felix.

JOHANNA *(serena)*
Ele disse-te que o Sala está perdido?

FELIX *(hesitante)*

JOHANNA
Eu sabia. *(No momento em que Felix quer falar, ela procura dissuadi-lo com um gesto desabrido.)* E tu vais-te embora — com ou sem ele.

FELIX
Sim. *(Pausa)* Isto aqui vai ficar bastante calmo.

JOHANNA *(imóvel)*

FELIX
E como vai ser a tua vida, Johanna? Quer dizer, como vai ser a tua vida e a do pai?

JOHANNA *(olha para ele como se a pergunta dele a surpreendesse)*

FELIX
Ele vai sentir-se só. Penso que se iria sentir muito agradecido, se tu te ocupasses um pouco mais dele, se fossem passear juntos nas horas livres. Para ti também —

JOHANNA *(com aspereza)*
Em que é que isso me ia ajudar ou a ele? Eu não fui feita para dar assistência a pessoas em tempos sombrios. Não consigo, sou assim mesmo. Em mim cresce uma espécie de hostilidade contra pessoas que estão dependentes da minha piedade. Senti isso durante todo o tempo em que a mãe esteve doente.

FELIX
Não, tu não foste feita para isso. Mas afinal para que foste feita?

JOHANNA *(encolhe os ombros, volta a sentar-se com as mãos entrelaçadas e olha em frente)*

FELIX
Johanna! Por que não falas comigo como dantes? Se calhar não tens nada para me dizer? Lembra-te como dantes contávamos tudo um ao outro.

JOHANNA
Isso já foi há muito tempo. Nessa altura éramos crianças.

FELIX
Johanna, por que já não consegues falar comigo como dantes? Já não te lembras como dantes nos entendíamos bem? Como confiávamos um ao outro todos os nossos segredos! Como éramos bons companheiros!... Como queríamos ir juntos pelo vasto mundo!

JOHANNA
Pelo vasto mundo... Oh, sim. Ainda me lembro. Mas agora esses contos de fadas e essas palavras mágicas deixaram de existir!

FELIX
Quem sabe se isso não depende apenas de nós.

JOHANNA
Não, agora as palavras não querem dizer a mesma coisa que dantes.

FELIX
Que queres dizer?

JOHANNA
Pelo vasto mundo...

FELIX
Que tens, Johanna?

JOHANNA
Em tempos vi contigo um quadro no museu do Belveder, no qual penso mui-

tas vezes. Ele mostra um prado com cavaleiros e damas — e uma floresta, uma vinha, uma estalagem e rapazes e raparigas a dançar, e uma grande cidade com igrejas e torres e pontes. E por cima da ponte marcham soldados e pelo rio desliza um barco. E mais ao longe há uma colina, e sobre a colina, um castelo, e na lonjura altas montanhas. E sobre a montanha pairam nuvens, e por cima do prado perpassa neblina, e por cima da cidade derrama-se o sol resplandecente, e por cima do castelo avança uma trovoada, e sobre as montanhas há neve e gelo. - E quando alguém dizia "pelo vasto mundo", ou quando eu lia esta expressão num qualquer lugar, era sempre levada a pensar no quadro. E assim acontecia com muitas destas palavras que soavam de forma tão fantástica. Perigo era um tigre com fauces cavernosas — amor era um pagem de caracóis louros que ajoelhava diante de uma dama — morte era um jovem belo com asas negras e uma espada na mão — e glória era o ecoar de trombetas, pessoas prostradas e um caminho pejado de flores. Naquele tempo, Felix, podia-se falar à vontade sobre tudo. Mas agora tudo parece diferente... Glória e amor e morte e o vasto mundo.

FELIX *(hesitando)*
Estou um pouco assustado contigo, Johanna.

JOHANNA
Porquê, Felix?

FELIX
Johanna! — Gostaria que não desses desgostos ao nosso pai.

JOHANNA
Isso depende só de mim?

FELIX
Johanna, eu sei aonde te levam os teus sonhos. — Em que é que eles se vão tornar?

JOHANNA
É necessário que tudo se torne em alguma coisa? — Felix, eu penso que muitas pessoas estão destinadas a nada significarem para outras para além de mera recordação.

FELIX
Johanna! — Tu própria disseste — que não foste feita para ver sofrer pessoas.

JOHANNA *(estremece ligeiramente)*
Felix. Sofrer... e...

Sexta Cena

Felix. Johanna. Julian entra.

JULIAN
Bom dia. *(Estende a mão a Felix)*

JOHANNA *(levanta-se)*
Senhor Fichtner! *(Estende-lhe a mão)*

JULIAN
Dificilmente te teria reconhecido, Johanna. Tornaste-te numa jovem senhora. — O vosso pai ainda não chegou a casa?

JOHANNA
Ele ainda nem sequer saiu de casa. Ele só vai para a Academia ao meio dia.

JULIAN
Está com certeza no estúdio?

JOHANNA
Vou já chamá-lo.

JULIAN *(olha à sua volta)*

(No momento em que Johanna está para sair, entra Wegrat de chapéu na mão e bengala)

Sétima Cena

Felix. Johanna. Wegrat. A seguir uma criada de quarto.

WEGRAT *(estende a mão a Julian)*
Meu querido amigo! Que prazer!

JULIAN
Só ontem ao chegar tive conhecimento — através do Sala. Não preciso de te dizer como...

WEGRAT
Agradeço os teus sentimentos. Agradeço-te do coração. — Mas senta-te, Julian.

JULIAN
Ias a sair?

WEGRAT
Não há pressa nenhuma; só tenho que fazer na Academia ao meio dia. Johanna, fazes-me o favor de me mandar chamar uma carruagem —?

JOHANNA *(sai)*

WEGRAT *(senta-se)*

JULIAN *(também se senta)*

FELIX *(encosta-se à lareira)*

WEGRAT
Desta vez estiveste fora durante bastante tempo.

JULIAN
Mais de dois anos.

WEGRAT
Se tivesses voltado dez dias mais cedo, ainda a terias visto uma última vez. Foi tão rápido — para não dizer inesperado.

JULIAN
Ouvi dizer.

WEGRAT
E agora vais ficar por cá, não é verdade?

JULIAN
Por um tempo. Ao certo não sei bem.

WEGRAT
Claro. Programar não é o teu forte.

JULIAN
Não. Tenho uma certa aversão a isso. *(Pausa)*

WEGRAT
Por Deus, meu querido amigo — Quantas vezes não pensei em ti nos últimos tempos! —

JULIAN
E eu...

WEGRAT
Tu não tiveste tantas oportunidades para isso... Mas eu... Quando agora entro no edifício onde desempenho as mais altas funções, às vezes penso, naturalmente, como em jovens nos sentávamos um ao lado do outro, na aula de modelo, cheios de planos e esperanças.

JULIAN
Dizes isso num tom tão melancólico. Afinal muita coisa se realizou.

WEGRAT
Muita... sim... E, no entanto, gostávamos de voltar a ser jovens, mesmo correndo o risco de passarmos pelas mesmas preocupações e batalhas...

JULIAN
E mesmo correndo o risco de uma vez mais voltarmos a viver uma quantidade de coisas belas.

WEGRAT
De facto, isso é o que custa mais, quando tudo já só é recordação. - Voltaste a estar em Itália?

JULIAN
Sim, também estive em Itália.

WEGRAT
Eu nunca mais lá voltei. Desde que fizemos aquela caminhada pelo vale do Ampezzo[11], de mochila às costas — até Pieve, e depois descemos para Veneza. Ainda te lembras? Nunca mais o sol voltou a brilhar com tanta intensidade.

11 Maciço montanhoso dos Alpes italianos que se encontra nas regiões de Trento e Verona. O percurso mencionado teria de ter sido realizado em vários dias, questão que não é comentada na fala de Wegrat. A sua intervenção concerne antes a uma memória comum geral como um estado de graça em comunhão com a natureza. (N. T.)

JULIAN
Passaram quase trinta anos.

WEGRAT
Não, não foi há tanto tempo. Nessa altura tu já eras um homem famoso. Tinhas acabado de pintar aquele quadro magnífico da Irene Herms. Foi no ano antes de eu me casar.

JULIAN
Sim, sim.

(Pausa)

WEGRAT
Ainda te lembras daquela manhã de Verão em que pela primeira vez me acompanhaste a Kirchau?[12]

JULIAN
Claro.

WEGRAT
E como viajámos naquela carrocinha frágil ao longo do amplo vale ensolarado? E lembras-te do pequeno jardim em Hügelhang onde conheceste a Gabriele e os pais dela?

FELIX (*contendo a emoção)*
Pai, a casa onde a mãe vivia dantes ainda está de pé?

WEGRAT
Não. Já não existe há muito. Construíram lá uma mansão. Há cinco ou seis anos estiveram lá pela última vez e visitámos o túmulo dos teus avós. Tudo ali se alterou, excepto o cemitério... *(Para Julian)* Ainda te lembras quando uma vez nos sentámos no muro do cemitério, numa tarde encoberta e abafada e tivemos uma estranha conversa sobre o futuro?

JULIAN
Esse dia ficou-me gravado na memória. Mas já não me lembro sobre o que falámos.

12 Kirchau é uma pequena localidade situada na Baixa-Áustria no distrito de Neukirchen.

WEGRAT
As palavras também se me desvaneceram, mas ainda me lembro de que foi uma conversa singular. ... como se o mundo nos abrisse os braços mais amplamente do que nunca. E senti que te invejava, como acontecia às vezes nesse tempo. Dentro de mim despertou um sentimento como se eu pudesse fazer tudo — assim eu quisesse. Havia tanta coisa para ver, para experimentar — a vida brotava com tanta intensidade; teria bastado apenas um pouco mais de audácia, de autoconsciência e teria sido um salto de cabeça... Sim, era o que eu sentia enquanto tu falavas... E foi então que a Gabriele veio ao nosso encontro pelo caminho estreito entre as acácias, chegada da aldeia, o chapéu de palha na mão, e me acenou com a cabeça. E todos os meus sonhos em relação ao futuro se concentraram apenas nela, e foi como se o mundo inteiro me aparecesse dentro de uma moldura e, apesar disso, era suficientemente vasto e belo... Como é que de repente tudo readquire as suas cores originais? Tudo o que estava praticamente esquecido, desde a morte dela, resplandece outra vez de forma tão viva que quase faz medo... Oh, o melhor é não se pensar nisso. Para quê? Para quê? *(Pausa. Dirige-se para a janela)*

JULIAN *(procurando disfarçar o embaraço)*
É avisado e corajoso da tua parte, teres retomado as tuas actividades tão rapidamente.

WEGRAT
Uma vez tomada a decisão de se querer continuar a existir —?! O trabalho é mesmo a única coisa que ajuda a vencer este sentimento de se estar sozinho. ... de ter sido deixado sozinho.

JULIAN
A mim parece-me que a dor te tornou um pouco injusto em relação a — muita coisa que ainda te resta.

WEGRAT
Injusto —? Não, injusto, eu não quero ser, de facto. Não me julguem mal, meus filhos...! Não, Felix, a sério, tu compreendes-me? Há tanta coisa, desde o princípio dos princípios, que atrai os jovens — os seduz — os arrebata. Mal eles nascem, começa a nossa luta para vos conservarmos junto de nós, e essa luta é praticamente em vão. Mas este é o curso do mundo: eles nunca nos hão-de pertencer. E no que diz respeito a outras pessoas... mesmo os nossos amigos são apenas hóspedes das nossas vidas, levantam-se da mesa terminada a re-

feição, descem a escada e têm — tal como nós — o seu próprio caminho, o seu próprio destino. Isto não deixa de ser bastante natural... O que não impede, Julian, que uma pessoa se alegre — se alegre verdadeiramente, quando um deles encontra o caminho de volta até nós. E, sobretudo, tratando-se de alguém, por quem tivemos um tão profundo afecto a vida inteira. Podes crer, Julian. *(Apertam as mãos)* E enquanto estiveres em Viena, espero ver-te mais vezes em minha casa, de acordo? Dar-me-ias um grande prazer.

JULIAN
É claro que hei-de vir.

CRIADA DE FORA *(entra)*
Chegou a carruagem, senhor Professor. *(Sai)*

WEGRAT
Vou já. *(Para Julian)* Deves ter muito para contar. Quase te demos como perdido. Tenho imenso interesse em saber tudo o que fizeste — e, para além disso, o que pensas fazer. O Felix falou de alguns esboços muito interessantes que lhe mostraste.

JULIAN
Eu acompanho-te, se não te importas.

WEGRAT
Obrigado. Mas ainda mais simpático da tua parte seria se ficasses para almoçar connosco.

JULIAN
Bom...

WEGRAT
Eu despacho-me num instante. Hoje tenho apenas de resolver assuntos puramente administrativos — umas assinaturas. Daqui a três quartos de hora estou de volta. Entretanto os pequenos fazem-te companhia, como acontecia noutros tempos... Os pequenos! — Então, ficas? Até já. *(Sai)*

Oitava Cena

Felix. Julian.
Longa pausa.

FELIX
Por que não partiu com ela?

JULIAN
A tua mãe não teve culpa; se alguma houver, que ela recaia sobre mim. Quero contar-te tudo.

FELIX *(concorda com um sinal de cabeça)*

JULIAN
Naquele tempo tínhamos combinado partir juntos. Estava tudo preparado. Queríamos deixar a aldeia secretamente, porque a tua mãe tinha um pudor compreensível perante discussões e explicações. A nossa intenção era, alguns dias depois e já em viagem, escrevermos a esclarecer o assunto. A hora da nossa partida em conjunto já estava marcada. Aquele... Que mais tarde foi o seu marido, tinha até ido a Viena por alguns dias para tratar de documentos, pois o casamento deveria ser dali a uma semana. *(Pausa)* O nosso plano era seguro. Estava tudo combinado. A carruagem que já tínhamos aprazado estaria à nossa espera fora da aldeia. Dissemos adeus um ao outro naquela noite, ambos convictos de que nos iríamos reencontrar na manhã seguinte para nunca mais nos separarmos. — As coisas não correram assim. — Não deves pensar que foi a tua mãe, tens de me ouvir, como se fosse a história de pessoas estranhas — então entenderás tudo.

FELIX
Estou a ouvir.

JULIAN
Eu chegara a Kirchau em Junho, numa bela manhã de Verão — com ele... Isso já tu sabes. Tencionava ficar apenas alguns dias. Mas fui ficando. Cheguei algumas vezes a pensar partir enquanto era tempo. Mas fui ficando. E *(sorrindo)* foi quando uma necessidade compulsiva nos fez resvalar em pecado, felicidade, perdição, traição — num sonho. Sim, na verdade, mais parecia um sonho. E após essa última despedida que não devia durar mais do que uma noite — quando regressei à pequena estalagem e preparava tudo para a viagem, foi nessa altura que tive pela primeira vez plena consciência do que tinha acontecido e do que iria acontecer. Foi como se acordasse de repente. Só então, no silêncio da noite, junto à janela aberta de para em par, me apercebi de que estava bem próxima a hora que iria decidir todo o meu futuro. E de-

pois comecei a sentir... Ligeiros calafrios a atravessarem-me o corpo. Lá em baixo vi a estrada que eu acabara de subir e que continuava em direcção ao campo, torneava as colinas que tapavam o horizonte, e se perdia na lonjura, na infinitude — para ir ao encontro de milhares de outras estradas desconhecidas, invisíveis que nesse momento ainda estavam há minha inteira disposição. Era como se atrás daquelas colinas o meu futuro, cintilando de glória e aventuras, estivesse há minha espera... mas só há minha espera. A vida era minha — mas apenas essa. E para a agarrar completamente e para a gozar por inteiro, para a viver a sério como me tinha sido destinado, precisava de manter toda a despreocupação e liberdade de que gozara até então. E quase me surpreendi com a minha própria disponibilidade para desistir da minha juventude despreocupada, da plenitude da minha existência... E em nome de quê? — Em nome de uma paixão que apesar do seu ardor e êxtase começara afinal como muitas outras e estava destinada a terminar como todas.

FELIX
Estava destinada a terminar? Tinha de terminar?

JULIAN
Sim. Tinha. Nesse momento em que previ o fim, já ele existia de certa maneira. Ficar à espera de alguma coisa que há-de vir, significa passar mil vezes por essa experiência, significa vivê-la em desamparo, de forma inútil e com ressentimento. Soube isso a sério naquele instante. E fiquei assustado. E ao mesmo tempo senti perfeitamente que estava prestes a agir como um bruto e como um traidor contra um ser que se me tinha entregado de coração e alma. — Mas tudo me pareceu preferível — tanto para mim como para ela — a uma ruptura arrastada, miserável e indigna. E todos os meus escrúpulos submergiram perante o imenso desejo de continuar a viver sem obrigações, sem entraves. Não tinha muito tempo para pensar. E isso agradava-me. Estava decidido. Não esperei pelo amanhecer. Antes mesmo de as estrelas desaparecerem, já eu tinha partido.

FELIX
Fugido...

JULIAN
Chama-lhe o que quiseres. - Sim, foi uma fuga tão boa ou tão má, tão precipitada e... tão cobarde como outra qualquer... com todo o pavor de vir a ser perseguido, com toda a alegria da evasão a acontecer. Não te escondo nada, Felix.

És jovem, e é bem possível que compreendas isto melhor, do que eu próprio o compreendo hoje. Nada me fez recuar, não senti quaisquer remorsos. A sensação de ser livre invadiu-me como um êxtase. — No final do primeiro dia já eu estava longe — mais longe do que qualquer marco de estrada podia dar a ler. Logo nesse primeiro dia a imagem da mulher começou a empalidecer, a imagem que acordara para uma dolorosa desilusão, talvez para coisas bem piores, essa imagem ecoava em mim a lembrança da sua voz, era uma sombra igual a outras que pairavam ao longe, atrás de mim, no passado.

FELIX
Não, isso não é verdade! Ela não foi esquecida assim tão depressa, o senhor não partiu assim sem remorsos mundo fora. Isto deve ser uma espécie de expiação. O senhor está a fazer passar-se por aquilo que não é.

JULIAN
Falo contigo, não para me desculpar nem para me defender. Estou simplesmente a contar-te a verdade. Tens de a ouvir. Era tua mãe e fui eu que a abandonei. E ainda te digo mais: quando me lembro do período que se seguiu à minha fuga, ele foi justamente o mais luminoso e o mais rico que jamais vivi. Nunca, nem antes nem depois, aproveitei em plena consciência a minha juventude e a minha imensa liberdade, nunca me senti tão senhor dos meus dons, da minha existência... nunca fui um homem tão feliz como naquele tempo.

FELIX *(calmo)*
E se ela se tivesse suicidado?

JULIAN
Penso que me teria sentido merecedor desse acto — naquele tempo.

FELIX
E se calhar teria sido mesmo — naquele tempo. — E ela estava disposta a matar-se, disso estou eu certo. Queria pôr fim à mentira e ao sofrimento, tal como haviam feito centenas de milhares de raparigas antes dela. Mas milhões de outras não o fazem e essas são as mais prudentes. E certamente que também ela pensou em contar a verdade àquele que a tomou por esposa. Mas claro, o caminho da vida é mais fácil quando não precisamos de carregar o fardo de uma repreensão ou, pior ainda, o do perdão.

JULIAN
E se ela tivesse falado —?

FELIX
Oh, compreendo que não o tenha feito. Ela não teria ajudado ninguém com isso. E assim remeteu-se ao silêncio. Manteve o silêncio ao regressar do seu casamento — manteve o silêncio quando a criança nasceu, manteve o silêncio quando o amante entrou na casa do marido passados dez anos — manteve o silêncio até ao último dia... destinos como este há-os por todo o lado e nem sequer é necessário sermos... rejeitados para os suportarmos ou deles sermos culpados.

JULIAN
E poucos de entre nós têm o direito de os julgar — ou de os condenar.

FELIX
Eu não me arrogo esse direito. E não me ocorre que tenha de ver agora na minha frente o sedutor e a seduzida, quando há uma hora atrás ambos me apareciam como pessoas muito queridas, unidas por sentimentos puros. E é-me completamente impossível sentir-me eu próprio diferente do que me imaginara até hoje. É uma verdade sem poder... Um sonho vivido seria mais credível do que esta história que me contou de dias que já não voltam. Nada mudou... Nada. A memória de minha mãe é tão sagrada como antes. E o homem, em casa de quem eu nasci e cresci, que envolveu a minha infância e a minha juventude de cuidado e carinho, e que amou... a minha mãe, significa agora para mim mais do que nunca — e quem sabe até um pouco mais.

JULIAN
E quem sabe, Felix, por muito frouxa que esta verdade te possa parecer — uma coisa ficaste a saber neste momento de dúvida: foi como meu filho que a tua mãe te deu à luz...

FELIX
Numa altura em que ela vos amaldiçoava.

JULIAN
Te educou como meu filho...

FELIX
Cheia de ódio por si.

JULIAN
A princípio. Depois perdoando-me, e por fim — não o esqueças — ficou a amizade por mim. — E naquela noite derradeira de que se lembrou ela? De que falou ela contigo?... Daqueles dias em que viveu a maior felicidade que uma mulher pode conhecer.

FELIX
E a maior miséria.

JULIAN
Pensas que foi por acaso que naquela última noite ela se recordou daqueles dias? Pensas que ela não sabia que haverias de vir ter comigo e me pedirias aquele quadro? E não pensas que o desejo que tinhas em o ver era o último adeus da tua mãe para mim? — Compreendes isso, Felix? E neste preciso momento — não o negues — ele está diante dos teus olhos — o quadro em que pegavas ontem; e a tua mãe está a olhar para ti. — E esse olhar que paira sobre ti é o mesmo que sobre mim pairou naquele dia abrasador e sagrado em que ela se afundou nos meus braços e te concebeu. — E seja o que for que agora te perturba, dúvida ou confusão, sabes finalmente a verdade; a tua própria mãe assim o quis; e já não podes ignorar que és meu filho.

FELIX
Seu filho... — Não passa de uma palavra. Ecoa no vazio. — Estou a vê-lo, eu sei, mas não consigo compreender.

JULIAN
Felix!

FELIX
Agora que sei tudo, o senhor tornou-se um estranho para mim. *(Afasta-se)*

Quarto Acto

Jardim da casa do senhor von Sala. À esquerda, a casa branca, de um só piso, com um amplo terraço, a partir do qual seis degraus em pedra vão em direcção ao jardim. Uma larga porta em vidro conduz do terraço ao salão. Em primeiro plano, um pequeno lago, rodeado de árvores em semicírculo. Uma alameda parte daqui em diagonal para a direita. À entrada desta alameda, junto ao lago, duas colunas. Sobre as colunas, os bustos em mármore de dois imperadores romanos. À direita do lago, sob as árvores, um banco de pedra com costas, em forma de semicírculo. Atrás, ao fundo, brilha o grade-

amento devido à escassez dos arbustos. Por detrás do gradeamento, a floresta frondosa e cor de fogo, eleva-se moderadamente. Céu outonal, azul pálido. Grande silêncio. — A cena vazia por uns momentos.

Primeira Cena

Sala e Johanna entram pelo terraço. Johanna vestida de preto, Sala de fato cinzento, com um sobretudo por cima dos ombros. — Descem a escada devagar.

SALA

É capaz de estar um pouco fresco para ti. *(Ele dá uns passos em direcção à sala, pega numa capa que ali estava à mão, põe-na sobre os ombros de Johanna. Lentamente dirigem-se ao jardim)*

JOHANNA

Sabes o que penso? Que o dia de hoje é o nosso dia. — que nos pertence, só a nós. Chamámos por ele, e se quiséssemos, poderíamos fazer com que ele ficasse... Hoje todas as outras pessoas habitam o mundo apenas como hóspedes. Não é assim? E é mesmo assim, porque tu uma vez falaste deste dia.

SALA

Deste —?

JOHANNA

Sim... Quando a mãe ainda estava viva... E agora ele acabou por chegar. As folhas estão vermelhas, a bruma cor de oiro estende-se sobre as florestas, o céu está pálido e longínquo — e o dia é ainda mais belo e mais triste do que eu poderia ter imaginado. E estou a vivê-lo no teu jardim e vejo-me espelhada no teu lago. *(Ela está de pé e olha para baixo)* E afinal não vamos conseguir agarrá-lo, a este dia cor de oiro, mais do que à minha imagem que esta água possa reter, quando eu tiver partido.

SALA

Estranho, apesar deste ar claro, tépido, já cheira a Inverno e a neve.

JOHANNA

Por que é que isso te preocupa? Quando esse cheiro se tornar verdadeiro, já estás há muito no meio de outra Primavera.

SALA

Que queres dizer com isso?

JOHANNA
Lá para onde vocês vão, não há Inverno como o nosso.

SALA *(pensativo)*
Não, não há Inverno como o nosso. *(Pausa)* E tu?

JOHANNA
Eu -?

SALA
Quero dizer, quando eu tiver partido, que vais fazer?

JOHANNA
Quando tu tiveres partido —? *(Ela observa-o. Ele olha à distância)* Não partiste há muito de ao pé de mim? E neste preciso momento não estás afinal longe de mim?

SALA
Que estás para aí a dizer? Eu estou aqui, ao pé de ti... Johanna, que vais fazer?

JOHANNA
Já te disse: partir — como tu.

SALA *(abana a cabeça)*

JOHANNA
Assim que possível. Antes que me falte a coragem. Quem sabe o que irá ser de mim, se eu cá ficar.

SALA
Enquanto se é jovem, todas as portas se nos abrem e diante de cada porta espera-nos o mundo.

JOHANNA
Mas só quando não estamos presos a ninguém é que o mundo é vasto e o céu infinito. E é por isso que eu quero partir.

SALA
Partir — isso é fácil de dizer. Têm de se fazer preparativos de toda a espécie e um plano qualquer. Mas tu usas essa palavra como se te bastassem apenas asas para voares para longe.

JOHANNA
Estar decidida — também significa ter asas.

SALA
Nem sequer tens medo, Johanna?

JOHANNA
Um desejo veemente sem receio, seria um desejo veemente sem préstimo, sem merecimento.

SALA
Onde te vai ele conduzir?

JOHANNA
Hei-de encontrar o meu caminho.

SALA
O caminho podemos escolher, mas não as pessoas que encontramos.

JOHANNA
Achas que eu não sei que não fui feita para ter apenas belas experiências? Também me esperam as más e repelentes.

SALA
E como vais aguentá-las?... Vais ser capaz de as aguentar?

JOHANNA
Nem sempre serei sincera como contigo. Vou mentir — e penso nisso com prazer. Nem sempre estarei alegre e nem sempre serei prudente. Hei-de errar e sofrer. Assim vai ter de ser.

SALA
Sabes isso tudo de antemão, e no entanto...

JOHANNA
Sim.

SALA
E porquê?... Por que partes, Johanna?

JOHANNA
Por que parto? Quero ser capaz de estremecer perante mim própria mais tarde. Estremecer tão profundamente quanto possível, quando já nada me for estranho. O mesmo te vai acontecer, quando olhares para a vida que tens atrás de ti. Ou não vai?

SALA
É provável, claro. Mas justamente nesses momentos em que estremeço, nada existe, de facto, atrás de mim — tudo se torna outra vez presente. E o presente é passado. (*Ele senta-se no banco*)

JOHANNA
Que queres dizer com isso?

SALA *(cobre os olhos com a mão, em silêncio)*

JOHANNA
Que tens? Onde estás?

(Brisa ligeira, sussurro e queda de folhas)

SALA
Sou uma criança e cavalgo em cima do pónei campo fora. O meu pai vem atrás de mim e chama-me. À janela a minha mãe espera; ela traz um lenço de seda sobre o cabelo preto e acena-me com a mão... E eu sou um jovem tenente em manobras e do cimo de uma colina informo o meu coronel de que a infantaria inimiga está emboscada por trás do bosque, pronta a carregar, e lá em baixo, sob o sol do meio dia, vejo baionetas e botões a brilhar... E estou deitado sozinho no fundo de um bote à deriva, e olho através do ar de Verão azul escuro, e palavras de uma beleza incompreensível juntam-se umas às outras na minha cabeça — tão belas que jamais seria capaz de escrever uma coisa assim... E descanso sentado num banco, sob o ar sufocante, no parque junto ao lago de Lugano, e a Helene está sentada ao meu lado; ela tem na mão um livro de capa vermelha; ao longe sob a magnólia brinca a Lili com o rapazinho inglês, loiro, e eu oiço como eles tagarelam e riem...

E devagar, passeio com o Julian, para cá e para lá, sobre um tapete de folhas secas, e falamos de um quadro que vimos ontem. E eu estou a ver o quadro: dois velhos marinheiros de rostos gastos, sentados em cima do casco de um barco com a quilha virada para cima, de olhar triste fixado no mar infinito.

E eu sinto o infortúnio deles mais profundamente do que o pintor que pintou o quadro, mais profundamente do que eles próprios sentiriam se estivessem vivos... Tudo isso, tudo isso está presente — basta-me fechar os olhos, tudo está mais próximo do que tu, Johanna, quando não te vejo e quando te calas.

JOHANNA *(dirige-lhe um olhar melancólico)*

SALA
Presente... Que significa afinal? Neste momento estamos enlaçados, peito contra peito, como amigos que se abraçam — ou como inimigos que se atormentam? A palavra que acabou de soar não é já recordação? O tom com que começou uma melodia não é já recordação, mesmo antes da canção ter terminado? A tua entrada neste jardim, Johanna, não é já recordação? Os teus passos sobre aquele relvado não são já passados, como os passos de seres que morreram há muito?

JOHANNA
Não, não tem de ser assim. Isto põe-me triste.

SALA *(voltando ao presente)*
Porquê? Não faz sentido, Johanna. É justamente nestes momentos que nos apercebemos de que nada perdemos e de que, na verdade, não podemos perder nada.

JOHANNA
Ah, mas se tivesses esquecido e perdido tudo, eu poderia ser tudo para ti!

SALA *(como que surpreendido)*
Johanna —

JOHANNA *(apaixonadamente)*
Eu amo-te *(Pausa)*

SALA
Dentro de alguns dias já estarei longe, Johanna. Sabes isso... Soubeste-o logo.

JOHANNA
Eu sei. Por que mo dizes outra vez? Se calhar pensas que de repente eu me quero agarrar a ti como uma pinga-amor e sonhar com eternidades? — Não,

eu não sou dessas, oh não!... Embora eu te quisesse dizer uma vez mais que te amo. Posso, ao menos uma vez? — Estás a ouvir? Eu amo-te. E gostava que mais tarde voltasses a ouvir isto exactamente como eu agora o estou a dizer — num qualquer outro momento tão belo como este... e no qual já nada saberemos um do outro.

SALA
De uma coisa podes ter a certeza, Johanna, jamais esquecerei o som da tua voz. - mas por que havemos de falar de separação eterna? Talvez nos venhamos a encontrar mais tarde... daqui a três anos... ou daqui a cinco... *(Sorrindo)* Então talvez te tenhas tornado numa princesa e eu serei o príncipe de uma cidade afundada... Por que te calas?

JOHANNA *(puxa a capa mais para si)*

SALA
Tens frio?

JOHANNA
Oh, não. — Mas agora tenho de ir.

SALA
Estás assim com tanta pressa?

JOHANNA
Está a fazer-se tarde. Gostava de estar em casa antes do meu pai chegar.

SALA
Que estranho! — Hoje estás com pressa de ir para casa e não te queres atrasar, para que o teu pai não se inquiete, e dentro de alguns dias...

JOHANNA
Nessa altura ele também já não ficará à minha espera. Adeus, Stephan.

SALA
Então até amanhã.

JOHANNA
Sim, até amanhã.

SALA
Sais pela porta do jardim, não é?

JOHANNA
Não parou uma carruagem à porta da casa?

SALA
As portas estão fechadas. Ninguém pode entrar no jardim.

JOHANNA
Então adeus.

SALA
Até amanhã.

JOHANNA
Sim. *(Eles vão andando)*

SALA
Escuta, Johanna. — Se eu agora te dissesse: fica.

JOHANNA
Não, eu agora tenho de ir.

SALA
Não é isso que eu quero dizer.

JOHANNA
Então é o quê?

SALA
Se eu te pedisse para ficares comigo — durante... muito tempo.

JOHANNA
As tuas brincadeiras são peculiares.

SALA
Eu não estou a brincar.

JOHANNA
Esqueces-te de que — estás de partida?

SALA
Nada me prende. Nada me impede de ficar em casa, se não estiver disposto a partir.

JOHANNA
É por minha causa?

SALA
Eu não digo isso. Talvez por minha causa.

JOHANNA
Oh, não. Não deves desistir. Não me irias perdoar ter-te tirado isso.

SALA
Achas? *(Como que à espera)* E se partíssemos os dois juntos?

JOHANNA
Como?

SALA
Se te arriscasses a viajar comigo? É claro que é preciso ter um pouco de coragem. Não serias com certeza a única mulher. A baronesa Globina também vai connosco, ouvi dizer.

JOHANNA
Estás a falar a sério?

SALA
Completamente a sério. Pergunto-te se queres fazer a viagem comigo... Como minha mulher, claro, as formalidades também contam.

JOHANNA
Eu deveria ir —?

SALA
O que te perturba assim tanto?

JOHANNA
Contigo?... Contigo?

SALA
Não me compreendas mal, Johanna. Isto não é razão para ficares ligada a mim para todo o sempre. Quando regressarmos, podemos dizer adeus um ao outro — sem mais. É uma coisa muito simples. Os teus sonhos não os posso realizar todos — eu sei isso muito bem... Não precisas de me dar já uma resposta. Momentos como este transformam-se muito facilmente em palavras que deixam de ser verdadeiras no dia seguinte. Não gostaria de te ouvir dizer uma dessas palavras.

JOHANNA *(olhou para ele durante este discurso, como se quisesse beber-lhe as palavras)*
Não, eu não digo nada... eu não digo mesmo nada.

SALA *(olha para ela longamente)*
Vais pensar nisto e amanhã dás-me uma resposta.

JOHANNA
Sim. *(Ela olha para ele longamente)*

SALA
Que tens?

JOHANNA
Nada. — Até amanhã. Adeus.

(Ele acompanha-a. Ela sai pela porta do jardim)

SALA *(regressa e fica de pé junto ao lago)*
É como se eu quisesse procurar a imagem dela ali dentro... Por que estava ela tão perturbada? Felicidade? — Não, não era felicidade... Por que me olhou ela assim?... Por que estava ela assustada? O seu olhar parecia querer despedir-se para sempre... *(Assusta-se de repente)* Teria a ver comigo? ... Mas como pode ela saber?... Então também todos o sabem —!

(Ele olha fixamente no vazio. - Sobe devagar em direcção ao terraço, depois dirige-se ao salão, volta outra vez com Julian)

Segunda Cena

Sala e Julian.

JULIAN
E quer abandonar em breve todo este esplendor?

SALA
Ele estará aqui quando eu voltar, assim espero.

JULIAN
É o que desejo para bem de nós dois.

SALA
Parece tão céptico...

JULIAN
Pois estou — penso no notável artigo no jornal *Tagespost*.

SALA
A respeito de quê?

JULIAN
Bom, sobre os acontecimentos no Mar Cáspio.

SALA
Ah, os jornais daqui já falam disso?

JULIAN
A situação em certas regiões que vão atravessar parece ser de facto perigosíssima.

SALA
Exageros. Nós estamos bastante bem informados. Na minha opinião, por detrás destes artigos estão as pequenas invejas de cientistas ingleses. O que você leu foi traduzido do *Daily News* de há três semanas. — Por acaso viu o Felix?

JULIAN
Ainda ontem à noite esteve em minha casa. E hoje fui eu a casa dos Wegrat. Ele manifestou o desejo de ver o quadro da mãe que eu pintara há vinte e três anos. — E foi assim que acabei por lhe contar tudo.

SALA
Compreendo. *(Pensativo)* E ele como reagiu?

JULIAN
Ficou bastante mais abalado do que eu imaginara.

SALA
Bom, Calculo que você não tenha ficado à espera que ele lhe caísse nos braços como o filho pródigo na comédia.

JULIAN
Não. Claro que não. — Contei-lhe tudo abertamente; daí ele ter sentido com maior impacto a injustiça de que foi alvo o marido da mãe. Mas isso não vai durar muito. Em breve ele compreenderá que, em última instância, não houve qualquer injustiça. Pessoas do género do Wegrat não foram feitas nem para — ter mulher nem filhos. Podem ser refúgio, lugar de acolhimento — mas nunca um lar. Percebe o que eu quero dizer? A missão deles é receber nos braços seres cansados ou despedaçados por uma qualquer paixão. Embora nunca se apercebam de onde vêm esses seres. Também lhes é permitido atraí-los a si e acarinhá-los, mas não compreendem para onde eles vão. Existem em nome de um sacrifício inconsciente e é através deste que alcançam felicidade, sentimento que talvez a muitos pareça bastante miserável.... Está calado?

SALA
Estou a ouvi-lo.

JULIAN
E não me diz nada?

SALA
Pois... É muito fácil tocar escalas, quando o violino não tem cordas...

Terceira Cena

Julian. Sala. Felix. A seguir o criado.
Escurece um pouco.

SALA
Quem é?

FELIX *(no terraço)*
Sou eu. O seu criado disse que eu...

SALA
Oh, Felix! Seja bem aparecido.

FELIX *(descendo os degraus)*
Boa noite, senhor von Sala. — Boa noite senhor Fichtner.

JULIAN
Boa noite, Felix.

SALA
Tenho imenso prazer em o ver aqui.

FELIX
As velhas árvores magníficas!

SALA
Um pedaço de floresta — basta que esqueça o gradeamento. — Felix, o que o traz por cá? Estive à sua espera hoje de manhã cedo. Já tomou uma decisão?

JULIAN
Incomodo?

FELIX
Oh, não. Não é segredo. — Aceito a sua proposta, senhor von Sala, e peço-lhe que tenha a bondade de falar com o conde Vronsky.

SALA *(aperta-lhe a mão)*
Com todo o prazer... *(Para Julian)* Trata-se do nosso empreendimento asiático.

JULIAN
Como? ... Estás a pensar juntar-te a esta expedição?

FELIX
Estou.

SALA
Já falou com o seu pai?

FELIX
Quero fazê-lo hoje à noite. — Mas isso é mera formalidade. Estou decidido, caso não surjam quaisquer obstáculos...

SALA
Ainda hoje vou falar com o conde.

FELIX
Como posso agradecer-lhe?

SALA
Não há nada para agradecer. Eu não preciso de dizer mais nada. O conde sabe tudo o que precisa sobre si.

O CRIADO *(aparece no terraço)*
Uma senhora manda perguntar se o senhor está em casa.

SALA
Ela não disse o nome? — Peço-vos desculpa por um momento. *(Em direcção ao criado, afasta-se)*

Quarta Cena

Julian e Felix.

JULIAN
Partes?

FELIX
Sim. Estou muito feliz por ter esta oportunidade.

JULIAN
E também já te informaste bem sobre a verdadeira natureza deste empreendimento?

FELIX.
Seja ela qual for, espera-me uma actividade genuína e um mundo novo abre-se para mim.

JULIAN
E tudo isto não poderia acontecer associado a perspectivas mais favoráveis?

FELIX
É provável. Mas eu não estou disposto a esperar.

Quinta Cena

Felix. Julian. Sala. Irene.

IRENE *(ainda no terraço com Sala)*
Não podia deixar Viena sem cumprir a minha promessa.

SALA
Agradeço-lhe muito, menina Herms.

IRENE *(descendo os degraus com Sala)*
Mas isto é verdadeiramente deslumbrante. — Boa noite, Julian. Boa noite, senhor tenente.

SALA
Devia ter vindo mais cedo, Fräulein Herms, ainda teria visto tudo iluminado pelo sol.

IRENE
Mas eu estive aqui há duas horas. Nessa altura era um palácio encantado. Não foi possível entrar. A campainha nem sequer tocou.

SALA
Ah, sim. Peço perdão; se eu tivesse adivinhado...

IRENE
Mas não tem qualquer importância. Aproveitei bem o tempo. Fui de carruagem dar um longo passeio pela floresta até perto de Neustift e Salmannsdorf[13]. E depois apeei-me e comecei a andar por um caminho de que me lembrava, doutros tempos. *(Ela olha para Julian)* Sentei-me num banco a descansar, onde há muitos, muitos anos me sentara com um bom amigo. *(Sorrindo)* Ainda se lembra, senhor Fichtner? A paisagem é tão bela. Vê-se a cidade inteira e os campos a perder de vista até ao Danúbio.

SALA *(apontando para o banco de pedra)*
Não se quer sentar aqui por um momento, menina Herms?

13 Neustift am Walde e Salmannsdorf foram durante muitos séculos pequenos municípios autónomos nos arredores de Viena, hoje integrados no distrito de Döbling. Esta região é muito apreciada pelos seus habitantes e forasteiros, devido aos muitos caminhos assinalados para passeios pedestres na floresta Dorotheer e acesso aos seus centros históricos medievais preservados. Irene reporta-se à memória que preservou dos lugares visitados sem destaque para qualquer pormenor da paisagem. A sua atenção concentra-se no efeito geral da mesma sobre si própria. (N.T.)

IRENE
Obrigada. *(Ela pega no lorgnon e olha atentamente os bustos dos imperadores)* Parece que estamos em Roma... Mas será que interrompi a vossa conversa?

SALA
De maneira nenhuma.

IRENE
A mim parece-me que sim. Estão todos com um ar tão sério. — É melhor eu ir-me embora.

SALA
Não, está proibida de ir, menina Herms. — Há mais alguma coisa que me queira perguntar, Felix, a propósito do nosso assunto?

FELIX
Se a menina Herms nos dispensar por um minuto...

IRENE
Mas com certeza!

SALA
Dá licença, menina Herms —

FELIX
Trata-se, na verdade, do que tenho de fazer em relação ao meu regimento...
(Põe-se em movimento. Afasta-se devagar com Sala)

Sexta Cena

Irene e Julian.

IRENE
Que segredos têm aqueles dois? Afinal o que se passa aqui?

JULIAN
Nada de misterioso. Este jovem também quer juntar-se à expedição, acabo de saber. É natural que tenham coisas a acertar.

IRENE *(que esteve a seguir Felix e Sala com o olhar)*
Julian. — É ele.

JULIAN *(mantém-se calado)*

IRENE
Não precisas de responder. Não tenho parado de pensar nisso... Só não compreendo como é que não descobri há mais tempo. É ele. — E tem vinte e três anos. — E naquela altura quando me rejeitaste até cheguei a pensar: só espero que ele não se suicide!... E eis que ali vai o filho dele.

JULIAN
Em que é que isso me ajuda? Ele não me pertence.

IRENE
Vê bem! Ele vai ali, ele está vivo, ele é jovem e belo! Isto não basto? (Ela levanta-se) E eu é que fiquei arruinada.

JULIAN
Como?

IRENE
Estás a perceber? Arruinada...

JULIAN
Nunca imaginei.

IRENE
De qualquer modo não me poderias ter ajudado. *(Pausa)* Adieu. Dá uma desculpa por mim. Diz-lhes o que quiseres. Estou de partida. Não quero saber de mais nada.

JULIAN
Que se passa contigo? Nada se alterou.

IRENE
Achas? Para mim é como se estes vinte e três anos se tivessem de repente tornado noutra coisa. — Adeus.

JULIAN
Adeus. Até breve.

IRENE
Até breve? O que é que isso te importa? Sim? — Estás triste, Julian? Agora até já me estás outra vez a fazer pena. *(Abanando a cabeça)* Vocês são mesmo assim. O que é que se há-de fazer!

JULIAN
Controla-te, eles vêm aí.

Sétima Cena

Irene. Julian. Sala. Felix.

SALA
Bom, agora parece estar tudo resolvido.

FELIX
Agradeço-lhe muito. Agora tenho de me despedir.

IRENE
Amanhã já parte outra vez?

FELIX
Sim, Fräulein Herms.

IRENE
Vai para a cidade, não é senhor tenente? Se não se importa, eu levo-o.

FELIX
É muito amável da sua parte.

SALA
Como, Fräulein Herms? ...? Mas que visita tão curta.

IRENE
Sim, ainda tenho umas coisas a tratar. Pois amanhã regresso ao deserto; e se calhar não volto tão cedo a Viena. — Bom, senhor tenente?

FELIX
Adieu, senhor Fichtner. E se não o voltar a ver...

JULIAN
Ainda nos vamos voltar a ver.

IRENE
As pessoas vão pensar: olha o senhor tenente com a senhora sua mãe. *(Ela lança um último olhar a Julian)*

SALA *(acompanha Irene e Felix em direcção ao terraço)*

JULIAN *(fica para trás; anda de um lado para o outro. Algum tempo depois, Sala regressa)*

Oitava Cena

Julian e Sala.

JULIAN
Tem a certeza absoluta de que o seu apelo junto do conde Vronsky vai ser bem-sucedido?

SALA
Se o conde não me tivesse dado certas garantias, eu não teria alimentado esperanças no Felix.

JULIAN
Por que fez isso, Sala?

SALA
Talvez porque tenha grande simpatia pelo Felix e goste de viajar em agradável companhia.

JULIAN
E nem sequer lhe ocorreu que a ideia de o perder me causa sofrimento?

SALA
Ora, Julian! Só se pode perder o que se possuiu. E só se pode possuir aquilo sobre o que se adquiriu um direito. Sabe isso tão bem como eu.

JULIAN
O facto de precisarmos de alguém não nos dá, em última instância, um certo

direito sobre essa pessoa? - Sala, não é capaz de compreender que ele é a minha esperança derradeira? Que neste momento nada me resta, nem ninguém, a não ser ele?... Que para onde quer que me volte só encontro o vazio?... Que tenho pavor da solidão que me espera?

SALA
E em que é que isso o ajudaria, se ele ficasse? Em que o ajudaria, se ele sentisse por si qualquer coisa parecida com ternura filial?... Como pode ele, ou quem quer que seja, ajudá-lo?... Você tem medo da solidão?... E se tivesse a seu lado uma mulher, não estaria hoje sozinho? E mesmo que estivesse rodeado de filhos e netos, não estaria sozinho?... Imagine que tinha fortuna, glória, genialidade — não estaria sozinho?... E mesmo que tivéssemos a companhia de um grupo de bacantes — apesar disso, não deixaríamos de fazer sozinhos o caminho descendente... nós, os que não pertencemos a ninguém. Envelhecer é agora para nós uma ocupação solitária, e só um louco não se prepara a tempo para não depender de ninguém.

JULIAN
E você, Sala, você acha que não precisa de ninguém?

SALA
Bem, a maneira como me relacionei com as pessoas faz com que elas estejam a todo o instante há minha disposição. Sempre fui a favor de uma certa distância. Não tenho culpa de que os outros não reparem nisso.

JULIAN
Sala, nesse ponto tem toda a razão. Você nunca amou ninguém neste mundo.

SALA
É possível. E você? Não mais do que eu, Julian... Amar significa viver para alguém. Eu não digo que essa maneira de existir seja a mais desejável, mas em todo o caso penso que nós dois estivemos muito longe dela. Em que se parece aquilo que demos ao mundo com amor? Pode incluir toda a espécie de divertimento, falsidade, ternura, vulgaridade, paixão, tudo coisas que se fazem passar por amor — mas amor não é com certeza... Sacrificámo-nos alguma vez, sem que a nossa sensualidade ou a nossa vaidade não saíssem em vantagem?... Alguma vez hesitámos em enganar ou trair pessoas decentes, se com isso só desejávamos alcançar uma hora de felicidade ou de mero prazer?... Alguma vez pusemos em jogo a nossa tranquilidade ou a nossa vida — não por capri-

cho ou imprudência... isso não, mas para promover o bem-estar de alguém que se tenha entregue a nós?... Alguma vez renunciámos a um prazer, a não ser que essa renúncia pudesse ao menos contribuir para o nosso conforto?... E você acha que poderíamos exigir de alguém — homem ou mulher — qualquer coisa que lhe tivéssemos oferecido? Não me refiro a nenhum colar de pérolas, a nenhuma pensão, nem sequer a um conselho barato, mas a um pedaço do nosso ser — uma hora da nossa existência, que nós tivéssemos verdadeiramente perdido para essa pessoa, sem nos termos feito logo pagar, independentemente da moeda. Meu caro Julian, mantivemos as nossas portas abertas e deixámos os nossos tesouros à vista — mas pródigos nunca fomos. Você não mais do que eu. Julian, podemos perfeitamente estender a mão um ao outro. Eu lamento-me um pouco menos do que você, é esta a grande diferença. — Mas eu não lhe estou a contar nada de novo. Você conhece isto tudo tão bem como eu. É simplesmente impossível que não nos conheçamos; de vez em quando fazemos um esforço sério para nos iludirmos a nós mesmos, mas nunca resulta. É possível que sejamos capazes de esconder dos outros as nossas loucuras e infâmias — mas de nós mesmos não. No mais fundo das nossas almas sabemos sempre o que lá existe. — Está a ficar fresco, Julian, vamos para dentro.

(Eles começam a subir)

JULIAN

Sala, tudo isso pode ser verdade. Mas vai dar-me razão. Se houver alguém no mundo que não tenha o direito de nos fazer pagar pelos erros das nossas vidas, essa pessoa será a que tem de nos agradecer pela sua própria existência.

SALA

Não se trata de fazer ou não pagar. O seu filho, Julian, tem o sentido do que é essencial. Foi você mesmo que o afirmou. E ele sente que é muito pouco o que se faz por uma pessoa, quando esse pouco mais não é do que trazê-la ao mundo.

JULIAN

Então, ao menos, que fique tudo como dantes, quando ele nada sabia. Quero voltar a ser para ele como outra pessoa qualquer. Assim ele não ousará deixar-me... Isso eu não aguento. Será que mereço que ele fuja de mim? E mesmo se tudo o que eu considerei como bom e verdadeiro até hoje — incluindo também o afecto por este ser jovem que é meu filho —, não passasse de auto-ilusão — agora eu amo-o... Compreende, Sala? Eu amo-o e tudo o que peço é que ele acredite nisso, antes que tenha de o perder para sempre...

(Escuridão. Os dois homens atravessam o terraço e entram no salão. O palco fica vazio por momentos. O vento tornou-se um pouco mais forte)

Nona Cena

JOHANNA *(vem da direita através da alameda, passa, devagar, junto ao lago e dirige-se ao terraço. — As janelas do salão que dá para o jardim estão iluminadas. Sala está sentado à mesa; o criado entrou e serve-lhe um copo de vinho. — Johanna pára e fica de pé. Ela parece estar muito agitada e sobe dois dos degraus que conduzem ao terraço. Sala ouve um barulho e vira a cabeça momentaneamente. Johanna repara nisso, desce as escadas a correr e pára junto ao lago. Fica a olhar para a água)*

Quinto Acto

Jardim dos Wegrat

Primeira Cena

Doutor Reumann e Julian

DOUTOR REUMANN *(está sentado junto a uma pequena mesa e escreve qualquer coisa no seu livro de notas)*

JULIAN *(vem a correr pela varanda)*
É verdade, senhor doutor?

DOUTOR REUMANN *(levanta-se)*
Sim, é verdade.

JULIAN
Desapareceu?

DOUTOR REUMANN
Sim, ela desapareceu. Foi-se embora desde ontem à tarde. Não deixou nenhuma mensagem, não levou nada com ela — partiu simplesmente e nunca mais voltou.

JULIAN
Sim, mas afinal o que aconteceu?

DOUTOR REUMANN
Não fazemos a mais pequena ideia. Talvez se tenha perdido e volte outra vez.

Ou se calhar tomou uma decisão repentina... Se ao menos soubéssemos com que finalidade.

JULIAN
Os outros onde estão?

DOUTOR REUMANN
Tínhamos combinado encontrarmo-nos todos aqui às dez. Fui a vários hospitais e a outros lugares, onde pudesse haver um qualquer rasto dela... O Professor já deve ter participado à polícia.

Segunda Cena

Doutor Reumann e Julian. Felix chega a correr.

FELIX
Nada?

DOUTOR REUMANN
Nada.

JULIAN *(estende a mão a Felix)*

DOUTOR REUMANN
De onde vem você?

FELIX
Estive em casa do senhor von Sala.

DOUTOR REUMANN
Como?

FELIX
Não me pareceu impossível que ele pudesse ter uma suspeita qualquer, ou que nos pudesse dar uma qualquer direcção. Mas ele não sabe de nada. Isso foi claro. Se ele soubesse alguma coisa — alguma coisa de concreto, ele tinha-mo dito. Não tenho dúvida. Ele ainda estava na cama, quando me fiz anunciar. Suponho até que pensou que se tratava do nosso assunto. Assim que ouviu que a Johanna tinha desaparecido, ficou muito pálido... mas ele não sabe de nada.

Terceira Cena

Julian. Doutor Reumann. Felix. Chega Wegrat.

WEGRAT
Nada?

(Os outros abanam a cabeça. Julian aperta-lhe a mão)

WEGRAT *(senta-se)*
Pediram-me dados concretos, pormenores. Será que os há? Eu não os tenho... isto para mim é completamente misterioso. *(Virando-se para Julian)* Ela saiu à tarde para ir dar um passeio como faz muitas vezes... *(Virando-se para Felix)* Será que poderíamos ter reparado em alguma coisa? Parece-me completamente impossível que ela já estivesse a pensar em qualquer coisa, quando saiu de casa... que ela já soubesse — que se ia embora para sempre.

FELIX
Se calhar sabia.

WEGRAT
Ela era muito fechada — e especialmente nos últimos tempos, desde a morte da mãe. — Será que poderia ser isso?... Senhor doutor, acha isso possível?

DOUTOR REUMANN *(encolhe os ombros)*

FELIX
Qual de nós, afinal, a conhecia? Afinal, quem se preocupa verdadeiramente com os outros?

DOUTOR REUMANN
Talvez seja preferível assim. De outro modo ficaríamos todos loucos de compaixão, náusea ou angústia. *(Pausa)* Agora tenho de ir ver os meus doentes; tenho algumas visitas que não podem ser adiadas. Volto ao meio dia. Até mais logo. *(Sai)*

Quarta Cena

Julian. Felix. Wegrat

WEGRAT
E pensar que a vi crescer, que a vi passar de criança a rapariga, que a vi tornar-se numa jovem senhora — e que troquei com ela centenas de milhares

de palavras... E um belo dia ela levanta-se da mesa, pega no chapéu e no casaco, e sai... sai sem se despedir, e não fazemos ideia para onde ela se tenha evaporado, se para o nada ou para uma vida nova.

FELIX
Mas, pai, seja o que for que tenha acontecido — ela queria deixar-nos. E, em todo o caso, isso pode ser para nós uma forma de apaziguamento.

WEGRAT *(abanando a cabeça, perplexo)*
Tudo se desvanece... Quer queiramos quer não — Tudo nos escapa.

FELIX
Pai, não podemos saber o que aconteceu. De considerar seria, em todo o caso, que a Johanna pudesse ter seguido um propósito que viria a abandonar. Talvez ela esteja de volta dentro de algumas horas ou mesmo dias.

WEGRAT
Tu acreditas... Tu achas isso possível?

FELIX
Possível — acho. Mas se ela não voltar... pai, é claro que renuncio ao plano de que te falei ontem. Nas circunstâncias presentes não penso que pudesse afastar-me de ti durante tanto tempo.

WEGRAT *(para Julian)*
Agora ele quer sacrificar-se por minha causa!

FELIX
Talvez eu consiga que me transfiram para aqui.

WEGRAT
Não, Felix, sabes muito bem que eu não aceito isso.

FELIX
Mas não é sacrifício nenhum. Pai, eu comprometo-me a ficar contigo, pela simples razão de que não *seria capaz* de te abandonar agora.

WEGRAT
Oh, sim, Felix, capaz serias — tu vais ser capaz. Por minha causa não tens de

ficar aqui — não precisas de ficar aqui. Eu nunca ficaria a saber em que medida me iria ajudar o facto de desistires deste projecto que abraçaste com tanto entusiasmo. Seria imperdoável da tua parte recuares, e eu sentir-me-ia culpado de ser um impedimento no teu percurso. Bem podes estar feliz por finalmente ires ao encontro de um caminho, no qual talvez venhas a descobrir tudo aquilo por que anseias. Felix, eu próprio estou feliz. Se perderes esta oportunidade, vais-te arrepender a vida inteira.

FELIX
Mas desde ontem é provável que muita coisa, mesmo muita coisa tenha mudado — para ti e para mim.

WEGRAT
Para mim — talvez. — Mas não falemos desse assunto. Eu não admito... eu não aceito esse sacrifício. É claro que o aceitaria se visse nele alguma vantagem especial para mim. Mas perder-te-ia na mesma, como se tivesses partido... mais ainda... do que se tivesses partido para sempre. Este destino que se abate sobre nós não tem de acrescentar também ao seu poder o que há de mais terrível na nossa loucura, de tal modo que façamos coisas que sejam contra a nossa natureza. Algum dia havemos de superar a infelicidade que nos atinge, mesmo a mais aterradora. Mas o mal que fizermos contra o nosso âmago mais profundo, não poderá ser reparado. *(Voltando-se para Julian)* Não é assim, Julian?

JULIAN
Tens toda a razão.

FELIX
Obrigado, pai. Obrigado por me ajudares tão bem a estar de acordo contigo.

WEGRAT
Ainda bem, Felix... Durante as poucas semanas em que ficas na Europa, havemos ainda de poder conversar um com o outro — talvez mais do que nos últimos anos. Na verdade, pouco ou nada sabemos um do outro... Ah, estou cansado. Estivemos acordados toda a noite.

FELIX
Pai, não quer ir descansar um pouco?

WEGRAT
Descansar... Ficas agora em casa, Felix, não ficas?

FELIX
Sim, eu quero ficar à espera. Que mais podemos fazer?

WEGRAT
Dou voltas à cabeça... Por que não falou ela comigo? Por que não soube eu nada dela? Por que estive sempre tão longe dela?

(Ele sai)

Quinta Cena
Julian e Felix.

FELIX
E este homem foi enganado — durante toda a vida — por nós todos.

JULIAN
Neste mundo não há pecado, crime ou fraude que não possam ser reparados. E exactamente em relação ao que aconteceu aqui, não deveria haver reconciliação, não deveria haver esquecimento?

FELIX
Será possível que não compreenda?... Aqui a mentira tornou-se eterna. Não consigo escapar a isso. E quem o fez foi a minha mãe — e quem a levou a isso foi o senhor — e a mentira sou eu próprio, enquanto continuar a passar por aquilo que não sou.

JULIAN
Então contemos a verdade, Felix. — Eu enfrentarei um juiz à tua escolha e submeto-me a qualquer veredicto que sobre mim seja lançado. — Será que mereço ser condenado para sempre? Será que mereço ser o único, de entre todos os que erraram, a nunca poder dizer: "eu expiei o meu erro"?

FELIX
É tarde demais. A confissão só pode atenuar a culpa se o culpado puder pagar por ela. O senhor sabe e sente perfeitamente que esse prazo há muito foi ultrapassado.

Sexta Cena
Felix. Julian. Sala

FELIX
Senhor von Sala! Tem alguma coisa a dizer-me?

SALA
Tenho. — Bom dia, Julian... Fique, Julian. Agrada-me ter uma testemunha. *(Para Felix)* Está decidido a participar na expedição?

FELIX
Estou.

SALA
Eu também. Mas é possível que um de nós tenha de desistir.

FELIX
Senhor von Sala...?

SALA
Não seria desejável, calculo, encetar uma viagem tão longa com alguém que talvez preferíssemos matar se o conhecêssemos a fundo.

FELIX
Senhor von Sala, onde está a minha irmã?

SALA
Não sei. Não faço ideia onde ela esteja neste momento. Ontem à noite, antes de você chegar, ela acabara de me deixar pela última vez.

FELIX
Senhor von Sala —

SALA
Ela disse-me adeus com duas palavras: até amanhã. Como vê, hoje de manhã eu tinha toda a razão para me mostrar surpreendido, quando você apareceu em minha casa. Permita que lhe diga ainda que ontem pedi à Johanna que fosse minha mulher, o que pareceu tê-la agitado muito. Não lhe digo isto com a intenção de atenuar as coisas. Pois o meu pedido não se destinava a reparar qualquer falta que eu tivesse cometido, mas talvez não passasse de um capricho — um entre muitos. Trata-se apenas de lhe dar a conhecer a verdade. De qualquer modo, estou à sua inteira disposição. — Isto para dizer que consi-

derei absolutamente necessário que falássemos sobre este assunto, antes de se dar o caso de acabarmos juntos a descer pelas profundezas da terra ou a dormir debaixo da mesma tenda.

FELIX *(após uma pausa longa)*
Senhor von Sala... nós não vamos dormir debaixo da mesma tenda.

SALA
Como?

FELIX
A sua viagem já não o leva tão longe.

(Pausa prolongada)

SALA
Claro... Eu compreendo-o. Tem a certeza do que diz?

FELIX
Absolutamente. *(Pausa)*

SALA
A Johanna sabia?

FELIX
Sabia.

SALA
Eu agradeço-lhe. — Oh, pode apertar à vontade a minha mão. O assunto foi resolvido da maneira mais cavalheiresca possível. — Bom?... Não é costume alguém recusar a mão daquele que está por terra.

FELIX *(estende-lhe a mão. Diz a seguir:)*
E onde poderá ela estar?

SALA
Não sei.

FELIX
Ela não fez alusão a nada?

SALA
A nada.

FELIX
Mas não faz ideia? Ela não falou talvez de uma ligação qualquer — no estrangeiro? Será que ela tinha algures amigas ou amigos que eu não conhecesse?

SALA
Que eu soubesse, não.

FELIX
Acha que ela ainda está viva?

SALA
Não sei.

FELIX
Não *quer* falar mais, senhor von Sala?

SALA
Eu não *posso* falar mais. Eu já não tenho mais nada a dizer. Seja feliz, e boa sorte para a sua viagem. Dê cumprimentos meus ao conde Vronsky.

FELIX
Não nos estamos a ver pela última vez, pois não?

SALA
Quem o pode saber?

FELIX *(estende-lhe a mão)*
Vou já ter com o meu pai. Sinto-me na obrigação de lhe dizer o que me acabou de contar.

SALA *(concorda com um movimento de cabeça)*

FELIX *(para Julian)*
Adieu. (Sai)

Sétima Cena

Julian e Sala.
Afastam-se juntos.

JULIAN *(para Sala que pára de repente)*
Por que hesita? Vamos.

SALA
É muito estranho saber isso. Há véus a deslizar por cima de tudo... Fora daqui! Não me apetece ter de me submeter a isto, enquanto por cá andar — e nem que fosse apenas por uma hora...

JULIAN
Você acredita então nisso?

SALA *(olha longamente para Julian)*
Se acredito...? — Ele portou-se bem, o seu filho... Nós não vamos dormir debaixo da mesma tenda... Nada mal! Podia ter sido eu a dizê-lo...

JULIAN
Por que não vem? Talvez ainda tenha alguma coisa a dizer?

SALA
De facto tenho.

JULIAN
Sala?!

SALA
De facto não falei de uma estranha alucinação que experimentei exactamente antes de ter vindo para aqui. Penso que foi uma...

JULIAN
Mas conte!

SALA
Imagine: Antes de sair de casa — logo depois de o Felix ter partido, fui ao meu jardim — isto é, atravessei-o — num estado de excitação estranho, que vai compreender. E quando me aproximei do lago, foi como se tivesse visto no fundo...

JULIAN
Sala!

SALA
As águas reflectiam um brilho azul esverdeado, sobre o qual tombavam as sombras das faias ao raiar da manhã. E estranhamente a Johanna dissera ontem esta frase: "Mais do que à minha imagem que esta água possa reter, quando eu tiver partido..."[14] — Pode bem ser uma maneira de provocar o destino... E quando passei junto ao lago, foi como se... a água afinal tivesse retido a sua imagem.

JULIAN
Isso é verdade?

SALA
Verdade — ou não... que pode isso significar para mim? Só faria sentido se eu continuasse neste mundo por mais um ano — ou pelo menos mais uma hora.

JULIAN
Está a pensar - -?

SALA
Claro que estou. Não imagina que vou ficar à espera? Seria um pouco penoso. *(para Julian, rindo)* Quem lhe vai dar agora as deixas, caro amigo? Onde estão as termas de Caracala? Onde está o Parque de Lugano?... Onde está minha bela casinha? Nem mais longe nem mais perto do que aqueles degraus de mármore que conduzem a profundezas misteriosas... Véus por todo o lado... — O seu filho talvez descubra se o tricentésimo décimo segundo degrau é o último — e se não for, também não lhe fará grande diferença. — Não acha que ele se portou à altura?... Parece-me aliás que está outra vez a crescer uma geração melhor — com mais porte e menos espírito. — Que o céu o guarde, Julian.

JULIAN *(quer acompanhá-lo)*

SALA *(com gentileza, mas firme)*
Fique, Julian. O nosso diálogo terminou. Seja feliz. *(Sai rapidamente)*

Oitava Cena

Julian e Felix. Depois Wegrat.

14 Sala procura reproduzir o discurso de Johanna, mas engana-se ao citá-lo. Em vez de «possa reter» a figura feminina usa a palavra «guardará», acentuando o seu suicídio. (N.T.)

FELIX *(entra a correr)*
O senhor von Sala foi-se embora? O meu pai queria falar com ele. — E o senhor ainda está aqui?... Por que se foi embora o senhor von Sala? Que lhe disse ele? — Johanna...! ... Johanna ...?

JULIAN
Ela morreu ... afogou-se no lago.

FELIX *(com um grito de horror)*
Para onde foi ele?

JULIAN
Já não o vais encontrar mais.

FELIX
Que pensa ele fazer?

JULIAN
Ele expia... Enquanto é tempo...

WEGRAT *(entra pela varanda)*

FELIX *(indo ao encontro dele)*
Pai...

WEGRAT
Felix! Que aconteceu?

FELIX
Temos de ir a casa do Sala, pai.

WEGRAT
Morta?...

FELIX
Pai! *(Ele agarra a mão de Wegrat e beija-a)* Meu pai!

JULIAN *(afasta-se lentamente)*

WEGRAT

É preciso que aconteçam coisas assim, para que esta palavra seja ouvida como se fosse pela primeira vez...?

Textos e Versões

A música e a encenação, de Adolphe Appia. Parte 5.

Flávio Café
Tradução.
Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Artista, integra o coletivo ATA (Agrupação Teatral Amacaca (http://amacaca.com.br/ata/).
E-mail: cafe.flavio@gmail.com

ISSN: 2525-9105

Resumo

Quinta e última parte da tradução da obra **A música e a Encenação**, de Adolphe Appia.

Palavras-chave: Adolphe Appia, Richard Wagner, Ópera, Encenação.

Abstract

Translation of Adolphe Appia's ***Musique et mise en scene****. Here we present the last part of it.*

Keywords: Adolphe Appia, Richard Wagner, Opera, Staging.

Germânicos e Latinos

Eu disse que foi *através da forma* que a ideia do drama alemão pode chegar ao Latino, e eu acrescentaria que o fato desta forma estar, para ele, defeituosa, o engajou a procurar mais profundamente a causa do seu irresistível poder.

Através de uma demonstração teórica, podemos aproximar o Alemão de um objetivo artístico qualquer, já que é cultivando nele a honra interior que chegaremos a fazê-lo brilhar sendo este o único meio que o Alemão tem para produzir uma obra original. Já, para o Latino, é evidente que a mesma demonstração permaneceria obstinadamente limitada pelo seu sistema lógico de pensamento e não lhe aproximaria nem um passo em direção à obra de arte.

O Alemão controla a forma por meio de um raciocínio preliminar; o Latino só precisa desse raciocínio se a natureza da forma não lhe for plenamente satisfatória; e, ainda assim, ele só dele fará uso depois de ter esgotado tudo o que a forma podia fornecer a sua observação de artista.

Como o gênio alemão se mostra ao Latino

Portanto, na presença do drama wagneriano, o Latino se colocou em situação de observação. A essa posição desvantajosa perante tal obra de arte adicionava-se a desfiguração que as cenas de ópera faziam os dramas de Wagner se submeterem, as orgias insalubres das salas de concerto, as versões monstruosas de Wilder e companhia e todo o cortejo lamentável das nossas mediocridades. Ora, aconteceu que a música de Wagner triunfava apesar de tudo, já que ela era incontestavelmente subjugadora e acordava na alma sensações de uma inquietante novidade. Pouco a pouco, tornou-se claro que o texto sobre o qual essa música estava composta não poderia ser

um libreto de ópera; enfim, talvez esse texto revelaria a chave do seu singular poder. O Latino se dedicou então à língua alemã; tiveram muitos que a aprenderam e estudaram apenas com objetivo de compreender os poemas de Wagner, e, após um cuidados estudo da forma e da feitura dos seus poemas, a união indissolúvel da palavra e do som musical lhes foi lentamente revelada. Tendo posse da obra no seu conjunto, eles assistiram sua representação no *Festpielehaus* de Bayreuth. Dessa experiência decisiva, eles chegaram à convicção que os dramas de Richard Wagner são maravilhosos produtos de arte, que seu "teatro" é uma criação de gênio, mas que, todavia, a representação não os satisfez. Seus sentidos estreitamente lógicos foram constantemente violados, seus ouvidos cansados, e seus olhos... ah, seus olhos postos em uma dura prova.

Eles retornam, então, à partitura, mergulham nela novamente com uma precipitação singular, e, enfim, admitem que a sua felicidade é, assim, superior aquela que lhes causa a realização sobre a cena.

Até agora, é sempre a *forma* que os cativa. A música, pela sua natureza divina, agita neles as cordas mais profundas, contudo, a intensidade que a caracteriza na obra de Wagner lhes parece ainda uma questão de método. Ora, apesar de todos os seus esforços, esse pretenso método escapa à análise; *podemos nos saturar da sua beleza sem penetrar uma linha sequer no santuário.*

O Latino percebe muito bem isso; ele está atordoado e compara o efeito que as obras provenientes da sua raça produzem nele com a impressão que drama wagneriano lhe causa. Essa comparação é o primeiro estado da iniciação. Através dela, o Latino percebe que a forma wagneriana não é, propriamente dita, *uma forma*, e que nem a análise, nem a crítica podem ser-lhe aplicadas. Ela tem, portanto, uma origem velada; possuindo-a não possuímos ainda a obra de arte? Fazer bela música sobre um belo poema dramática não seria o objetivo do autor? É, contudo, nisso que se demorariam os desejos de um artista latino. O Alemão pode então conceber *outra coisa*?

Sim. O Alemão carrega em sua alma um tesouro incomparável. Quando ele o faz brilhar, resulta uma música muito bela e um poema muito bonito, ambos estreitamente unidos. Aí está todo o segredo.

O Latino começa a compreender. A sublime partitura se infiltra então irresistivelmente na sua alma e vem fecundar germens ignorados. Uma nova vida começa a palpitar. Sua vibração causa no artista secularmente superficial uma emoção ainda não provada. A partitura... Bayreuth... Richard Wagner... tudo isso, já muito respeitado por ele, se esclarece em um novo dia e cresce nessa luz, assim como um santuário cuja arquitetura não pode ser mais objeto da observação entusiástica ou da crítica, mas somente da contemplação.

O gênio alemão lhe é assim revelado.

Mas a esse momento de inesquecível êxtase segue-se a implacável reflexão. O tesouro que o santuário guarda, o Latino não o possui; é de fora que esse tesouro penetra nele; e, apesar de tudo, o artista constata com dor que a forma do edifício é inseparável do tesouro cuja existência ele revela, que a sua beleza resulta de um único brilho interior.

"Es ist das Wesen des deutschen Geistes, dass es von innen baut; der ewige Gott lebt in ihm wahrhftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut." ["Mas, justamente, o caráter alemão é tal que ele constrói primeiro do interior: o deus eterno vive verdadeiramente nele, antes de se construir o templo em sua honra."] (Wagner)

Já que é assim, a incompleta satisfação, o mal estar, a decepção que a representação do drama de Wagner em Bayreuth causou ao artista estrangeiro se explica naturalmente; assim como a felicidade muito superior que esse artista encontrava na simples leitura da partitura. Os meios *poético-musicais* são, de fato, os *únicos* que o Alemão domina; somente através deles ele pode manifestar o profundo desejo da sua alma, fazer brilhar o tesouro da sua raça. *Ao restringir sua observação à simples partitura, e apoiado nisso pela lembrança das sonoridades orquestrais,* o Latino tinha diante dele o mais puro produto do gênio alemão, aquele cuja beleza resulta diretamente do fomento secreto do autor, aquele cuja forma não é, enquanto tal, o objeto do poeta. Por outro lado, a transposição dessa partitura sobre a cena obrigava o alemão a uma atividade não precisamente contrária a sua natureza, mas para a qual a experiência lhe fazia ainda absolutamente falta. Ora, essa experiência, o Latino a possui de longa data, e se ele se decepcionou com a representação *bayreuthiana*, ele foi ainda mais atordoado na confiança no seu próprio julgamento. Pois, tanto o espetáculo que lhe era oferecido não podia satisfazer suas exigências do ponto de vista da forma, quanto estas últimas também não lhe pareciam estar em conformidade à partitura bem conhecida.

Esse dilema, eu o assinalei como o instante eminentemente produtivo onde a troca interior se efetua entre as duas raças, e onde deveriam chegar os longos e sinceros esforços do artista estrangeiro.

Ao constatar que os equívocos recíprocas têm uma fonte diametralmente oposta, os representantes das suas raças presentes já se predispõem a trocar seus respectivos tesouros. Tanto para um quanto para o outro o trabalho de assimilação será longo e complexo, e *deve evidentemente provar a existência dessa troca através de manifestações ostensivas.*

Com relação ao Latino, a tarefa do Alemão é muito mais simples. O drama wagneriano já provém do seu próprio sangue; longas investigações não lhe são, portanto, necessárias para adquirir o seu objeto. Na representação desse drama

só falta ao Alemão provar a retidão do seu caráter: se a virtuosidade técnica da forma lhe fazia falta, isso não o faz provar menos, a sua maneira, do poderoso ascendente. Procurando uma forma representativa correspondente à maestria do seu texto poético-musical, ele é forçado a sentir que as suas faculdades não são iguais; da mesma forma que do ponto de vista dos produtos da cultura oposta, ele sente dentro dele uma corda que esses produtos não fazem vibrar. Forte da beleza divina do drama alemão, ele pode então sem perigo dirigir-se ao artista latino: suas duas almas encontram-se atraídas pelo gênio de Richard Wagner para um terreno de devoção comum; o que elas vão comunicar uma à outra será apenas a parte de que cada uma precisa para retornar em seguida, enriquecida, na sua esfera original. O Latino sacrificou voluntariamente seus desejos para chegar a se apoderar do objeto do drama alemão; ele está no direito então de fazer servir sua virtuosidade para o estabelecimento de uma relação oportuna entra a partitura e a cena. E é apenas disso que o Alemão precisa. Pondo assim a sua virtuosidade ao serviço de um elemento estrangeiro e superior, o artista latino toma do gênio alemão o que a sua raça pode comportar: o tesouro avistado não é o seu, mas, ao seu contato purificador, a preocupação com a forma por ela mesma se transformou: desde então é a *expressão integral* do ser, a vibração de todas as cordas somente, que poderá satisfazer o desejo novamente desperto. Ora, através de qual método pode-se substituir o brilho orgânico do drama alemão?

Nós o sabemos, é a Harmonia na expressão, revelada ao Latino pelos equívocos inerentes ao gênio alemão, que lhe servirá agora de árbitro supremo. Sua grande experiência da forma já lhe faz pressentir os sacrifícios necessários à instituição dessa Harmonia: de lá até considerar esses sacrifícios como o princípio regulador da obra de arte que ele deseja, é apenas uma passo.

O leitor percebe que entrando, em considerações de raça, ele mesmo se encontra no cerne da questão. O futuro do Drama musical, tão problemático quando nos restringimos à análise teórica dos fatores constitutivos desse drama, se aproxima de nós e se torna assim uma realidade cativante. Nossa fé se enfraquecia diante do esplendor absoluto da obra de Richard Wagner. Ao nos atarmos obstinadamente à convicção de que uma obra de arte, qualquer que seja, só tem em nós mesmos o seu centro de gravidade, nós sentiremos crescer a esperança de poder perpetuar aquela que o mestre nos revelou a *existência*.

Eu digo "existência", pois, mais que qualquer outra, essa obra está em nós. Sua vida fugidia é dependente da nossa: procurando harmonizá-las, nós estabeleceremos entre elas uma relação cuja boa influência vai se espalhar por sobre todas as manifestações isoladas da nossa cultura.

O desejo de harmonia

Normalmente, querendo ilustrar por um exemplo a demonstração de uma verdade teórica, diminuímos consideravelmente o alcance deste; o exemplo se envolta de contingências prejudiciais a clareza do assunto, e o que ganhamos em relevância, perdemos em harmonia.

Os resultados técnicos que eram necessário de serem deduzidos dos princípio gerais da encenação pareciam, ao lado da teoria, pobres expedientes vulneráveis à mil preocupações secundárias. Com a obra de Richard Wagner, nosso assunto se limitou à ele, e é em parte por meio de considerações biográficas totalmente pessoais que nós pudemos elucidá-la. Enfim, saindo da atividade fundamental do gênio, para chegar a nós mesmos, a questão da raça se impôs como absolutamente determinante. E evidentemente não é agora, quando se trata das condições impostas pela nossa atual cultura à forma do Drama musical, que nós poderemos abalá-la.

Bem pelo contrário. Nós chegamos ao ponto onde a teoria só tem um valor relativo. Da mesma forma que um artista conhecendo as regras do seu ofício não se preocupa de forma alguma com ela enquanto ele cria uma nova obra, tão certo que ele está de que a verdade essencial encarnada no seu trabalho não pode ser o resultado de uma obediência servil, mas sim de um tipo de identidade entre o seu desejo e as leis naturais que regem a matéria — da mesma forma nós podemos, com conhecimento de causa, todavia, confundir o nosso desejo de harmonia com a doutrina do Drama musical e só se orientar por este único desejo, pois a identidade está para nós estabelecida.

Os votos particulares feitos a duas culturas tão opostas quanto aquelas que eu tomei aqui como tipo farão nascer incontestavelmente produções bastante diferentes. Já que é, não obstante, através da música que se funda a obra de arte que deve satisfazer ambas, comecemos nossa pesquisa pela raça cuja música é a alma, pela raça germânica.

O futuro dos procedimentos wagnerianos para o Alemão

As aspirações seculares dessa raça encontraram em Richard Wagner o seu representante supremo e o seu libertador. Estimulado no mais alto grau pelo poder *musical* do mestre, o Alemão está atualmente na alternativa, ou de fornecer um gênio capaz de dar à música um *novo* élan, ou de desenvolver os procedimentos wagnerianos.

Examidando a origem da música de Wagner, não lhe podemos dar um novo desenvolvimento unicamente pela maestria musical; só um criador na plenitude da força e da abrangência do termo o poderia fazer. Ora, sua criação permanece ainda fora do nosso alcance; não a podemos conceber assim como não po-

díamos no início do século supor a efetiva existência da partitura de **Tristão e Isolda**. Resta, então, a segunda proposição, mas o desenvolvimento dos procedimentos wagnerianos oferece ao Alemão uma fonte de invenção suficiente?

É inútil nos demorarmos nas produções cujo o objetivo é apenas o de reproduzir artificialmente a vibração passional característica das obras do mestre. Cada um compreenderá o lado patológico dessa tendência assim como a sua legitimidade. Ela só será interessante enquanto ela puder servir de válvula de segurança para alguns e de iniciação técnica para outros, — iniciação muito superficial sem dúvida, mas necessária para que a inteligência das obras cujo procedimento exterior seja o mesmo enquanto que as suas origens e os seus objetivos são de uma outra natureza totalmente diferente. O músico, nesse sentido, se encontra numa situação sem saída; ele pode se deixar atordoar por muito tempo ainda em uma lenta agonia pela polifonias mais cativantes, mas... ele *deve* morrer, pois sua virtuosidade, enquanto tal, não é a expressão dos desejos da sua raça.

O músico realmente alemão só pode ter em vista o *objeto* da sua arte. Ele procurará então desenvolver na sua alma uma produtividade cuja música *seja apenas a expressão*. Wagner fornece então um instrumento bem precioso; e apropriando-se dele o músico obedece a uma necessidade: é, de fato, o único meio que há a sua disposição atualmente; aprender a jogar com ele é, para o Alemão, vencer a resistência da matéria e fazer a sua alma cantar livremente. O valor de uma tal improvisação depende então da riqueza interior do improvisador. É dessa riqueza que se trata primeiramente, *e é só nela que o músico pode operar o desenvolvimento dos procedimentos wagnerianos.*

Nas classes inferiores, chamamos comumente o estudo do piano "a música"; e ser "músico" é saber tocar esse instrumento. O erro é grosseiro, mas nós nos tornamos culpados de uma forma tão ridícula: o músico atual é para nós aquele que, possuindo a técnica material da sua arte, sabe fazer dela uso para divertir nossos ouvidos. Ora, dominar uma orquestra e a voz humana, não é, depois de Wagner, mais "música" de tocar piano; é simplesmente *possuir* as ferramentas necessárias à música, e isso não implica de forma alguma que tenhamos razões suficientes para delas nos servir. O músico deve possuir suas ferramentas mas ele só é músico — e só merece esse título glorioso entre todos os outros — se foi o imperioso desejo da sua alma que o impeliu a adquiri-las; e o objeto desse desejo *não é a música* tal como a entendemos ordinariamente, mas só a música pode exprimi-lo; é por isso que o "músico" precisa das ferramentas que nós conhecemos.

Estudar música se tornará sempre mais uma operação interior. A distinção, hoje tão nítida entre aquele que possui o ofício aquele que não o possui,

se acentuará progressivamente; e as organizações fracas demais para adquirirem a maestria técnica encontrarão em outros tipos de atividades o meio de exercer uma influência sugestiva sobre os "músicos propriamente ditos, sobre aqueles que estudam a música e precisam encontrar as ferramentas para isso.

Um tal estudo dura toda a vida. Ele não é um progresso técnico, mas somente o desenvolvimento contínuo e o entretenimento de uma faculdade da alma. Separando assim o objeto da expressão musical e a feitura técnica dessa expressão, o Alemão assina tacitamente uma das teses mais geniais de Richard Wagner. O mestre assegura que "na obra de arte do futuro haverá sempre algo novo a inventar". Ora, isso só pode parecer um paradoxo àqueles que dão ao *ofício* o primeiro lugar.

Nessas condições, o músico — aqueles que estuda a "música" — é um poeta, e os meios dos quais ele se serve ao chamar outros para ajudá-lo a terminar a realização da intenção poético-musical do autor; o músico-poeta se torna então dramaturgo e só lhe resta saber estabelecer uma relação harmoniosa entre os fatores que ele comanda diretamente e aqueles cuja aparição é apenas o resultado dos primeiros: entre sua partitura e sua encenação.

Em Bayreuth o artista latino veio lhe ensinar ostensivamente — *(supomos aqui que a troca tinha sido definitivamente concluída e manifestada)* — que a origem e a natureza da ação do drama alemão não autoriza a contribuição realista do olhar — o papel realista do espetáculo. De onde resulta que se a concepção de um tal drama permanece *constantemente* fiel à sua origem e que ela se submete à redução comandada pela notação representativa, seu transporte sobre a cena se efetuará segundo o princípio hierárquico que exclui toda alternativa intrometida e não poderá ir de encontro a nenhuma impossibilidade técnica. É na fé nesse princípio que o dramaturgo alemão pode desenvolver o seu olhar e adquirir o sentimento de oportunidade que ainda lhe faz falta.

Em pouco tempo ele perceberá que dando aos elementos de expressão característicos a sua raça uma grande liberdade, ele deve, contudo, para isso, fazer sacrifícios consideráveis. O prestígio do realismo cênico, por tão ilusório que ele seja, ainda está pouco desenvolvido: o Alemão é mais sensível a isso do que outros, e privando-se dele ele não tem nem mesmo alívio de ter compreendido a sua nulidade artística.

Em seguida, — e esse segundo sacrifício é ainda mais delicado — ele se vê forçado a renunciar a tudo o que na expressão poético-musical lhe parecia se relacionar diretamente com o realismo do espetáculo, pois é apenas gradualmente que ele poderá substituir a relação defeituosa da qual ele estava inconsciente, e fazer penetrar na sua própria concepção dramática a nova harmonia.

Ele deve também reduzir o caráter da sua visão em favor dos elementos dos quais ele tem o domínio, senão ele recai no erro representativo de Richard Wagner sem ter o poder do mestre para contrabalançar os efeitos.

A encenação se torna para ele a alavanca que fará evoluir sua concepção e lhe fazer descobrir uma fonte de invenção produtiva lá onde essa fonte parecia ter secado. Deslocando-se, o desenvolvimento do procedimento wagneriano, contrariamente ao que eu disse previamente, autoriza o artista a retomar as armas do mestres para abrir *um novo caminho.*

A arte parisiense

O artista latino goza perante seus compatriotas do mesmo tipo de popularidade que o *músico* alemão perante os seus. Somente, o resultado é diferente. Ele sabe que o seguiremos em todos os desvios essenciais da sua produção, que suas inovações serão provadas com entusiasmo, primeiro como inovações, em seguida — se o seu valor ultrapassa aquele da moda — como criação original. Entre ele e o seu público existe um entendimento tácito: a superficialidade no sentido mais abrangente da palavra. De onde resulta uma mutua necessidade de mudança, a qual só chega no fim das contas a um genial e muito brilhante status quo. Analisar desse ponto de vista suas sensações parecerá perfeitamente fútil ao Parisiense; ele o vive como consumidor, o artista o vive como produtor, e o insaciável apetite de uns é estimulado pela virtuosidade dos outros, os quais, eles mesmos, se esgotam para satisfazerem seus clientes. Entre o desejo despertado e o desejo satisfeito a vida parisiense se consuma diariamente: grandiosa caricatura dos vícios da raça latina.

O espetáculo já é bastante cativante; subir sobre as pranchas o é muito mais, e para chegar lá todos os procedimentos parecem bons sob a única condição de que eles sejam empregados com uma incontestável virtuosidade. Assim como em um drama antigo, o coro toma parte na ação, ele a comenta, estimula seu movimento, o interrompe. Levados por ele, os atores propriamente ditos dão todas as suas medidas; eles até mesmo as vezes a ultrapassam para manterem por sua vez o coro em um estado de constante delírio. A peça agrada a todos; contudo, eles não acreditam nela, eles a interpretam porque suas vidas são interpretar ou ver interpretar, e é tudo.

Isso é, evidentemente, um extremo; contudo, para o observador atento e imparcial, o gênio da raça se exprime aqui com muita candura, e sob a deslumbrante mascarada podemos descobrir todos os seus traços essenciais, reunidos pela grande cidade, enquanto que em doutras partes eles seriam mais esparsos.

Há um desses traços que eu desejo revelar aqui porque ele tem uma importância determinante no assunto que nos ocupa. Aí vem ele.

Na raça latina, há uma reciprocidade mais completa entre o público e o artista do que na raça germânica; suas atividades não estão longe de serem comuns. Nesse sentido, a situação da obra de arte é sensivelmente melhor que na Alemanha. Suas diversas manifestações são postas por isso *pelo público* sob lideranças muito distintas. Assim, em Paris, para cada gênero de produção dramática existe um teatro especial onde nós entramos na disposição de espírito correspondente à peça que será representada, até as nuanças particulares de cada seguimento da arte encontram no Latino um terreno cultivado especialmente para elas, um público especialmente educado e disposto para delas degustar. Elas são, então, postas cada uma "no seu dia".

Assim, o sentido da forma determina antes de qualquer outra coisa uma classificação.

Não se pode negar que esta seja uma vertente estética das mais distintas, e se, como toda outra vertente, ela tem o seu oposto, e não deixa de ser um signo da alta cultura e provavelmente a única garantia sólida que o Latino pode oferecer.

Ora, o sentido artístico assim generalizado por um ativismo de origem antiga não pode salvaguardar sua dignidade na nossa atual sociedade; ele se banaliza e se torna espontaneamente um lugar comum. A arte se vê forçada a reduzir o seu campo e a criar um sistema de aristocracia que a proteja contra uma popularização incompatível com sua natureza elevada. Ela repousa então inteiramente sobre o refinamento que entendemos quando dizemos que uma coisa é ou não "artística". A moda pode mudar o significado prático desse termo, mas a intenção permanece a mesma.

Em uma tal cultura, a arte *viva* não poderia estar em doutra parte que não no ponto extremo da tendência aristocrática, pois se ela quisesse democratizar seu alcance, ela deixaria de ser "artística", isto é, de ser arte para o Latino; e como sua vida é fugidia, ela permanece sob a dominação despótica da moda. De onde resulta naturalmente que essa arte é quase impossível e que os amadores a substituem por formas cuja vida mais longa permite um progressivo despojamento da atualidade em favor dos elementos essenciais. Assim são as *bildende Kunste* ["artes plásticas"] e a alta literatura.

Esse sistema dificilmente comungaria com a música cuja origem e o princípio de evolução estão na alma humana e esta, por sua vez, está fora da esfera de poder da moda; também a música francesa não é outra coisa que não uma exploração da forma musical em si, ou uma imitação mais ou menos hábil dos procedimentos alemães.

Conflito entre a arte latina e a arte germânica
Sua solução por Bayreuth

Não obstante, uma sinfonia de Beethoven, por exemplo, ou uma cantata de Bach, são fortemente aprovadas em Paris, e suas execuções mais bem tratadas lá do que nos seus países de origem. O Parisiense, ao sair de uma exposição de quadros, onde se exibe em um dia suave a suprema virtuosidade do gosto mais refinado, pode, sem recuar — pelo menos na aparência — entrar em uma sala de concerto para escutar a grande voz do gênio alemão, e então, retornar no instante seguinte para os carinhos eruditos dos artistas cujo trabalho ele ajustou o trabalho a sua própria sensualidade. Ele é, portanto, também acessível à beleza de uma forma que é apenas uma brilho, e o recolhimento que ele lhe traz prova o respeito que ela lhe inspira.

É que o lado religiosos do seu ser é tocado pela música alemã. Se observarmos a fisionomia do mais cético dentre eles durante uma tal apresentação, encontraremos alguma coisa da expressão primitiva um pouco beata do paisano assistindo a missa. A essência divina que o Latino localizava no deleite sempre renovado da forma se revela repentinamente muito mais profunda, e envolvida de um prestígio tão soberano, que ele só pode constatar a presença do desconhecido e adorá-lo de longe...

As impressões religiosas se apagam rapidamente ao sair da igreja para aquele que pertence à terra; o Parisiense experimenta o mesmo alívio misturado de remorso ao retornar para sua vida nômade. Ele bem que gostaria de conciliar as duas felicidades, mas não sabe muito bem como.

Ora, sem hesitar, ele foi aprendê-lo em Bayreuth[1], o ato religioso do gênio alemão, ao encarnar-se em uma cerimônia inteligível, se aproximou do Latino, se tornou para ele uma quantidade relativamente mensurável. O antagonismo contundente da exposição de aquarelas e da sinfonia de Beethoven tendo assim tomado corpo, o artista da forma pode agora *compreendê-lo*. Ele sente que a delicada visão das cores e das formas deve se submeter a um outro princípio que não aquele do bom prazer, e o Desconhecido insaciável se limitar a uma expressão mais tangível para se unir a essa visão.

Como o êxtase do asceta só pode, em doutros tempos, se comunicar ao povo artista por meio de magníficos afrescos, entre colunatas, assim hoje o divino desconhecido da música alemã só poderá se exprimir para o Latino em símbolo cuja harmonia corresponde ao luxo da sua vida. É impossível ao Latino renegar sua origem: é a forma, e a forma somente que pode satisfazê-lo. Para conciliar as duas felicidades, ele deve, portanto, criar *uma forma nova*, intermediária e, por isso mesmo, eminentemente conciliatória.

1 Lembrando que eu suponho aqui a troca entre as duas culturas como ostensivamente concluída com todas as suas consequências.

Ao unir os dois pontos extremos da arte em uma medida harmoniosa, ele consuma o ato supremo da sua raça. De que lhe importam então os compromissos indispensáveis na nossa triste sociedade moderna! A forma integral e conciliatória toma lugar na sua alma; ele sabe da sua existência e pode deduzi-la de todas as outras manifestações da arte.

O desejo musical no Latino

O ponto extremo da tendência aristocrática, na arte latina, já está fortemente influenciado pelo *desejo* musical; vemos nele até mesmo certas tentativas no sentido de uma arte integral. Inútil dizer que elas só têm um caráter "artístico" dos mais pronunciados, e um público penetrante de intenções delicadas e pronto para todas as indulgências.

Já que os teatros que nomeamos "líricos" não podem fornecer qualquer demonstração, são as companhias particulares que tomam a iniciativa. Mistura-se, infelizmente, a muitas delas um elemento de especulação paralisante, e não é permanecendo totalmente privadas que elas podem escapar do nivelamento da moda. O sentido da classificação é inseparável daquele do conservadorismo, o que quer que os Parisienses pensem: é agradável demais poder contar com um público para que o artista encontre padrões, bastando negligenciar sua condição; e a inércia, mais característica ainda das vítimas da moda do que de qualquer outra coisa, se apropria muito bem das formas já preparadas, onde a produção pode ser moldada sem esforços, pelo grau da demanda. Aquelas manifestações privadas, que não são um simples transporte da vida pública em um salão, terão todas, como razão de ser, a insuficiência confessa dos moldes geralmente adotados; e como fomento a necessidade de adorná-los. Contudo, o acordo preestabelecido entre a obra e o público parece genuinamente ao Parisiense uma condição inseparável do deleite estético[2]. Ele se agarra a esse deleite até mesmo como o único ponto fixo e sólido no mar dos seus desejos. Em todas as suas tentativas, em todos os seus titubeios se mistura essa necessidade como fator determinante. É portanto sempre uma forma que ele procura; ao entrar em si mesmo, ele só encontra o desejo dessa forma, mas nunca um fomento soberano para criá-la, de onde resulta que sua fidelidade às formas já existentes lhe parece as vezes uma virtude moral.

A iniciativa privada se torna então um golpe de audácia — uma efetiva heresia — e permanece frequentemente, por falta de coragem, de constância ou, infelizmente, também de talento, sem influência externa.

É que falta à cultura já muito avançada do Latino um grau ainda superior para compreender que a *reunião* de certos meios técnicos constitui por si mes-

2 O Parisiense é ordinariamente muito menos atingido do que o Alemão pela comunidade de interesse que faz o charme do público em Bayreuth. Ele está habituado a ela ainda que em um grau inferior.

ma uma forma; que não é mais esta última que comanda, mas sim, simplesmente, a relação dos meios *entre si*.

Ao fragmentar sua produção o Parisiense se acostumou a completar tacitamente e fora dele sua vibração interior; do ponto de vista de toda obra de arte, ele se acredita obrigado a uma adjunção pessoal e essa atividade, tornando-o consciente do seu alto estado de cultura, lhe traz um prazer muito saboroso do qual ele não sabe mais se privar e que os artistas exploram: o procedimento "artístico" se torna uma simples sugestão, muitas vezes muito perto do inteligível ou até mesmo do completo nada.

Para levar o parisiense a renunciar a essa atividade sedutora será preciso encontrar-lhe uma nova atividade sedutora — e é o que ninguém procurou até agora.

A passividade exigida do público para o autor alemão é perfeitamente justificada; é à alma dos seus ouvintes que o poeta-músico se dirige em uma linguagem conhecida só por essa alma e que responde aos seus mais íntimos desejos. O Alemão, para atingir esse grau de contemplação e lá se manter, deve agir sobre si mesmo *antes* do espetáculo: ele deve preparar sua alma para entrar em um completo repouso.

O artista da forma não tem uma alma a qual se possa dirigir tão indubitavelmente. É preciso cativar a sua pela harmonia, e essa harmonia, tornando-se ao mesmo tempo o objetivo e o resultado da obra de arte, pede do espectador o equilíbrio das faculdades receptivas, mas não o seu completo repouso: é preciso senti-la e constatá-la sempre novamente. Esse papel aproxima o público do autor por uma via totalmente divergente daquela adotada pelo drama alemão. O *músico* alemão fala a própria língua do seu auditório; o *artista* latino deseja fazê-lo participar tecnicamente da sua obra; o sucesso de um será de natureza humana, enquanto que o do outro ficará no domínio mais exclusivamente artístico.

Parece, então, possível conquistar a atenção do público latino de outra forma que não por uma pura sugestão e substituir o elemento pessoal que essa sugestão coloca em atividade nele através do prazer, talvez superior, que o controle de uma harmonia estabelecida procura sem a participação efetiva do espectador, isto é sem que este seja obrigado ele próprio a finalizá-la no curso das suas observações. Essa disposição seria incontestavelmente *nova* e o tipo de faculdades que ela supõe no espectador constituiria por si só o acordo indispensável ente o auditório e o espetáculo. Ora, é justamente isso que garante ao Parisiense a existência de uma “forma”.

A moda

Resta a influência destrutiva da moda, sempre particularmente sensível no ponto superior da hierarquia artística criada pelo público latino.

São sobretudo os elementos isolados da obra de arte que são atingidos por ela. Em si, a feitura é uma coisa restrita. Se, então, é nela que a necessidade de mudança deve se exprimir, a virtuosidade empregará todos os seus recursos para alternar e combinar o número, no fundo muito restrito, das suas noções técnicas, e esse jogo é a Moda. Em todas as áreas, a moda é uma operação química, uma dosagem contínua entre quantidades perfeitamente conhecidas: "A moda só inventa de forma mecânica", diz Wagner[3]; e em outra parte: "Sua atividade é a versatilidade, a agitação sem necessidade, o esforço inquieto, confuso, em oposição a sua essência, que é precisamente a monotonia absoluta". E ainda em doutra parte: "Ela ordena e comanda lá onde na realidade tudo só tem a se submeter e obedecer". A moda só pode, contudo, "ordenar e comandar" lá onde o desejo que ela procura satisfazer domina todos os outros desejos. Se lhe pudermos opor uma forma na qual a dosagem depende de uma necessidade mais intensa ainda que aquele da mudança, e cujos fatores constitutivos resistam a sua influência por uma indissolúvel união uns com os outros, seu poder não terá mais efetividade.

A forma que o drama alemão sugeriu ao Latino preenche essas condições. Ela entretém o ardor da necessidade de harmonia através das possibilidades absolutamente inumeráveis que ela lhe abre, e assim vence a moda fundando se ela própria sobre a Mudança.

O "Espetáculo musical"

É o princípio hierárquico que diferencia essencialmente a forma do drama alemão daquele drama que corresponde ao mesmo para o artista latino, e que eu chamarei de *Espetßculo musical*. O drama alemão obedece desde a sua origem ao princípio hierárquico que faz do ator o único intermediário entre a partitura e o tablado cênico inanimado. O espetáculo musical dá a esse aspecto muito menos rigor. Do que resulta que a encenação do drama alemão tem um alcance universal enquanto que aquela do espetáculo musical é efetivamente aristocrática e só pode se dirigir a um número pequeno daqueles que o podem experimentar; de acordo, nesse aspecto, com a tendência particular à arte e ao público latino.

O termo "Espetáculo musical" é, contudo, dos mais vagos; pois, dando à partitura uma origem menos profunda que aquela do drama alemão, abandona-se por isso mesmo a única medida que podia ser imanente do texto poético-musical e cai-se necessariamente no arbitrário. Então, mais do que nunca, o tipo e o grau de cultura do autor e do público terá importância; sozinho ele poderá determinar não somente a forma da obra de arte mas também *sua origem*.

3 Eu remeto o leitor a essas páginas do mestre onde o assunto da moda é definitivamente tratado: Das Kunstwerk der Zukunft, G.S. III. 45-49 [A Obra de arte do futuro, RW. III. 81-84]

É óbvio que o *músico-poeta* e o público alemão não teriam nenhuma das qualidades requeridas para isso. O sentimento da forma que lhes faz falta deve lhes ser imposto de uma forma especial, por um princípio não imanente diretamente dos seus livres arbítrios. Seus desejos não têm a forma como objetivo.

É totalmente diferente para o artista latino; seu desejo se identifica com a existência latente da forma, e a virtuosidade que ele desenvolve, em qualquer produção de arte que seja, se torna a expressão do seu desejo. A forma é assim deixada diretamente ao prazer do criador, e o único princípio diretor ao qual este deve obedecer é constituído pelas leis puramente técnicas que regem os fatores da sua obra.

No espetáculo musical, cada um dos elementos tem uma técnica especial, mas a origem dessas exigências se encontra na necessidade das relações com outros fatores, de forma que o caráter arbitrário dessa produção está reduzido à proporções mínimas e depende absolutamente do grau de virtuosidade do artista.

Uma tal obra de arte não poderá jamais se implantar em uma cultura cujo caráter específico não seja a virtuosidade. Ora, a cultura latina preenche maravilhosamente essa condição. Além do mais, ao equipar o artista, ela garante implicitamente a este o seu público; para ela, um nunca vai sem o outro.

Assim o espetáculo musical mostra ser a forma de arte integral que se adapta mais exatamente ao tipo de vida artística dessa raça: ele se apoia sobre a harmonia, ele é de natureza aristocrática, e ele pede uma incontestável virtuosidade.

O drama alemão e o "Espetáculo musical"

Ocupemo-nos agora em precisar tanto quanto possível existência efetiva do Espetáculo musical opondo-a àquela do drama alemão. Esse paralelo, ao nos trazer para a teoria da encenação como meio de expressão e seus resultados técnicos tais como eles foram expostos na primeira parte, vai nos permitir distinguir a parte de verdade prática que esse gênero de especulação artística pode comportar na vida real.

A única noção totalmente fundamental que nós deduzimos das relações normais entre a partitura e o espetáculo é aquela do transporte de certa forma automático operado pela música, transporte que permite ao texto poético musical brilhar no espaço da cena sem, para isso, ter a necessidade da iniciativa pessoal do encenador, nem mesmo de uma concepção particular do dramaturgo. Pelo estudo dos dramas de Richard Wagner e das suas equívocos representativas veio ajuntar-se a essa noção o seu complemento indispensá-

vel: o poeta-músico *deve estar consciente* do transporte operado pela música, ele deve conhecer o seu procedimento automático e o seu resultado, senão, privado de um elemento de sugestão dos mais preciosos, ele o substitui por um tipo de visão incompatível com os outros meios de expressão dos quais ele se serve e infirma assim toda a sua concepção.

Em tese geral, o exemplo de Wagner não é conclusivo, pois o seu gênio superior a todas as equívocos técnicas, e imerso em circunstâncias excepcionalmente desfavoráveis, pôde vencer certos obstáculos sem por isso os destruir depois da sua passagem. Parece fútil supor que a sua obra poderia ter sido mais perfeita se o mestre tivesse conhecido a hierarquia representativa — e, contudo, a violência que, nele, o poeta deve fazer as vezes ao músico (violência particularmente sensível no *Ring*) vem em primeira linha do fato de que o poeta queria a todo preço conservar no seu drama uma existência cênica efetiva, a única conhecida pelo mestre: a vida realista.

Mas o grau de sugestão que a independência da vida realista oferece ao poeta músico depende do próprio dramaturgo. Essa sugestão está longe de ser absoluta. Sócrates afirma que o Lazer é o maior dos bens. Isso só é verdade pelo uso que soubermos fazer dele, *"denn, sagt Schopenhauer, die freie Musse eines Jeden ist so viel werth, wie er solbst werh ist"* ["pois", diz Schopenhauer, "o Lazer de um indivíduo não vale o que ele próprio vale."] Uma personalidade distinta não tem evidentemente maior felicidade do que aquela de possuir a si mesma, e só o lazer lhe dá essa possibilidade. Por outro lado, uma cabeça ou um coração vazios procuram todos os meios para escapar ao tédio das suas próprias sociedades: o lazer então é apenas um fardo ou um pretexto para mil distúrbios deploráveis. O lazer sugeriu a Richard Wagner a partitura do **Ring**; a um outro ele pode sugerir a escravização do seu semelhante. A liberdade representativa só será então produtiva contanto que o dramaturgo souber colocá-la ao seu favor. Ele deve ser digno dela. E é por essa razão que podemos achar infinitamente lamentável que Richard Wagner não a tenha possuído conscientemente.

Quando se trata de uma produção determinada, a liberdade requer então certas qualidades especiais. Quais deverão ser as do dramaturgo alemão e do autor do espetáculo musical? E, primeiramente, suas duas liberdades são da mesma natureza?

A obra de arte integral tem duas existências distintas; uma é ideal, a outra é fatual, envolta de contingências e de limitações. A primeira parte do meu estudo é assim uma construção técnica sobre a ideias do Drama musical; ela não é, portanto, mais aplicável ao dramaturgo alemão do que ao artista latino. Do ponto de vista da ideia, o fenômeno é sempre de certa forma anormal, e as condições da sua existência o serão igualmente. É o que entendemos por "relativo".[4]

4 A existência de Bayreuth em si é o símbolo de uma ideia, mas aquela dos seus *Festpiele* dela se destaca para entrar na vida relativa do fenômeno. É a simultaneidade das duas manifestações que faz a sua estranha grandeza ao mesmo tempo que a sua perturbadora complexidade.

A ideia do que eu chamo aqui *a arte integral*, isto é a arte que se dirige ao homem por inteiro, será a mesma tanto para o Alemão quanto para o Latino; mas, esses dois homens sendo tão diferentes, para captar todas as faculdades de um seria preciso necessariamente deter-se de uma forma ou de outra para captar todas as faculdades do outro.

Da liberdade dada ao dramaturgo pela hierarquia representativa resulta uma forma. Essa forma é infalível, na ideia do Drama musical. Na realização fatual da ideia, seu grau de infalibilidade depende do tipo de cultura do autor. Sem mais amplos desenvolvimentos, cada um compreenderá que para o drama alemão a preocupação com essa forma deve basear-se sobre um princípio que seja o mais independente possível do dramaturgo; enquanto que para o espetáculo musical, é no próprio artista latino que esse princípio reside.

A ideia, colocada entre esses dois extremos, só achará sua realização normal reunindo simultaneamente em uma única cabeça o gênio das duas raças.

Poderíamos evidentemente dizer que as duas liberdades são idênticas já que elas dizem respeito tanto uma quanto a outra ao desejo mais íntimo de cada um dos artistas. Mas, do nosso ponto de vista prático, elas diferem essencialmente uma da outra pelo tipo de privilégio que elas dão ao dramaturgo. O Alemão é livre: para exprimir sua alma na medida em que o seu brilho a comporta. O Latino é livre: para criar e entreter a harmonia na medida onde os procedimentos que ele emprega para isso o comportam. O primeiro está limitado pelo elemento que não lhe é congênito: a encenação; o segundo, pela expressão musical.

É fácil deduzir dessa situação o tipo de sugestão que a liberdade ofertada operará, e as qualidades requeridas para pô-la em prática. De fato, tanto em um quanto no outro a liberdade está subordinada a um princípio *enobrecedor:* a forma está salva da vulgar vontade arbitrária do artista e da moda; a expressão poético-musical está liberta dos elementos realistas heterogêneos que reduzem seu alcance. Assim sugestionado, o artista põem em atividade a mais pura essência do seu ser, pois seu desejo está expurgado pelas próprias condições atadas a sua satisfação. A cultura do melhor de si é então a primeira qualidade requisitada para o dramaturgo. Em vez de fazer monstros perversos tais como muitos pintores, aquafortistas, poetas ou músicos atuais se tornaram pelo exercício exclusivo de uma mão "artística", a obra de arte integral clama e desenvolve o equilíbrio das faculdades e funda esse equilíbrio na beleza da alma.

Procura de um meio para a obra de arte integral

Mas, infelizmente, nas nossas grandes cidades, por acaso encontramos algum abrigo para manifestar ostensivamente essa existência? Bayreuth não

é para ser refeito; aqueles que tentarem fazê-lo provarão dessa forma a sua incapacidade de compreendê-lo.

Não. Não é através da ideia que nós poderemos chegar a convicção. *A obra de arte integral deve atualmente abrir-se um caminho por meios técnicos, pois só a forma técnica pode criar no meio das nossas instituições artísticas corrompidas o refúgio que a ideia tentou edificar efetivamente em Bayreuth.*

Em outros tempos, na Grécia antiga, a beleza do corpo *exprimia* aquela da alma, o amor e as virtudes pareciam inseparáveis, e a obra de arte se elevava da vida cotidiana como um simples floreio. O Grego, ao circular sob os pórticos ornados de estátuas, sentia a íntima harmonia que unia ele à elas; nos cantos dos seus poetas, ele reconhecia o ritmo da sua existência, e sobre os degraus do anfiteatro ele cumpria o ato supremo *da sua vida social.* Já resplandecente, ele só procurava ver em toda parte o reflexo da sua imagem: a obra de arte constituía para ele o *Meio* onde brilhava sua vida.

Uma lenta transformação mudou a ordem das coisas: a alma e o corpo criaram cada um para si uma existência particular; seu brilho integral não é mais, portanto, possível, e a vida, despedaçada, se afoga na obscuridade.

A ficção, que para o Grego era apenas a síntese da sua própria existência, se tornou o único meio de reconquistar a harmonia perdida: nesse sentido ela constitui para nós o ato supremo da *personalidade.*

Os papéis estão assim trocados. Em vez de nos dar um *Meio*, a obra de arte procura criar um *em nós.*

A acumulação dos livros nas nossas bibliotecas, dos quadros nos nossos museus, nas nossas exposições ou as suas disparatadas montagens nos papéis de parede dos nossos apartamentos, a obstrução dos nossos programas de concerto, a rotina dos nossos teatros por acaso não são testemunha disso? E se, favorecidos pelo suporte, alguns raros homens conseguem criar em volta deles uma atmosfera viável para a obra de arte, a que preço eles o fazem? Os ouvidos fechados para qualquer outro grito que não aquele do desejo estético, eles vivem de reclusão, fora da humanidade, e sua criação é apenas a encarnação de um odioso diletantismo.

O Drama, enquanto representação, é a menos manejável das obras de arte. Não se pode ver o drama ao passar como o fazemos para um quadro, uma estátua, um edifício, ou então folheá-lo ao nosso bel prazer assim como para um poema. Sua existência depende de várias vontades individuais cuja concordância somente pode manifestar a representação; e esta nunca será definitiva: estando concluída, é preciso recomeçá-la, e assim por diante.

O que o pintor ou o literato confeccionam no silêncio das suas salas de trabalho, e o que em seguida submetem de lá diretamente a contemplação do pú-

blico, o dramaturgo deve ainda transpô-lo, pô-lo em cena, antes de oferecê-lo sob uma forma das mais fugidias para o espectador. Na nossa cultura, já refratária a obra de arte, não há situação mais desfavorável do que a sua, nem artista que deve mais ardentemente desejar um abrigo físico para sua produção.

Ora, entre esses infelizes dramaturgos, o poeta-músico é o que tem mais a reclamar, pois o emprego da música o livra a todos os mal entendidos. De um lado a ópera, que com direito ele renega; do outro, a peça falada, que não lhe serve.

Contudo, se ele renuncia a encenação e consente a se deixar jogar em concerto, esses mal entendidos se extinguem de repente!...

Aí está um fato bem característico e que permaneceu até hoje sem consequências.

Porque, de fato, o público de um concerto de primeira ordem está sempre em uma disposição muito superior àquele de uma opera ("drama lírico" ou outra montagem)? Porque tal abertura é escutada com acolhimento em um auditório, enquanto que em outro ela se executa diante de pessoas preocupadas com tudo exceto com a música? Não seria porque no brilhante *Opernhaus os meios técnicos* empregados criaram um meio impróprio para qualquer contemplação, enquanto que o auditório dado ao concerto deixa a responsabilidade desta última para a alma de cada ouvinte?

Ora, um auditório só pode fazer isso pela natureza *técnica* dos fatores que ele emprega, pois por ele mesmo o auditório não é nada, desse ponto de vista[5].

Há, portanto, uma forma de roubar da alma ela própria, de privá-la da sua responsabilidade deturpando o seu julgamento; de lhe fazer ver a mesma imagem um dia como branca, o outro como preta? A moda e as frivolidades da vida mundana nela se misturando, podem conduzi-la dessa forma, por nossa vontade, como com uma coleira?

O exemplo do auditório de concerto e da *Opernhaus* me parecem concludente e permitem afirmar que somente o emprego *técnico* exerce uma influência determinante sobre o estado de alma do público, independentemente da natureza da obra executada.

Se, portanto, hoje, é na nossa alma que a obra de arte deve encontrar o único abrigo que lhe convém, o artista não terá preocupações mais essenciais do que aquela de dispor essa alma favoravelmente para a comunicação que ele quer fazer. O emprego técnico ganha assim uma importância não mais somente artística, mas efetivamente social.

Da intransigência teórica do ponto de vista do nosso estado de cultura não deve mais resultar a intransigência prática. O compromisso Bayreuthiano era heróico, e sua existência prolongada é ainda necessária; mas sua natureza paradoxal parece a de alguns argumentos cuja verdade é apenas muito re-

5 Sabemos que uma sala de espetáculo parece sempre consideravelmente enobrecida se é um concerto que nela realizamos.

lativa; esses argumentos são armas perigosas que nós devemos pousar com cuidado quando os obstáculos que determinaram seu uso são erguidos. O homem pode muito bem ser socorrido momentaneamente por uma atmosfera artificialmente purificada; ele constata seu efeito vivificador e tira conclusões sobre os miasmas aos quais ele está acostumado; mas é nele próprio que ele deve em seguida procurar uma força de reação: a atmosfera artificial só lhe dá essa força sob a forma de efígie, é por isso que a ação pode se tornar mal intencionada; pois a ficção é um engenho poderoso demais para ousar, nos nossos dias, aplicá-la durante muito tempo às próprias realidades da vida.

Depois de ter constatado em Bayreuth a influência do Meio sobre a obra de arte e seu público, resta-nos fazer o experimento dessa influência através dos próprios procedimentos técnicos e somente por eles. Não a descobriremos muito mais complexa e de um caráter infinitamente mais elevado do que nós podíamos supô-la.

Richard Wagner só tinha como arma efetiva com relação aos nossos teatros a partitura do seu drama. Esta vinha de encontro à inércia rotineira do pessoal cênico; teria sido preciso compreendê-la para sair dessa inércia e, infelizmente, ninguém a compreendia. Não é ao interesse artístico desse pessoal que é preciso agora se dirigir: uma tal ingenuidade só pertence ao gênio e nos tornaria, a todos, perfeitamente ridículos. A reforma representativa de cuja qual eu trato aqui, comporta muito bem a atividade dos seres vivos, mas ela pode se iniciar por aquela das coisas inanimadas. Em vez de continuarmos a nos dirigir, usando uma língua, a pessoas que não a compreendem e responderão sempre em uma outra, nós devemos nos esforçar para traduzir *imparcialmente* nossas intenções no dialeto daqueles de cujos quais nós precisamos. Um bom diplomata se arranjará sempre de forma que suas mais obedientes criaturas tenha a impressão de agirem segundo seus próprios movimentos para atingirem seus próprios desejos. A realização de uma obra tão complexa quanto o Drama musical pede a mesma diplomacia.

Começando pelas coisas inanimadas, nós adquiriremos o direito de manter em segredo o fomento que nos faz agir e, da mesma forma que dando a um obreiro o plano técnico que ele deve executar nós só nos dirigimos definitivamente ao seu interesse pessoal, nós podemos explorar até a própria moda para chegar aos nossos fins, contanto que — e isso é essencial — seja apenas de um plano técnico que nós parecemos armados.

O Meio criado por Beyreuth não é um adjuvante infalível; pois os personagens que dele teriam mais necessidade são ordinariamente aqueles cuja alma é a menos submissa ao tempo, quer dizer que elas podem entrar em uma disposição em uma hora marcada: Bayreuth inteiro desaba então diante dessas

fraquezas. Um tal meio entretém uma disposição já existente, a estimula, pode até mesmo acordá-la, mas não regular sua duração nem seu curso.

A influência através de meios puramente técnico, permanecendo relativamente à disposição do público, terá então a vantagem de permitir a cada um a escolha do momento que ele considera como favorável, ou, ao menos, não arriscará destruir por uma sugestão contraditória uma boa disposição.

Meu leitor tem sem dúvida nas suas lembranças certas noites de teatro nas quais tudo parecia feito para desviá-lo de qualquer prazer estético e quando, todavia, ele pôde degustar dela muito pura precisamente porque não se exigia dele desde o princípio, um estado de alma particular. Atormentados pela sufocante variegação da vida moderna, nós vivemos sempre mais em nos mesmos e temos reconhecimento pelo artista que sabe se conscientizar disso. Se fornecemos um meio — assim como em Bayreuth —, já nos obrigamos a uma transposição da nossa alma muitas vezes difícil e que nos enfraquece de tudo relacionado à obra de arte. É preciso, portanto, encontrar um meio de reunir a obra e o seu meio em uma só única sugestão. Ora, é evidente que só se pode fazer isso agindo sobre a própria forma do drama[6].

Nossas grandes cidades oferecem, nesse sentido, todos os recursos necessários à obra integral; elas fazem ainda mais: elas obrigam o homem delicado a maior das reservas ao mesmo tempo que cultiva violentamente sua sensibilidade estética, e tornando assim o seu organismo mais acessível que qualquer outro à influência dos meios técnicos e também mais apto para estabelecer entre eles e ele um harmonioso acordo. Em outras palavras, a substância do *Grosstädter*, "Habitante de uma grande cidade, cidadão", ainda que particularmente resistente, apresenta muita superfície, e se, assediado diariamente pelos mil clichês da mediocridade, ela se habituou a deixá-los escorregarem sobre ela sem notificá-los, ela está ainda mais ávida de poder conservar poderosas impressões.

São essas impressões que constituem atualmente o *Meio* para a obra de arte.

Quando chega a uma grande capital, o provinciano noviço é primeiramente aturdido pelo brilhante aparelho que o entorna; como ele poderia alguma vez provar todas essas múltiplas felicidades! Seu ser se espalha, quer abarcar tudo, e se vê muito surpreso de não reter nada. Ele observa então o rosto e os trejeitos daqueles que estão desde muito tempo mergulhados nessa atmosfera superaquecida e percebe nos seus traços uma calma e nas suas atitudes uma precisão sem analogia com o espetáculo do qual eles, contudo, fazem parte. O novo chegado consegue compreender que esse espetáculo consiste de uma poderosa rede de caminhos perfeitamente distintos, atravessados cada um por alguns seres humanos que perseguem a satisfação dos

6 Compreender-se-á que aqui eu tomo Beyreuth de certa forma pelo seu lado pequeno, o qual, infelizmente, somos nós.

seus desejos pessoais. O charme de uma tal polifonia reside justamente na intratabilidade com a qual cada uma das vozes se agarra a sua parte. A grande cidade é igualmente perto do nada e da plenitude pelo fato de que, encerrando todas as tendências humanas, ela pode tão bem neutralizá-las como empurrá-las individualmente até os seus extremos limites[7]. A vida interior é então um desafio jogado ao nada e uma garantia de sucesso para todas as manifestações humanas, já que ela sozinha constitui para eles o que chamamos um Meio. E aí está o que explica ao nosso jovem provinciano o interesse tão atrativo de certas cabeças que ele encontra: cada uma delas encerra não somente uma individualidade distinta, mas ainda o meio necessário à vida de muitas outras individualidades. Seus traços têm *uma marca.*

Em Paris, a capital da raça latina, essa marca toma um alto grau de plasticidade e revela mais indubitavelmente do que em doutras parte sua origem (pois o princípio de classificação vem, apesar de tudo, confirmar que a obra de arte só encontra um meio em nós mesmos). Em um país alemão, seu caráter exterior se atenua e é mais profundamente que se deve procurar uma marca distintiva. Também o público alemão é sempre muito misturado e corresponde assim a manifestações muito menos precisas: sua arte é essencialmente democrática.

O meio constituído pela individualidade não tem então a plasticidade latina e do resto não saberia muito o que fazer. O princípio da classificação é, no Alemão, apenas uma imitação totalmente exterior da vida parisiense e nela só se pode manter por meios estranhos a obra de arte. De forma que, quanto mais geral for o caráter de uma manifestação de arte, mais sinceramente nacional ela será. Wagner o sabia muito bem ao edificar seu *Festpielehaus.*

Contudo, agora, é a grande cidade que deve fornecer um meio para o drama alemão; somente, ao contrário do Latino que determina sua influência por meio de um emprego técnico muito especial, o Alemão terá como tarefa generalizar seu alcance: a música será então o seu ponto de partida. Dela resultará o emprego dos fatores representativos que, por sua vez, agirão sobre a expressão musical. A integridade particular dessa forma influenciará necessariamente a alma do espectador e, não correspondendo a nenhuma das divisões artificialmente adotadas, revelará a essa alma a possibilidade de um prazer estético que lhe seja adequado. A alma alemã criará assim, no próprio seio das mais deploráveis imitações, um meio para a obra de arte integral.

O "ARTISTA MÚSICO"

Na Alemanha, o músico — primeiro e essencial fator do drama alemão — não é difícil de achar e, por consequência, a reforma representativa não diz res-

7 O tipo de spleen que experimentamos nas grandes cidades deve resultar do fato de que a alma para momentaneamente na primeira dessas possibilidades.

peito diretamente ao ofício de compositor e poderá se concentrar em doutros elementos. Não é o mesmo em país latino. Em Paris há compositores de música que dominam muito bem seu ofício e que não deixariam de ser absolutamente inaptos para compreender a ideia do espetáculo musical; pois para a maioria a música permanece, apesar de tudo, um jogo superficial da forma e a natureza dos seus produtos não mudou mais por causa de sábios comentários do que a idade e a qualidade de um vinho pelo simples fato de estar mencionado na etiqueta de uma garrafa. O músico Latino (no sentido ordinário da palavra) é uma anomalia artística. A nuança de desdém do literato parisiense parece para o músico da sua raça muito justa; pois ao se dedicar *exclusivamente* à música, o Latino prova que tem uma cultura pessoal bastante medíocre: ele *não* participa do desenvolvimento dos seus contemporâneos e se encontra assim, de forma mais ou menos consciente, na obrigação de explorar a ignorância do burguês ou a futilidade mundana, de forma que sua pretensões são sempre um pouco ridículas[8].

O Latino cultivado e que quer, todavia, se servir da música tem, contudo, duas escapatórias. Ou ele procura *na própria forma da música* o desenvolvimento das virtudes da sua raça, ou então, serão essas virtudes que, pelas suas manifestações em *outros ramos da arte*, influenciarão soberanamente seu desejo musical. No primeiro caso, ele desvia a música das suas funções, tira-lhe a forma revelada pela ideia wagneriana, e o objeto fictício que ele lhe criou só se dirige, então, a inteligência de colegas complacentes. O compositor perde então a popularidade para fazer matemáticas musical com cujas quais nada pode igualar o tédio.

No segundo caso ele é *artista* e compreende instintivamente que a música é uma arte de expressão. Não encontrando, ao contrario do Alemão, o objeto dessa expressão exclusivamente e indubitavelmente na sua alma, ele procura deduzi-lo de todas as outras manifestações da arte. Ora, estas só podem cativar sua atenção se elas tiverem um caráter "artístico" muito pronunciado, isto é, se elas ocupam o degrau superior na hierarquia da arte latina. Já que ele *quer* a música, ele sentirá fortemente qual lugar ela deixa vago; mas a alta virtuosidade desenvolvida nas obras que o encantam não lhe parecerá remediar suficientemente a ausência de expressão musical; de forma que ele trará nesta última o mesmo extremo refinamento ao qual sua alma está acostumada em outras partes. De onde resulta que querendo preencher um vazio ele cria uma obra de arte independente: seu tipo de virtuosidade dá à música a mesma natureza conquistada que a virtuosidade do pintor ou do literato dava às obras desses artistas. E isso é bastante natural, pois se a necessidade de harmonia não se exerce sobre todos os fatores ao mesmo tempo (da forma como ele só

8 É por isso que, em país alemão, certos teatros dão a esses produtos uma entrada tão grande, pois evidentemente, nada é suficientemente falso para semelhantes cenas. Não contentes em se vestir todos os anos das plumas de outros, elas parecem ainda procurar com predileção a mais grosseira falsificação estrangeira para adaptá-la. Talvez, apesar de tudo, seja uma necessidade de harmonia que os motiva.

o pode fazer no espetáculo musical), o artista latino substitui por uma necessidade *de equivalência* entre a vibração que lhe causam as obras de arte sem música e aquelas cuja produção pessoal deve estar dotada de música.

Assim como o "matemático", um tal artista perde toda popularidade. Por outro lado, sua obra é "artística" no mais alto grau, de forma que um público próprio para degustá-la lhe é, apesar de tudo, assegurado. Infelizmente a música não suporta por muito tempo esse tipo de excesso e, como eu disse, ela se torna um vício pouco admissível, o que restringe ainda mais o número já mínimo daqueles que a podem provar sob essa forma. Para tirá-la desse mau caminho, nós lhe adicionamos, então, o poeta. Em cima de poemas esculpidos com o mais paciente amor, o artista se esforça para compor uma música adequada. Mas o poema é uma obra prima em si; como então revelá-lo novamente com uma combinação de sons estranha a sua feitura? Sem duvidar, o poeta moderno posicionou-se à frente do *artista* músico; cheio do desejo musical ele confeccionou obras estrangeiras nas quais tudo aquilo que as palavras poderiam conter de sugestão pela sua sonoridade, sua justaposição e, sobretudo, pelos diversos *planos* da sua significação, foi dilapidado. Essas sutis intenções, ao pedir ao leitor um tipo de transposição íntima, lhe fornecem a atividade pessoal tão apreciada pelo Latino. *É dessa atividade que o artista se apropria para exprimi-la em música.* Sua música nos apresenta de uma forma muito aduladora a parte que o poeta isoladamente nos privou; ela vai, as vezes, tão longe que ela quase faz o papel do leitor com relação ao poema: o auditório é efetivamente envolvido *na* obra de arte[9].

Eu não posso analisar aqui a relação que se estabelece entre a palavra e o som musical; essa relação é ao mesmo tempo por demais complexa e muito pouco estável. Contudo, é preciso admitir que esses artistas são relativamente pouco influenciados pelo procedimento wagneriano; o grande respeito deles pelo poema que eles compõem os impele a pôr toda a sua inacreditável virtuosidade ao seu serviço, e sua música se torna assim "francesa" no sentido filosófico da palavra. Disso resulta um tipo de beleza que inspira a maior das confianças para obras ulteriores.

Sobre organizações tão distintas, a ideia do espetáculo musical poderá evidentemente se desenvolver de forma certeira; e não é desinteressante procurar descobrir qual transformação ela operará na sua produção.

O "matemático" musical permanece, para nós, fora de causa; ele quer ser alemão sem possuir o tesouro indispensável para isso, e francês sem por em evidencia as altas qualidades da sua raça. Seus produtos são bastardos e os melhores só valem como curiosidade de colecionador. Eles não têm, portanto, nenhuma relação com a arte *viva*.

9 Certas composições do Sr. Claude A. Debussy atingem o ponto extremo.

Muito pelo contrário, aquele que eu chamarei de *artista músico* (em oposição ao *poeta músico* alemão), apesar das suas pretensões modestas e a impossibilidade estética onde acontece de ornarem suas obras de comentários de cujos outros são tão bem-dotados, representa sozinho o ponto mais avançado da cultura latina. Ao invés de seguir a onda geral, de se prestar às evoluções desde muito tempo preparadas, ele soube, mais frequentemente de forma inconsciente pois ele é antes de tudo artista, distinguir na obra de Richard Wagner o princípio fecundante; ele assimilou a parte que o gênio latino podia comportar e então, sem recuar, sob o império de uma irresistível impulsão, se pôs à obra. Ora, isso prova que nele há um julgamento artístico tão seguro, de um gosto tão apurado, que talvez nem haja em país latino uma manifestação de arte que possa se comparar a dele. Os outros artistas desenvolvem melhor os elementos já existentes; ele enriquece sua raça de um elemento novo.

O objeto da música em país latino

Sua atividade demonstra eloquentemente que a existência e a beleza da música "francesa" não poderia ser outra coisa que não o resultado de um profundo respeito do artista músico para com *o artista inspirado do desejo musical.* Por consequência, o desejo musical, mesmo sem possuir o ofício de músico, é a condição indispensável para a aparição de qualquer música "francesa". *Essa música não pode existir por si só e deve ser como o florescimento de um desejo que se estende sobre todas os outros ramos da arte*[10].

Nós vimos anteriormente que o desejo musical, buscando se exprimir fora da música, dá à obra de arte um caráter de sugestão que pede um tipo de reconstituição interior. O jogo dessa atividade recíproca prova que o autor e o *seu* público sentem a presença de um Desconhecido e, ambos artistas demais para ousarem substituir este por simples expedientes técnicos, eles lhe conferem um lugar indeterminado. *Esse jogo constitui o objeto da música para o Latino.*

O artista músico, ao compor sua música, manifesta o Desconhecido e preenche o lugar *que lhe tínhamos reservado para isso.* O papel dos fatores poéticos e representativos no espetáculo musical se especifica assim por ele mesmo, pois o lugar que o pintor, o escultor, o poeta moderno deixam instintivamente nas suas obras para permitirem ao público provarem o charme de uma música inexpressa dá aos produtos de arte uma forma eminentemente própria para a sua reunião integral. A redução necessária para uma ação simultânea de todos esses fatores já está três quartos completada — *e isso... com a plena aceitação do público...*

Aí está, verdadeiramente, o triunfo da cultura da forma! Assim como na astronomia fixamos no infinito do céu o lugar de uma estrela ainda invisível,

10 Eu lembro aqui ao leitor o significado que eu dei ao « desejo musical » ao tratar dos artistas parisienses.

em um alto grau de perfeição do sentimento da forma, o Desconhecido pode ser pressentido e seu lugar aproximadamente delimitado.

A lei que rege a atividade dos artistas latinos é tão infalível quanto aquela que preside os cálculos da astronomia; todos eles profetizam sem o saber a vinda de um astro que eles não conhecem.

Venha então o artista músico, artista que possui os raios e sabe os dirigir, e repentinamente seus olhos *verão*.

O espetáculo musical se tornará o ninho onde convergirão todas as virtuosidades: estas poderão deduzir das condições atadas a sua reunião e do tipo de intensidade que dela emanará uma nova forma para as suas produções isoladas. Pois o Desconhecido, por fim revelado, transformará a sugestão em uma expressão efetiva, de forma que o lugar indeterminado que lhe reservamos em doutras partes, tornando-se de repente *mensurável*, mudará consideravelmente as relações do autor com o *seu* público. O artista exagerava não o alcance, mas sim a extensão dos elementos misteriosos e desconhecidos; de tanto subutilizar a feitura da sua obra favorecendo uma mais perfeita sugestão ele parecia ter que naufragar no nada, e a curiosidade do seu público, sempre mais excitada, o encorajava em direção a essa via.

Nesse momento crítico, a música, *tal como ele a pode experimentar*, vem dar ao próprio artista: os recursos negligenciados por excesso de cultura, ela lhe mostra o novo prestígio e, diante do seu "desejo musical" enfim satisfeito, ele descobre uma nova fonte de energia e vigor.

Norma ideal para o artista músico e para o poeta músico

Para o artista músico, assim como para o poeta músico, os princípios teóricos deduzidos da ideia do Drama musical e seus resultados técnicos tais como eles estão expostos na minha primeira parte vão servir de norma ideal. Colocados entre as duas produções desses artistas, a ideia os religa e tende a jogá-los um ao encontro do outro. Só nela poderiam ser satisfeitas por completo as suas necessidades de harmonia, de forma que só ela pode lhes dar garantias contra desvios perniciosos. O espaço que os separa desse ideal comum é largamente suficiente para as qualidades variáveis da personalidade: quanto mais ele puder fornecer motivos para a exteriorização do seu drama, mais *rico* será o desenvolvimento interior do Alemão; quanto melhor ele souber conferir apenas ao ator o direito de comandar o tablado cênico, mais *profundo* se tornará o desejo do artista latino.

Do conhecimento teórico da ideia resultará necessariamente uma marcha progressiva para a intransigência prática.

O artista músico, admiravelmente secundado pelos seus colegas nos ramos isolados da arte, se aplicará principalmente ao aperfeiçoamento *técnico*

dos fatores representativos; o valor respectivo desses fatores e as condições gerais da sua reunião não oferecem a ele nenhuma dificuldade, pois o poderoso instinto da forma o guia[11].

Por outro lado, serão justamente esses valores respectivos entre os fatores que constituirão o estudo particular do poeta-músico; Ele poderá então aplicar quase sem restrição os princípios teóricos da "encenação como meio de expressão", isto é, o transporte da música pela via hierárquica; enquanto que para o Latino esses princípios permanecerão em certa dependência do emprego técnico que ele encontrará para se satisfazer.

Todavia, tanto para um quanto para o outro, o único tratado válido sobre a obra de arte integral será sempre a demonstração teórica e especulativa sobre a ideia do Drama musical; qualquer outra só teria um valor temporal.

Ora, vimos que essa demonstração não está em discussão, até o seu detalhe ela se funda sobre leis e fatos independentes do gosto pessoal do artista: seu valor teórico é assim absoluto para aquele *que deseja a música.*

11 Tudo o que podemos tirar de expressivo da encenação atual, o Parisiense o fez, e são considerações de uma ordem estranha que mantêm nele a convenção cênica.

Textos e Versões

O Adivinho da Aldeia. Intermezzo de Jean-Jacques Rousseau[1]

Mércia Pinto
Tradução.
Universidade de Brasília.
E-mail: mercia@yawl.com.br

ISSN: 2525-9105

Resumo

Tradução das canções e falas do entreato ***Le devin du village***, de Jean-Jacques Rousseau.

Palavras-chave: Le devin du village, Jean-Jacques Rousseau, Tradução.

Abstract

Translation of the lyrics and lines of the one-act French opera ***Le devin du village****, by Jean-Jacques Rousseau's.*

Keywords: Le devin du village, Jean-Jacques Rousseau, Translation.

1 Apresentado pela primeira vez em Fontainebleau em 18 de Outubro de 1752. Tradução apresentada no Auditório do Departamento de Música, 14 de maio de 2001, na Abertura da XXXI Semana de Filosofia da UnB.

O Adivinho da Aldeira, de Jean-Jacques Rousseau

Tradução de Mércia Pinto

Personagens

Colin, Colette, o Advinho e um grupo de jovens aldeões.

O cenário mostra árvores e uma fonte. De um lado a casa do advinho e ao fundo, imagens do lugarejo.

Abertura

Cena 1

Colette aparece chorando, enxugando as lágrimas no avental.

Canção 1 (couplets)

COLETTE

Eu perdi toda a minha felicidade.
Eu perdi o meu amor.
Colin me abandonou.
Ah! Ele me deixou.
Gostaria de parar de sonhar.
Eu sonho sem cessar.
Eu perdi o meu amor.
Eu perdi minha felicidade.
Colin me abandonou.

Ele me amava e foi minha felicidade.
Mas a quem ele preferiu em meu lugar?
Ela deve ser uma camponesa charmosa e imprudente *(com ironia e desprezo).*
Os males que sinto hoje,
não pensas a que ponto!
Colin me trocou.
Sua vez chegará.
De que me serve sonhar?
Ninguém consegue me curar!
e tudo aumenta minha tristeza.
Quero odia-lo... e o devo
Talvez ainda me ame!... *(alegremente)*
Então porque me evita tanto? *(tristemente)*
(Olha ao redor como se estivesse procurando algo)
O advinho mora aqui neste lugar.
Ele sabe tudo. Saberá o destino de meu amor.
Vejo-o e quero esclarecer tudo.

Cena II

Enquanto a orquestra executa um Prelúdio, o advinho se aproxima gravemente, enquanto Colette conta nas mãos algumas. Em seguida coloca-as num papel dobrado e lhe oferece, abordando-o timidamente.

Canção 2 (duo)

COLETTE
Perderei Colin para sempre?
Dizei-me: é preciso que eu morra?

O ADVINHO
Leio em vosso coração e leio no dele.

COLETTE
O´Deuses!

O ADVINHO
Acalmai-vos!

COLETTE
E então?

O ADVINHO
Ele vos é infiel.

COLETTE
Estou morrendo

O ADVINHO
E no entando ele ainda vos ama.

COLETTE *(vivamente)*
Que dizeis?

O ADVINHO
Mais hábil e menos bela, a senhora do lugar.

COLETTE
Ele me deixará por ela!

O ADVINHO
Já vos disse! Ele ainda vos ama.

COLETTE
Ele está sempre me evitando.

O ADVINHO
Conte com minha ajuda.
Trarei de volta o volúvel, que cairá a seus pés.
Colin é volúvel, gosta de se vangloriar:
Sua vaidade vos fez um ultraje e seu amor deve ser reparado.

COLETTE
Se dos sedutores da cidade eu tivesse escutado as conversas,
Ah! como teria sido fácil cultivar outros amores!
Vestida como moça rica, eu brilharia todos os dias,
com fitas e rendas, envolveria a todos que me cercavam.
Pelo amor do infiel, renunciei a minha felicidade.
(docemente) Eu preferiria ser menos bonita e conservar meu coração para ele.

O ADVINHO *(com enfase)*
Eu vos devolverei o amor dele; isso será tarefa minha;
Para conserva-lo melhor. aplicai todos os vossos esforços;
Para fazer-vos amar mais, fingi amar um pouco menos;
Para fazer-vos amar mais, fingi, fingi, amar um pouco menos.

Cena III
Canção 3 (ária)

O ADVINHO
O amor crê quando se preocupa; e adormece quando está satisfeito.
A amante um pouco faceira deixa o amante mais constante.

COLETTE
Me entrego às vossas sábias lições.

O ADVINHO
Com Colin adotei um outro tom.

COLETTE
Eu fingirei imitar o exemplo que ele me dá.

O ADVINHO
Não o imiteis a sério, mas que ele não possa percebe-lo.
Minha arte me diz que ele vai aparecer.
Eu chamar-vos-ei quando a hora chegar.

Cena III
Canção 4 (ária)

O ADVINHO
Eu sabia tudo de Colin e seus pobres filhos.
Ambos admiram a ciencia profunda
que me permite advinhar tudo que eles disseram.
O amor deles oportunamente neste dia me ajuda.
Para que sejam felizes, é preciso que eu desmascare
Da senhora do lugar, os modos e o desprezo.

Cena IV
Canção 5 (duo)

COLIN
O amor e vossas lições finalmente me tornaram sábio.
Prefiro Colette a bens supérfluos.
Logrei agrada-la em trajo de passeio.
Com uma veste dourada, que mais conseguirei?

O ADVINHO
Colin, agora não adianta mais; Colette vai te esquecer.

COLIN
Ela me esqueceu, O' Deus!
Colette foi capaz de mudar! Colette foi capaz de mudra?

O ADVINHO
Ela é mulher, jovem e bonita. Deixaria ele de se vingar?

COLIN
Não, não, Colette não engana, de modo algum,
Ela me prometeu fidelidade.
Será que está apaixonada por alguém que não eu?
Não, não, não não!

O ADVINHO
Não é um pastor que ela prefere a ti, absolutamente.
É um belo senhor da cidade.

COLIN
Quem vo-lo disse?

O ADVINHO *(com enfase)*
Minha arte.

COLIN
Eu não poderia duvidar dela.
Ai de mim, como vai me custar caro ter sido tão condescendente...
Terei eu perdido Colette irremediávelmente?

O ADVINHO
Quem serve ao mesmo tempo à fortuna e ao amor, serve mal.

Ás vezes custa caro ser um rapaz bonito.

COLIN
Por favor, ensine-me a evitar o terrível golpe que temo.

O ADVINHO
Deixe-me examinar por um momento apenas.

O advinho tira do bolso um livro de magia e um peqeuno bastão de Jacó com os quais pratica um encantamento. Jovens camponeses que estavam vindo para consulta-lo deixam cair seus presentes e fogem espantados ao ver suas contorções.

O sortilégio está feito. Colette dirige-se para este lugar.
Devemos espera-la aqui.

COLIN
Conseguirei apazigua-la? Pobre de mim! Será que ela quer me ouvir?

O ADVINHO
Com um coração fiel e sensível tem-se o direito a obter tudo.

(à parte) Sobre o que ela deverá dizer, vamos sabe-lo de antemão.

Cena v
Canção 6 (ária)

COLIN
Vou rever minha encantadora amante.
Adeus castelos, grandezas, riqueza.
Vosso brilho não me tentará mais.
Se meus prantos, minhas atenções assíduas
podem comover quem adoro.
Ver-vos-ei renascer mais uma vez doces momentos que perdi.
Quando se sabe amar e agradar, há necessidade de outro bem?
Dá-me teu coração, minha pastora. Colin te entregou o seu.
Quantos senhores importantes desejariam ter tua felicidade.
Apezar de todo seu poder, eles tem menos sorte que eu.
Meu pífaro, meu cajado, sede minhas únicas grandezas.
Minha jóia é minha Colette.
Meus tesouros são seus carinhos.

Quando se sabe amar e agradarm tem-se precisão de outro bem?
Dá-me o teu coração minha pastora. Colin te entregou o seu.
Quantos senhores importantes desejariam muito ter sua felicidade.
Apesar de todo o seu poder, eles tem menos sorte que eu.
Quando se sabe amar e agradar, tem-se precisão de outro bem?
Dá-me ter coração, minha pastora. Colin te entregou o seu.

Cena vi

Canção 7 (duo)

COLIN

Estou avistando-a
Tremo de expor-me à sua vista.
Fujamos! Perde-le-ei se fugir dela.

COLETTE

Ele está me vendo.
Como estou emocionada!
Meu coração bate! Não sei onde estou!
Bem perto, sem me aperceber, me aproximei.

COLIN

Não posso recuar, tenho que falar-lhe.
(a Colette, num tom suave e um ar meio risonho, meio embaraçado)
Minha Colette, estais zangada?
Sou Colin, por favor olhe para mim!

COLETTE

Colin me amava, Colin era fiel.
Olho-vos e não vejo mais Colin.

COLIN

Meu coração não mudou nada.
Meu erro por demais cruel deveu-se a um malefício lançado por algum espírito maligno.
O advinho destruiu-o e eu estou vivo, apesar dele,
O mesmo Colin, cada vez mais apaixonado.

COLETTE

Eu por minha vez, sinto-me perseguida por um malefício;

O vidente nada pode fazer.

COLIN
Como sou infeliz!

COLETTE
Com um amante mais constante...

COLIN
Ah! Vossa infelicidade resultará na minha morte...
Vossas aflições são inúteis,
não Colin, não te amo mais.

Canção 8 (ária)

COLIN
Tua fidelidade não me seduz.
Não, analisa melhor teu coração.
Tu mesmo tirando-me a vida perderiss toda tua felicidade.

COLETTE
Que pena!...
Vós me traistes. Vossas preocupações são inúteis.
Não Colin! Não te amo mais!

COLIN
Então está decidido?
Quereis que eu morra?
E vou me afastar para sempre deste lugarejo.

COLETTE (tornando a chamar Colin que se afasta lentamente)
Colin!

COLIN
O que é?
Estais fugindo de mim?

COLIN
É preciso que eu fique para na verdade vos ver com um novo amante?

COLETTE
Enquanto ao meu Colin eu pude agradar, meu destino satisfazia meus desejos.

COLIN
Quando eu agradava a minha pastora eu vivia cheio de alegria.

COLETTE
Desde que seu coração me desprezou, um outro conquistou o meu.

COLIN
Depois do doce laço que ela rompe existiria outro bem?
(num tom compenetrado)
Minha Colette me deixa.

COLIN E COLETTE
Tenho medo de um namorado volúvel.
Por minha vez eu me desobrigo, por minha vez.
Meu coração apaziguado esquecerá se for possível.
Que tu um dia me fostes caro, meu coração acalmado esquecerá se for possível,
que tu um dia me fostes caro.

COLIN
Qualquer que fosse a felicidade que me prometiam,
Nos laços que me ofereciam,
eu deveria ter preferido Colette
A todos os bens do universo.

COLETTE
Embora um senhor jovem e amável me fale hoje de amor,
Colin ter-me-ia sido preferível a todo o brilho da corte.

COLIN *(com ternura)*
Ah! Colette...

COLETTE *(com um suspiro)*
Ah! Pastor volúvel, devo amar-te, mesmo sem querer

(Durante o Prelúdio que é executado pela orquestra, Colin se lança aos pés de Colette. Ela nota uma fita muito rica que ele recebeu da senhora. Colin joga-a com desdém. Colette lhe dá uma mais simples que a ornamentava e ele a recebe com entusiasmo)

COLIN E COLETTE
Ah! Para sempre Colin, empenho meu coração e minha palavra.
Que um doce casamento me una a ti.
Amemos-nos sempre sem restrições, sendo o amor a nossa lei.

Cena vii
Canção 9 (trio)

O ADVINHO
Eu vos livrei de um malefício.
Vós ainda amais apesar dos invejosos.

COLIN
Que dádiva poderia algum dia pagar um serviço como este?
(oferecem cada qual um presente ao Advinho)

O ADVINHO
Ficarei bastante bem pago se fores felizes.
Vinde jovens rapazes, trazei moçcas adoráveis,
reuni-vos, reuni-vos vinde imita-los.
Vinde, garbosos pastores, vinde, beldades amáveis, vinde,
Cantando a felicidade deles, aprender a saborea-la,
aprender a saborea-la.

Canção 10

CORO
Colin retorna a sua pastora.
Celebremos um regresso tão belo.
Que sua amizade sincera,
seja um encanto sempre novo.
Do vidente de nosso povoado cantemos,
Cantemos o poder deslumbrante.
Ele traz de volta um amante volúvel
E o torna feliz e constante.
(danças Pastorela e Forlana)

Canção 11 (romance)

COLIN
Na minha choupana escura sempre inquietações novas,
vento, sol ou frios penosos, sempre esforços e trabalhos.

Colette, minha pastora, se vieres habita-la,
Colin na sua choça nada terá a lamentar.
Dos campos, das pradarias voltando toda tarde,
A cada tarde mais querida,
virei rever-te.
O sol nas nossas planícies, precedendo o retorno,
aliviarei meus sofrimentos,
cantando nosso amor.

Canção 12 (ária)

O ADVINHO

É preciso nós todos, so desafio,
Descartarmos aqui se eu não posso passar assim de um assunto a outro.
De minha parte, cantarei uma nova canção. *(ele tira uma canção do seu bolso)*

(A orquestra toca uma peça).

A arte ao amor é favorável
E sem arte o amor sabe maravilhar,
no vilarejo sabe-se amar melhor.
Ah! normalmente o amor não sabe o que ele proíbe, o que ele permite.
É como uma criança, é uma criança.

COLIN

Ela tem outros versos. Eu a acho muito bonita.
Vamos, vamos. Cantaremos também. Cantaremos também.

COLETTE

Aqui a natureza simples, o amor segue a ingenuidade;
Noutros lugares, o enfeite, ele busca o brilho artificial.
Ah! Normalmente o amor não sabe bem o que ele permite, o que ele proíbe.
É uma criança.

COLIN

Muitas vezes uma chama querida é a de um coração ingênuo.
Muitas vezes pela faceirice um coração é cativado.
Ah! Normalmente o amor não sabe bem o que ele permite,
o que ele proibe, é uma criança, é uma criança.

COLETTE
O amor conforme seus caprichos ordena e dispõe de nós.
Esse deus permite o ciúme esse deus pune os ciumentos.

COLIN
Ao voltear de beldade em beldade perde-se sempre os momentos felizes
Muitas vezes um pastor fiel demais
É menos amado que um inconstante.

COLETTE
Ao seu capricho estamos expostos.
Ele quer os risos, ele quer os prantos,
pelos rigores o repelimos;
Debilitamo-lo pelos favores.

É criança, é criança.
(O coro repete este verso ao fim de cada estrofe)

Canção 13 (ária)

COLIN
Com o objeto do meu querer, nada me aflige.
Tanto que ele me encanta sem cessar, ele ri sempre.
Eu canto sem parar, ele ri sempre.
É uma sucessão de dias felizes.
Incessantemente ele ri sempre, eu canto.
É uma sucessão de dias felizes.
Como no meio das flores
que brilham no seu curso, um suave regato corre e serpeia.
Quando se sabe amar bem, como a vida é fascinante.

(a orquestra toca dois Minuetos e uma Allemande)

Canção 14 (ária)

COLETTE
Vamos dançar debaixo dos olmos,
Animai-vos jovens mocinhas.
Enamorados, tomai vosos pífaros.
Repitamos mil cançonetas e,
para termos o coração alegre, dançaremos.
como nossos namorados, mas nunca fiquemos aí sozinhas.

Textos e Versões

O Barbeiro de Sevilha

Janette Dornellas e Francisco Frias
Tradução e adaptação para o português

ISSN: 2525-9105

O Barbeiro de Sevilha

Ópera Cômica em 3 Atos (1816)
Música de Giocchino Rossini (1792-1868)
Libreto de Cesare Sterbini (1784-1831)

Tradução e adaptação para o português de
Janette Dornellas e Francisco Frias

Abertura (trecho da abertura com piano)

Ato 1

N. 2: Serenata – Ecco ridente in cielo

CONDE *(cantando)*
Eis que no céu sereno surge a bela aurora.
Mas não a vejo agora, não posso dormir assim.
Ah! Oh minha doce amada, vem receber meu carinho,
Quero a felicidade que trazes nos olhos teus, que trazes nos olhos teus.

CONDE *(falando)*
Não adianta...já fiz de tudo para chamar a atenção dela e nada... *(ouve um barulho de gente se aproximando. Figaro cantarola fora de cena)*. Mais essa agora! Alguém vem me atrapalhar. Acho melhor me esconder. Não quero que ninguém saiba que estou na cidade!

N. 4: Cavatina de Figaro

FIGARO *(cantando)*

Laranlalera, laranlala, laranlalera, laranlala. Abram caminho, preciso passar!
Abram!
Rápido que eu tenho que trabalhar! Saiam!
Ah, que boa vida. Oh, quanto dinheiro, oh, quanto dinheiro
pr'esse barbeiro, quem não dará? Quem não dará!
Ah, bravo, Figaro, bravo bravíssimo, bravo!
Fama e talento quem vai me negar? Bravo!
Nessa cidade melhor não há, nessa cidade melhor não há, lalaranla lalaranla!
Prá fazer tudo, noite e dia, sempre por perto, eu vou estar.
Melhor destino par'um barbeiro, vida mais nobre ninguém terá!
Tesouras, lâminas, pente e navalha, tudo brilhando, prá começar.
Tesouras, lâminas, pente e navalha, tudo brilhando, prá começar.
Vejam agora que afazeres! Com a mocinha, ou cavalheiro,
com a mocinha, lalanralera, ou cavalheiro, larala, larala....la, la!
Ah, que boa vida! Oh, quanto dinheiro! Oh, quanto dinheiro
pr'esse barbeiro quem não dará, quem não dará!
Todos me querem, todos me chamam, moças rapazes, jovens e velhos.
Um, a peruca. Outro, a barba. O que eu fazia? Leva um bilhete.
Todos me querem, todos me chamam, Todos me querem, todos me chamam.
Um, a peruca. Outro, a barba. Leva um bilhete. Ei, Figaro, Figaro, Figaro!
Meu Deus, meu Deus, que fúria! Meu Deus, que gente.
Um só por vez, um só, por favor! Assim não dá, assim não dá!
Um só por vez, me faça o favor. Um só por vez senão não vai dar!
Figaro, lá'stá! Ei, Figaro, que há?
Figaro cá, Figaro lá, Figaro cá, Figaro lá, Figaro vai, Figaro vem, Figaro vai,
Figaro vem.
Pronto, prontíssimo, como um relâmpago, nessa cidade melhor não há!
Ah, bravo, Figaro, bravo, bravíssimo, Ah, bravo, Figaro, bravo, bravíssimo,
Mas a fortuna, mas a fortuna, mas a fortuna não faltará.
Nessa cidade melhor não há. Nessa cidade melhor não, melhor não há!

FIGARO *(falando)*

Ah, que vida boa! Trabalhar pouco e divertir-se muito! E ainda sempre sobra um pouco de dinheiro, graças a minha boa reputação. Nenhuma moça se casa em Sevilha sem a minha ajuda. Até as viúvas recorrem a mim para arrumar outro marido. Com essa desculpa de fazer penteados, durante o dia, e com as serenatas de encomenda à noite, acabo sabendo de tudo e ajudando a todos.

Ah, que trabalhão! Mas vamos abrir a barbearia que o sol já está nascendo.

CONDE *(falando, escondido de Figaro)*
É ele?

FIGARO *(percebe que alguém o observa)*
Quem será esse?

CONDE
Tenho certeza que é ele! (Se mostra) Figaro?

FIGARO *(leva um susto)*
Meu senhor! .... Ah, quem eu vejo! Excelência!

CONDE
Silêncio! Não quero que saibam que estou aqui em Sevilha. Tenho minhas razões!..

FIGARO *(Figaro começa a sair de cena)*
Tá bom... Tchau!.

CONDE *(O Conde tem uma ideia)*
Espera aí! Você podia me ajudar! Deixa eu te explicar. Outro dia eu vi na praça uma moça linda, charmosa, filha de um certo médico, ranzinza, chato, e que não a deixa em paz. Daí eu larguei tudo e vim para cá, e passo os dias debaixo desse balcão, esperando poder vê-la novamente e falar com ela.

FIGARO
Desse balcão?? Mas que sorte!

CONDE
Como?

FIGARO
Claro! Lá dentro eu sou barbeiro, peruqueiro, cirurgião, jardineiro, farmacêutico, pedreiro...

CONDE
Mas que sorte!

FIGARO
E tem mais! A menina não é filha do médico! Seus pais morreram e ela ficou sob os cuidados desse Doutor Bartolo.

CONDE
Fantástico! *(Alguém abre a janela)*

FIGARO
Cuidado!

CONDE
O que foi?

FIGARO
Estão abrindo a janela!

ROSINA
Ai, que vergonha..., mas eu queria lhe dar esse bilhete

BARTOLO *(chegando-se também ao balcão)*
Então, menina, o tempo está bom? Que é esse papel?

ROSINA
Nada, nada! São as palavras da ária "A Inútil Precaução".

BARTOLO
E o que é isso?

ROSINA
Ora, mas é o título de uma canção da mais nova ópera!

BARTOLO
Ópera nova? Deve ser mais uma dessas coisas modernas e chatas. Que mau gosto! Deixa eu ver!

ROSINA *(ela joga o bilhete pelo balcão)*
Ah, caiu! Pega para mim?

BARTOLO
Tá bom, tá bom! *(Bartolo sai do balcão e vai para a rua procurar o papel)*

ROSINA *(para o Conde)*
Ei, Ps! Ps!

CONDE
Já entendi!

ROSINA
Rápido!

BARTOLO
Estou aqui? Cadê??

ROSINA
Acho que o vento a levou. Procure!

BARTOLO
Não estou vendo...A senhorita não está... *(ela me pegou!)* Vá para dentro! Já.
Vamos, para dentro!

ROSINA
Tá bom, tá bom! Que fúria!

BARTOLO
Vou mandar fazer uma parede nesse balcão! Prá dentro, eu já disse!

ROSINA
Ó vida... *(entram Rosina e Bartolo)*

CONDE
Coitadinha! Esse velho é um chato!

FIGARO
Vamos logo ver o que ela escreveu!

CONDE
Claro, leia!

FIGARO *(lendo o bilhete de Rosina)*
"A sua assídua atenção despertou a minha curiosidade. Meu tutor está para

sair de casa e logo que ele saia, procure uma maneira de me informar seu nome, estado civil e suas intenções. Não posso sequer sair no balcão de casa sem a indivisível companhia do meu tirano. Esteja certo, porém, que estou disposta a fazer tudo para romper as correntes que me prendem. A infeliz, Rosina."

CONDE
Ah, vamos romper essas correntes! Mas diga-me uma coisa Figaro: que raça de homem é esse tutor?

FIGARO
É um velho endemoniado, avarento, desconfiado, resmungão! Deve ter uns cem anos e ainda quer namorar! Calcula que só para poder pôr as mãos na fortuna de Rosina, quer obriga-la a casar-se com ele? *(Ouve um barulho)* Ai, meu Deus!

CONDE
O que foi?

FIGARO
Estão abrindo a porta! *(Se escondem)*

BARTOLO *(acompanhado de Berta)*
Eu volto logo. Não me abra essa porta para ninguém. Se o Don Basílio aparecer que me espere! *(Para si)*. É melhor apressar esse meu casamento com Rosina. Vou resolver isso hoje mesmo!

CONDE
Hoje mesmo, seu casamento com Rosina?! Que velho petulante! Figaro, me diga, quem é esse tal de Don Basilio?

FIGARO
É um solene embrulhão. Um miserável sempre atrás de dinheiro. E é o professor de música da menina.

CONDE
Sempre é bom saber...

FIGARO
Não vai responder ao bilhete da menina?

CONDE
Pois é... eu não queria que ela soubesse quem eu sou. Eu queria que ela gostasse de mim mesmo, e não porque sou o Conde Almaviva. Se você pudesse...

FIGARO
Eu?! Não! Te vira!

CONDE
Mas como?

FIGARO
Ora, ela está aí atrás da cortina, no balcão, vai à luta! Pega o violão e canta para ela. No meio da música você explica tudo que ela quer saber.

CONDE
Mas eu...

FIGARO
Ô paciência!

CONDE
Está bem. Vamos tentar!

N. 5: Canção do Conde

CONDE *(cantando)*
Se o meu nome vou te revelar, dos meus lábios você ouvirá.
Eu sou Lindoro que muito te adoro, e a coisa que amo é teu nome que chamo,
É teu nome que chamo.
Vou seguindo sonhando assim: ah, será que ela gosta de mim?
Ah, será que ela gosta de mim?

ROSINA *(cantando)*
Continue, senhor, por favor...

FIGARO *(falando)*
Ouviu isso? Que te parece???

CONDE *(falando)*
Está funcionando!

FIGARO
Acho que ela gosta mesmo de você! Continue!

CONDE *(cantando)*
O amoroso e sincero Lindoro não vai dar-te agora um tesouro.
Rico não sou, mas te dou meu amor e uma alma constante de eterno amante,
De eterno amante.
Por você suspiro assim: ah, será que ela gosta de mim?
Ah, será que ela gosta de mim?

ROSINA *(cantando)*
A amorosa e sincera Rosina já suspira conti... *(dá um grito)* Ah!

CONDE *(falando)*
Que foi isso!

FIGARO
Acho que alguém entrou no quarto!

CONDE
Você tem que me ajudar! Eu preciso do seu talento!

FIGARO
Do meu talento? Bem...vamos ver...é que hoje...

CONDE
Está certo, eu entendi. Se me ajudar será muito bem recompensado.

FIGARO
Palavra?

CONDE
Palavra de honra.

FIGARO
Então estou pronto! Ah, que efeitos fantásticos produzem em mim a ideia de ganhar bastante dinheiro!

N. 6: Dueto All'idea di quel metallo

FIGARO *(cantanto)*
À ideia de tanto ouro, portentoso, onipotente:
Um vulcão, um vulcão na minha mente
Já começa, já começa a borbulhar sim!

CONDE *(cantando)*
Sim, vejamos, sim, vejamos se esse ouro
Faz efeito, faz efeito surpreendente.
Do vulcão, sim, do vulcão da sua mente pois me mostre uma ideia especial, sim!

FIGARO
Você pode se vestir, sim, por exemplo, de soldado!

CONDE
De soldado?

FIGARO
Sim, soldado!

CONDE
De soldado....E que se faz? Que se faz? Que se faz?

FIGARO
Hoje chega um regimento, hoje chega um regimento!

CONDE
Sim! É meu amigo o coronel, é meu amigo o coronel! E depois?

FIGARO
É simples: com uma ordem militar a tal porta se abrirá!
Que me diz, hein? Meu senhor, hein? Não falei qu'eu encontrava?
Qu'invenção, qu'invenção felizarda!

AMBOS
Qu'invenção felizarda! Bravo, bravo, eu rio já!

FIGARO
Calma, calma! Um'outra ideia! Veja o ouro, veja o ouro que fará!
Um "bebum", hic! Um "bebum", meu senhor, você será!

CONDE
Um "bebum", hic?

FIGARO
Um "bebum", hic!

CONDE
Um "bebum", hic...mas por que? Mas por que?

FIGARO
Porque não...se aguenta em pé....quem no vinho...se afogar!
O doutor, você vai ver, ele acreditará!
O doutor, você vai...você vai....vai ver...ele vai acreditar!
Qu'invenção, qu'invenção felizarda!

AMBOS
Qu'invenção felizarda! Bravo, bravo, eu rio já!

N. 7: Cavatina de Rosina – Una voce poco fa

ROSINA *(cantando)*
Uma voz, há pouco faz, em meu coração bem de leve soprou.
E ferido ele está e Lindoro foi quem tocou.
Sim, Lindoro meu será. Ele terá o meu amor.
Sim, Lindoro meu será. Eu vou jurar: eu vencerei!

O tutor não deixará, mas alguma aprontarei.
Um final feliz terá e contente ficarei!

Sim, Lindoro meu será. Ele terá o meu amor.
Sim, Lindoro meu será. Eu vou jurar: eu vencerei!

Eu sou tão doce, sou respeitosa. Sou obediente, doce, amorosa.
Me deixo conduzir, me deixo conduzir.
Digo que sim, sigo que sim....mas...

Mas e se tocam no meu ponto fraco, verão uma víbora, verão!
E uma centena de armadilhas eu vou armar, eu vou armar!
Eu sou tão doce, obediente, me deixo conduzir. Digo que sim!
Mas e se tocam no meu ponto fraco, verão uma víbora, verão!
E uma centena de armadilhas eu vou armar, eu vou armar!

ROSINA *(falando)*
Eu vou ganhar essa parada! Se ao menos lhe pudesse mandar essa carta...Mas como? Não confio em ninguém aqui nessa casa. Figaro estava com ele esta manhã... e do Figaro eu gosto! Quem sabe ele está do nosso lado?

(Figaro entra em cena)

FIGARO
Bom dia!

ROSINA
Bom dia, Senhor Figaro!

FIGARO
E como vai?

ROSINA
Morro de tédio!

FIGARO
Sabe, eu gostaria... *(ouve-se barulho de gente chegando)*

ROSINA
Ih, o tutor chegou!

FIGARO
Nossa, então vou embora, mas eu volto daqui a pouco. Eu queria pedir-lhe uma coisa.

ROSINA
Eu também!

FIGARO
Tá bom! Até já! *(Se esconde atrás de um móvel)*

ROSINA
Esse Figaro é ótimo! *(Rosina sai de cena)*

BARTOLO
Pois é, Don Basilio, eu quero me casar com Rosina ainda hoje! Entendeu?

BASILIO
Disse muito bem! Eu estava mesmo vindo para cá lhe avisar...é um segredo: o Conde Almaviva foi visto aqui em Sevilha!

BARTOLO
Aquele que disse que queria conquistar Rosina?

BASILIO
Ele mesmo.

BARTOLO
Tem que se tomar uma providência!

BASILIO
Com certeza, mas vá com calma...

BARTOLO
Que quer dizer com isso?

BASILIO
Eu acharia bom se começasse a inventar uma coisa sobre ele...uma mentirinha.... Alguma coisa que faça com que as pessoas da cidade não o vissem com bons olhos, entende? Temos que difamá-lo. Eu ajudo! Em quatro dias vão falar tão mal dele aqui na cidade que ele terá que ir embora.

BARTOLO
Você acha, é?

BASILIO
Claro! É o meu sistema e não tem erro!

BARTOLO
Uma calunia, então?!...

BASILIO
Isso mesmo. O senhor sabe o que é uma calúnia?

BARTOLO
Bem...eu acho que...não sei...

BASILIO
Então, fique quieto e ouça:

N. 8: Ária La Calunnia è um venticello

BASILIO *(cantando)*
A calúnia é como um vento.
Um ventinho muito fresquinho.
Que insensível e fraquinho,
Mansamente, docemente...
Já começa, já começa a sussurrar.

Baixo, baixo. Bem por terra.
Como cobra, sibilando.
Vai correndo, vai correndo,
Vai rondando, vai rondando.
Nas orelhas dessa gente
S'introduz e s'introduz diretamente.

Bem na testa, na cabeça, bem na testa, na cabeça,
É um estrondo, é um estrondo, faz rodar!
E das bocas vai nascendo,
O tal vento vai crescendo.
Ganha força pouco a pouco.
Voa já de povo em povo.

Com'o som da tempestade que começa na floresta,
Vai crescend'apavorando, e te faz de horror gelar.
Ao final rebenta, explode, de propaga, rodopia,
E produz uma explosão!
Como um tiro de canhão, como um tiro de canhão!
Terremoto um temporal, um terremoto, um temporal,
Um terremot'um temporal que faz os ares ribombar.
Terremoto, um temporal, um terremoto, um temporal,
Um terremot'um temporal que faz os ares ribombar.

E o pobre caluniado, ah, tadinho, desprezado...
Sob o público flagelo vê sua sorte naufragar!
E o pobre caluniado, ah, tadinho, desprezado...
Sob o público flagelo vê sua sorte naufragar!
Sim, naufragar, sim, naufragar!

BASILIO *(falando)*
Então, o que acha?

BARTOLO
Hum...pode ser...Mas eu estou com pressa e vou fazer a coisa do meu jeito. Quero que me ajude a fazer o contrato de casamento com Rosina. Vamos lá para dentro. Só estarei salvo depois de me casar!

BASILIO *(para si)*
Pagando bem, que mal tem!

FIGARO *(sai de seu esconderijo de onde ouviu tudo)*
Olha só! Já entendi tudo! Esposa, é? Vai esperando!

ROSINA *(entrando)*
E então, "seu" Figaro?

FIGARO
Pois é, menina, logo vamos comer doces!

ROSINA
Que quer dizer com isso?

FIGARO
Quero dizer que seu tutor decidiu: até amanhã ele será seu marido!

ROSINA *(rindo)*
Bobagem!

FIGARO
Eu juro! Ele está lá dentro com o professor de música fazendo o contrato de casamento!

ROSINA
É mesmo? Tadinho do tontão! Será que ele se lembra que eu tenho que concordar com isso? Mas, me diga uma coisa, senhor Figaro. Hoje de manhã eu o vi conversando com um rapaz, ali embaixo da minha janela...

FIGARO
Ah, é meu...primo! Uma ótima pessoa: boa cabeça e bom coração! Veio para cá terminar os estudos. Quer subir na vida.

ROSINA
É? E vai subir na vida?

FIGARO
Sem dúvida! Mas...cá entre nós...ele tem um grande defeito...

ROSINA
Grande defeito?

FIGARO
Enorme! Ele está perdidamente apaixonado.

ROSINA
Verdade? E sua amada, diga-me, mora muito longe?

FIGARO
Não. Na verdade, a dois passos.

ROSINA
E ela é bonita?

FIGARO
Ela é linda! Ela é...nem magra, nem gorda, cabelos castanhos...geniosa...bochechinhas vermelhas...olhos que falam...mãos que apaixonam...

ROSINA
Tá, tá, tá! Mas...e o nome dela?

FIGARO
Bem... o nome? É um lindo nome! Ela se chama...

ROSINA
Se chama...

FIGARO *(cantando)*
Se chama R...O...RO, S...I...SI, N....A....NA

JUNTOS *(cantando)*
Rosina!

N. 9: Dueto Dunque io son

ROSINA *(cantando)*
Jura, eu sou! Ah, não m'engane! Jura, eu sou a felizarda!
(para si mesma) Eu já tinha imaginado antes mesmo de você!
Jura, eu sou! Ah, não m'engane!
(para si mesma) Eu já tinha imaginado antes mesmo de você!

FIGARO
De Lindoro o amor secreto é você, bela Rosina!
É você, é você, bela Rosina.
(para si mesmo) Que raposa espertinha...
Que raposa espertinha mas comigo vai se ver!
Sim, mas comigo vai se ver!

ROSINA
Gente, gente...com Lindoro prá falar como se faz?

FIGARO
Calma, calma, num momento vou trazer esse rapaz. *(2x)*

ROSINA
Vai trazê-lo? Bravo, bravo, traga sim, mas com prudência.
Eu já morro, eu já morro de impaciência,
Por que tarda? Ande já!

FIGARO
Ele espera, pobrezinho, um sinal do seu afeto!
Só duas linhas num bilhete! Só duas linhas num bilhet'escreva log'ele virá!
'Screva logo e ele virá! 'Screva logo, 'Screva log'ele virá.
Que me diz?

ROSINA *(fingindo-se envergonhada)*
Não pensei...

FIGARO
Vai! Coragem!

ROSINA
Eu não sei...

FIGARO
Só duas linhas!

ROSINA
M'envergonho...

FIGARO
Mas de quê? Mas de quê??? Faça log'esse bilhete!

ROSINA
Um bilhete...É pra já! *(tira um bilhete do decote já pronto e entrega a Figaro)*

FIGARO
Já estava escrito! Vê que besta, que jumento, e eu queria lhe ensinar!

ROSINA
Bem feliz eu vou ficar, já começo a respirar!

FIGARO
Ah, que professora achei de malícia secular!

ROSINA
Bem feliz eu vou ficar, já começo a respirar!
Ah, tu só, amor, tu sabes que me deve consolar.

FIGARO
As tramoias das mulheres, quem consegue, quem consegue imaginar.

(Figaro sai de cena para levar o bilhete para o Conde)

ROSINA *(falando)*
Agora me sinto bem melhor! Esse Figaro é mesmo ótimo!

BARTOLO *(surpreendendo Rosina)*
Pode-se saber o que ele veio fazer aqui?

ROSINA
Figaro? Não sei de nada.

BARTOLO
Se falaram?

ROSINA
Nos falamos.

BARTOLO
E de que falaram?

ROSINA
Besteirinhas! Falamos de moda, da doença da sua filha Marcelina...

BARTOLO
Verdade, é? Tenho certeza que ele te trouxe a resposta ao seu bilhete.

ROSINA
Que bilhete?

BARTOLO
Aquele da música que caiu pela janela, hoje de manhã. A ária "L'inutile precauzione". Ficou vermelha, né? Eu sabia! Que quer dizer esse dedo sujo de tinta?

ROSINA
Sujo? Nada, ué! É que eu me queimei na vela, então passei tinta para sarar!

BARTOLO
(Ô diabos!) E essas folhas? Só tem cinco! E eram seis!

ROSINA
As folhas? É verdade...eu usei uma para embrulhar uns doces que mandei para Marcelina.

BARTOLO
Muito bem! E a pena?? Porque está molhada?

ROSINA
(Bandido!) A pena? Apena, a pena...a pena...Ah, foi para desenhar uma flor no meu bordado!

BARTOLO
Uma flor?

ROSINA
Uma flor!

BARTOLO
Uma flor! Ah, espertinha!

OSINA
É verdade!

BARTOLO
Quieta!

ROSINA
Mas eu...

BARTOLO
Já chega!

ROSINA
Ah, senhor...

BARTOLO
Calada!!!!

N. 10: Ária do Dr. Bartolo A um dottor dela mia sorte

BARTOLO *(cantando)*
À um doutor da minha estirpe, tais desculpas, senhorita. *(2x)*
Aconselho, queridinha, as desculpas melhorar.
Melhorar, sim, melhorar, sim! *(2x)*
À um doutor da minha estirpe, tais desculpas, senhorita.
Aconselho, queridinha, as desculpas melhorar.
As desculpas melhorar.

Os docinhos da menina. O desenho no bordado.
Queimadura! Ah, essa é boa!
Tente outra, filha minha, prá poder me enrolar. Outra, outra, outra, outra! *(2x)*

Onde está aquela folha?
Você pensa que me embrulha!
Onde está aquela folha?
É inútil a choradeira!

Pare já! E não me toque! Vai prá lá! E não m'encoste!
Não! Filha minha, não espere qu'eu me deixe, qu'eu me deixe enganar, não, não! *(2x)*
À um doutor da minha estirpe, tais desculpas, senhorita.
Aconselho, queridinha, as desculpas melhorar.
As desculpas melhorar.

Queridinha...vai confessa...
Estou disposto a perdoar!
Vai calar-se? Tem certeza? Vai calar-se! Tem certeza???
Eu sei bem o que fazer! Eu sei bem o que fazer!

Senhorita, toda hora que de casa eu sair,
Senhorita, toda hora que de casa eu sair,
Deixarei os empregados sempre a te vigiar! *(2x)*
Não me venha com suspiros, co'esse olhar de peixe morto.
Esse olhar de peixe morto, esse olhar de peixe morto!
Está vendo aquela porta, está vendo aquela porta,
Nem o vento, nem o vento poderá atravessar.
Está vendo aquela porta? Nem o vento vai entrar!

Um doutor da minha estirpe não se deixa enganar, não, não! *(2x)*
E Rosina, "inocentinha", soluçando, suspirando,
Em seu quarto bem fechada, quanto eu quiser trancada ficará!
Quanto eu quiser lá ficará! *(2x)*
Sim, ficará, sim ficará!
(Doutor Bartolo sai de cena)

ROSINA *(falando, se divertindo com a situação)*
Pode trancar o que quiser! Não estou nem aí. Pensa que é só trancar com as chaves e pronto? Ele não conhece as mulheres! *(Sai de cena)*

BERTA *(entra em cena trazendo um cesto de roupa recém passada e um papel na mão)*
Esses dois não se entendem mesmo! *(Batem à porta)*. Estão batendo...

CONDE *(disfarçado de soldado)*
Abram!

BERTA
Já estou indo!

N. 11: Finale "Ehi di casa, buona gente"

CONDE *(cantando) (disfarçado de soldado bêbado)*
Ô de casa, boa, gente, boa gente! Ei!
Ô de casa, ô de casa, não respondem? Ei!

BARTOLO
Qu'esquisito! Que cara feia! Um "bebum"? Quem será, quem será?

CONDE
Ô de casa, ah, malditos, ah, malditos! Ei!

BARTOLO
O que quer, senhor soldado? *(Quem é esse, quem será?)*

CONDE
Ah, sim, sim, bem, obrigado!
O senhor é...espera um pouco...o senhor é...Doutor Balofo?

BARTOLO
Que balofo, que balofo!

CONDE
Ah, ah, Bertoldo!

BARTOLO
Que Bertoldo, que Bertoldo!
Ei, vá para os diabos, ei, vá para os diabos! Doutor Bartolo, Doutor Bartolo!
DOUTOR BARTOLO!

CONDE
Ah, bravíssimo. Doutor Bárbaro. Bravíssimo! Doutor Bárbaro!

BARTOLO
Um soco!

CONDE
Meritíssimo, vejo pouca, vejo pouca diferença!

BARTOLO *(para si)*
Estou perdendo, estou perdendo a paciência! *(2x)*
Com prudência vou falar, com prudência vou falar.

CONDE *(para si, procurando Rosina)*
Não a vejo. Que impaciência. Que demora...onde está?

CONDE
Então sois...hic... sois um doutor, hic!

BARTOLO
Sou doutor sim! Sim, senhor, sim!

CONDE
Meritíssimo, um abraço, ah, colega!

BARTOLO
Idiota!

CONDE *(fingindo-se ofendido)*
Que! Sou doutor do regimento! Dos cavalos cuido atento!
'Stá escrito no bilhete, 'stá escrito no bilhete. Observa, pode olhar, pode olhar, pode olhar!

(Rosina entra na sala. Vê Lindoro mas não o reconhece disfarçado)

CONDE
É Rosina! Estou contente!

ROSINA (*desconfiada)*
Tá me olhando! Se aproxima!

CONDE
Sou Lindoro!

ROSINA
Meu Deus, que sinto! Ah, juízo, ah, juízo tome já!

BARTOLO
E a senhora o que procura? Anda, anda, prá cozinha!

ROSINA
Vou, não grite mais, seu chato!

BARTOLO
Anda, anda, anda, anda, pro seu quarto volte já!

CONDE
Ei, gatinha! Vou contigo!

BARTOLO
Vai aonde, meu amigo???

CONDE
Pro meu quarto. Ah, essa é boa! Gata!

BARTOLO
Pro seu quarto? Tá brincando? Vem cá, safado!

ROSINA
Socorro!

CONDE
Então, vamos?

BARTOLO
Ah, não senhor. Aqui o senhor não vai ficar, o senhor não vai ficar!

CONDE
Como é que é?

BARTOLO
E não tem réplica!

CONDE
Como é que é?

BARTOLO
Tenho carta de isenção!

CONDE
Isenção???

BARTOLO
Meu querido, um momento, um momento, um momento, um momento, um momento, um momento, um momento, eu mostrarei! *(vai procurar a carta de isenção)*

CONDE *(discretamente para Rosina)*
Ah, se aqui ficar não posso, pega aqui! *(joga um bilhete para ela)*

ROSINA
Meu Deus, nos olha!

BARTOLO
Não consigo encontrá-la! Mas sim, sim, encontrarei!

ROSINA
Cuidado!
Que loucura, maluquice, ai que medo eu estou!

CONDE
Que loucura, maluquice, ai que medo eu estou!

AMBOS
Que loucura, maluquice, que loucura, maluquice, ai que medo eu estou!

BARTOLO
Ah, eis aqui! *(começa a ler a carta de isenção)* Pela presente, Doutor Bartolo...o isentamos...

CONDE *(toma a carta da mão de Bartolo e rasga)*
Ei, vá para o inferno! Minha paciência se acabou!

BARTOLO
Meu senhor, que está fazendo! Meu senhor, que está fazendo?

CONDE
Alto lá, doutor jumento, meu alojamento é aqui e é aqui que eu vou ficar!

BARTOLO
Vai ficar?

CONDE
Vou sim, magrelo!

BARTOLO
Ah, estou farto, rápido embora, senhor soldado ou pego uma vassoura, que o fará daqui desalojar! Já prá fora, já prá fora, já prá fora, já prá fora, ou eu pego essa vassoura e o farei desalojar.

CONDE
Pois então, 'cê quer batalha? Bem, batalha vou lhe dar! Bela coisa é uma batalha e as regras vou mostrar! Olha aqui: este é o fosso, você é o inimigo. Atenção! E os amigos? *(Para Rosina, jogando um bilhete no chão)* joga o lencinho...e os amigos estão de cá! Atenção!

BARTOLO
Pára, pára! *(olhando o papel no chão)*

CONDE
Que que é? Ah! *(pega o bilhete no chão)*

BARTOLO
Quero ver!

CONDE
Sim, se fosse uma receita! Mas, um bilhete...prá senhorita devolvê-lo é meu dever!

ROSINA
Grata, grata....

BARTOLO *(imitando a voz de Rosina)*
Grata....grata.....Grata uma ova! Dá-me a folha, dá-me a folha, impertinente, impertinente, impertinente, a quem digo, a quem digo, a quem digo, me dá já!

CONDE
Quer batalha? Atenção! Ei! Ah!

(Enquanto o Conde distri Doutor Bartolo, Rosina troca o bilhete do Conde pela lista de roupas que está dentro do cesto)

ROSINA
Essa folha, quem diria, sem quere caiu no chão, veio da lavanderia!

BARTOLO
Ah, danada, ah, danada, anda logo, anda logo, anda logo, me dá já! *(toma a folha da mão de Rosina e começa a ler)*
Duas calças, e três camisas...é a lista...que otário...

(Entram Basilio e Berta em cena)

BERTA
Que é isso...quanta gente...

(Todos cantando ao mesmo tempo)

ROSINA, CONDE E BERTA
Ah, ele está ficando maluco. Foi tão fácil ele enganar!

BARTOLO
Estou quase um maluco, estou quase um maluco. Estou quase um maluco, por um burro vou passar.

BASILIO
Sol, sol, sol, sol, dó ré mi fá ré sol mi lá fá si sol dó. Que confuso isso está, que confuso isso está.

ROSINA *(chorando)*
Veja só! É a mesma história. Oprimida, oprimida e maltratada... Ah, que vida desgraçada, não a posso suportar!

BARTOLO
Ah, Rosina, coitadinha!

CONDE
Venha cá, que fez a ela?

BARTOLO
Cale a boca, não fiz nada!

CONDE
Ah, canalha, seu safado! *(Tira a espada da cintura)*

ROSINA, BERTA E BASILIO
Parem, parem, meus senhores!

BARTOLO
Não suporto malfeitores!

CONDE
Eu já vou é te matar, eu já vou é te matar!

ROSINA, BERTA E BASILIO
Gente, ajudem, não podemos mais!

BARTOLO
Gente, ajudem, eu não posso mais!

TODOS
Gente, ajudem a segurar!

(Figaro entra em cena)

FIGARO
Alto lá!
Que acontece, digam senhores? Que zorra é essa? Quantos horrores.
Já pela estrada ouve-se o escândalo. Meia cidade vem para cá. *(2x)*
(Para o conde) Senhor juízo mal não fará!

BARTOLO
É um tratante!

CONDE
É um depravado!

BARTOLO
Ah, desgraçado!

CONDE
Ah, maledetto!

FIGARO
Senhor soldado, tenha respeito, senhor soldado, tenha respeito, com umas palmadas, vou avisando, a ter respeito aprenderá! *(Para o Conde baixinho)* Senhor, juízo mal não fará.

CONDE
Bruto macaco!

BARTOLO
Monstro safado!

ROSINA, BERTA, FIGARO, BASILIO
Quietos, doutores.

BARTOLO
Eu vou gritar! Ah!

ROSINA, BERTA, FIGARO, BASILIO
Parem, senhores.

CONDE
Vou te amassar, ah!

ROSINA, BERTA, FIGARO, BASILIO
Façam silêncio, assim não dá!

CONDE
Eu vou mata-lo, sem piedade!

ROSINA, BERTA, FIGARO, BASILIO
Façam silêncio, melhor parar, assim não dá!

(Batem na porta com força)

ROSINA, BERTA, FIGARO
Quietos, quem bate?

ROSINA, BERTA, FIGARO, BARTOLO, BASILIO
Quem mais será?

BARTOLO
Quem é?

OFICIAL *(falando de fora de cena)*
Abram! É a polícia!

ROSINA, BERTA, FIGARO, BARTOLO, BASILIO
Polícia! Com os diabos!

FIGARO E BASILIO
A culpa é sua!

CONDE E BARTOLO
Nada de medo!

FIGARO E BASILIO
A culpa é sua!

CONDE E BARTOLO
Deixa ele entrar.

(Berta abre a porta para a polícia)

BARTOLO
Essa besta de soldado, meu senhor, me maltratou, sim senhor, sim senhor, sim senhor, me maltratou.

FIGARO
Eu só vim aqui, senhor, para podê-los controlar, sim senhor, sim senhor, pra podê-los controlar.

CONDE
Esse velho é rabugento, ele não quer me alojar, sim senhor, sim senhor, ele não quer me alojar.

BASILIO
Eles são tão violentos e não param de brigar, sim senhor, sim senhor, e não param de brigar.

ROSINA E BERTA
Ah, perdoa o pobrezinho, toda culpa foi do vinho, toda culpa foi do vinho. *(várias repetições)*

TODOS
Sim senhor, sim senhor, sim senhor, sim senhor!

OFICIAL
Entendo, entendo! *(Para o conde)* Venha cá, eu vou prendê-lo. Vamos logo, fora já!

CONDE
Vai prender-me, vai prender-me! Eu? Vamos ver!

(O Conde mostra um papel ao oficial que fica surpreso, se inclina para o Conde. O oficial faz sinal aos soldados que se afastem. Todos se quedam boquiabertos e ficam paralisados sem entender o que está acontecendo)

ROSINA
Dura e fria como uma estátua, ar não me resta para respirar.

CONDE
Duro e frio como uma estátua, ar não me resta para respirar.

BARTOLO
Duro e frio como uma estátua, ar não me resta para respirar.

BASILIO
Duro e frio como uma estátua, ar não me resta para respirar.

FIGARO *(se divertindo com a situação, começa a brincar com os outros cantores, como se eles fossem estátuas)* Olha Don Bartolo, olha Don Bartolo, lembra uma estátua, lembra uma estátua. Ah, ah, faz rir-me, vou estourar!

BARTOLO *(para o oficial)*
Mas, senhor, sou doutor, ele foi, ele fez.

BARTOLO, BERTA, BASILIO
Mas se nós, mas se nós, mas se nós, mas se nós!

OFICIAL E SOLDADOS
Cala a boca! Quieto já! Nenhum som. Sem gritar. Já falei, nada mais. Quietos já, sem gritar.
Cada um para seu canto, chega dessa confusão! Cada um para seu lado, chega dessa confusão!

ROSINA, BERTA CONDE, FIGARO
Para aqui! Para cá! Para ali! Para já! Para aqui! Para cá! Para ali! Para já!

BARTOLO
Mas eu disse, mas eu disse, mas eu disse, mas eu disse. Mas escute, mas escute, mas escute, mas escute. Mas escute, escute já!

TODOS
Me parece ter na cabeça uma oficina sempre a funcionar.
Acertando o cerebelo, pesadíssimo martelo,
Acertando o cerebelo, pesadíssimo martelo.
E destrói a harmonia, e destrói a harmonia,
Vai e volta, vai e volta, vai e volta a martelar!
E o cérebro, coitado, já abatido, combalido,
Não funciona, se confunde e começa a caducar.

ATO 2

BARTOLO *(falando sozinho pela sala)* Mas, que coisa! Procurei por todo o regimento e ninguém nunca viu aquele soldado! Começo a ter dúvidas... Droga! Mas que "dúvidas"?!!! Aposto que foi o Conde Almaviva que mandou aquele indivíduo para saber "coisas" sobre Rosina! Não se tem mais segurança nem mesmo na própria casa! *(Batem à porta)*. Quem bate? *(Para dentro)*. Ninguém escuta, é? Bom, eu mesmo abro.

N. 12: Pace e gioia sia con voi

CONDE *(entra em cena disfarçado como professor de música com os mesmos trajes de Don Basilio)*

Paz e amor prá todos nós!

BARTOLO
Obrigado, muito grato.

CONDE
Paz, saúde e alegria.

BARTOLO
Obrigado, não se incomode.

CONDE
Paz e amor pra todos nós!

BARTOLO
Obrigado, muito grato.

CONDE
Paz, saúde e alegria.

BARTOLO
Obrigado, não se incomode. Eu já vi essa cara antes?...não me lembro, não recordo...mas d'aonde, mas d'aonde...Não me lembro. Quem será?

CONDE
Como o golpe do soldado...funcionou com esse safado...essa nova fantasia... acho que vai funcionar!

CONDE
Paz e amor, amor e paz!

BARTOLO
Já entendi! Meu Deus, que chato!

CONDE
Paz, saúde e alegria.

BARTOLO
Basta, basta, basta, basta, basta, basta, quer parar?

CONDE
Ale...

BARTOLO
Ale...

CONDE
...gria!

BARTOLO
...gria. Tá entendido, tá entendido, meu Deus, que chato!

CONDE
Alegria...

JUNTOS
Paz e amor!

BARTOLO
Basta, basta, pare, pare já. Mas que droga de destino...mas que dia insuportável... Mas que droga de destino...mas que dia insuportável...todos estão conspirando, todos estão conspirando, todos armam contra mim!

CONDE
Ale....gria...ele não me reconhece...Estou irreconhecível...Ah, meu amor, em quanto tempo falaremos livres assim!

(O Conde ameaça começar o diálogo de novo. Bartolo o interrompe)

CONDE
Paz e....

BARTOLO *(falando)*
Em suma: quem é o senhor, pode-se saber?

CONDE *(disfarçando a voz, com um timbre nasal)*
Don Alonso, professor de música e aluno de Don Basilio.

BARTOLO
Sim, e daí?

CONDE
Don Basilio está doente, coitado...e no seu lugar...

BARTOLO
Doente? Vou já prá lá!

CONDE
Calma, calma, calma! Não é nada assim tão grave!

BARTOLO *(para si)*
Não confio nele! Vamos, vamos!

CONDE *(falando baixinho)*
Mas, senhor...

BARTOLO
O que é?

CONDE *(ainda sussurrando)*
É que eu queria falar...

BARTOLO
Tá bom, mas fale alto!

CONDE
É que...

BARTOLO
Fale alto, já disse!

CONDE
Tá bom, como quiser. *(Gritando)* É que o Conde Almaviva...

BARTOLO
Fala baixo, fala baixo, fala baixo, eu escuto!!!

CONDE *(Ainda falando alto)*
O Conde...

BARTOLO
Baixo, por favor!

CONDE
Ele está hospedado no mesmo alojamento que eu. E esta manhã me caiu nas mãos este bilhete da sua pupila que só pode ser para o Conde Almaviva!

BARTOLO
Olha!...É a letra dela!

CONDE
Don Basilio não sabe nada desse bilhete, e quando eu soube que vinha dar a aula da menina, achei que poderia...agradecer ao senhor...porque... *(pensando no que vai inventar)* com esse bilhete....se eu pudesse...

BARTOLO *(Desconfiado)*
Pudesse o que?

CONDE
Vou dizer! ...Se eu pudesse falar com a moça, eu acho...por exemplo...que poderia convencê-la que o Conde tem outra namorada! Isso seria, para ela, uma prova significante de que ele está brincando com ela, e por isso...

BARTOLO
Calma, calma. *(Com um sorriso malicioso)* Uma calúnia! Muito bem! Você é mesmo um verdadeiro aluno de Don Basilio! E eu vou saber recompensar uma sugestão tão boa! Vou chamar a menina. E saiba que eu não serei ingrato com o seu interesse.

CONDE
Imagine! *(Bartolo sai de cena)*. Essa história do bilhete eu inventei sem querer.... Também, o que eu ia fazer? Eu tinha que achar uma ideia qualquer. Agora vou poder falar com ela e mostrar o meu plano. Se ela concordar...ah, como vou ficar feliz!

(Bartolo e Rosina entram em cena)

BARTOLO
Venha, senhorita. Este aqui é Don Alonso que vai dar a aula de hoje.

ROSINA *(reconhece "Lindoro" e se assusta)*
Ah!

BARTOLO
O que foi?

ROSINA *(disfarçando)*
Nada! Eu torci o pé!

CONDE
Isso não é nada! Venha sentar-se aqui, minha lindinha, que eu vou dar a aula no lugar de Don Basilio, se não se importar.

ROSINA
Mas, com muito prazer. Vamos lá!

CONDE
E o que quer cantar?

ROSINA
Bom, se lhe agrada, eu canto a ária da ópera "A Inútil Precaução".

BARTOLO
De novo essa música...

CONDE
Certo! Vamos começar!

N. 13: Ária "Contro um cor che accende amore"

ROSINA *(cantando)*
Contro um cor che acende amore, diverace invitto ardore, s'arma invan poter tirano di rigor, di crudeltà. D'ogni assalto vincitore sempre amore trionferà.

(Bartolo, entediado, começa a cochilar)

Ah, Lindoro, meu tesouro, olha, se você soubesse,
Como é chato esse tutor. Ah, que raiva que me faz!
Nas tuas mãos, meu amor, eu me coloco,
Vem, me salva, vai tentar? Sim, sim? Sim, sim? *(2x)*

CONDE
Não temer, eu te asseguro! Não temer, eu te asseguro!
Nossa fuga breve será.

ROSINA
Eu te espero!

CONDE
Em mim confia.

ROSINA
Nossa fuga?

CONDE
Breve será, breve será!

(Bartolo começa a despertar)

ROSINA *(continua a cantar a ária)*
Cara imagine ridente, dolce idea d'um lieto amor,
Tu m'accendi in petto il core.
Tu mi porte a delirar (2x)
Cara imagine ridente, dolce idea d'um lieto amor,
Tu m'accendi in petto il cor.
Tu mi porti a delirar.
Caro, a te mi raccomando, caro, a te mi raccomando, tu mi salva, per pietà.
Tu mi porti a delirar, tu mi porti a delirar, a delirar, a delirar.

CONDE *(falando)*
Que bela voz! Muito bem!

ROSINA
Oh, muito agradecida!

BARTOLO
É, bela voz. Mas essa ária é muito chata. A música, no meu tempo era outra coisa. Por exemplo, quando Cafariello cantava aquela ária magnífica *(cantarola)* "la ra la la la re la..." Eu vou cantar para vocês.

N. 14: Quando mi sei vicina

BARTOLO *(cantando)*
Quando mi sei vicina, amabile Rosina...
A ária diz Gianina....mas eu digo Rosina!
Quando mi sei vicina, amabile Rosina,
Il cor mi brilla in petto,
Mi balla il minuetto!

(Bartolo começa a dançar o minueto com Rosina. Figaro chega e entra no lugar dela ou começa a imitar Bartolo)

BARTOLO *(para Figaro que acabou de entrar)*
Que é isso, senhor barbeiro?

FIGARO
Eu não fiz nada! É a sua cabeça!

BARTOLO
Está certo. E o que vem fazer aqui hoje?

FIGARO
Ah, essa é boa! Venho lhe fazer a barba, ora! Hoje é seu dia!

BARTOLO
Hoje não quero!

FIGARO
Hoje não quer? Amanhã eu é que não posso.

BARTOLO
E por que?

FIGARO
Porque eu vou trabalhar para todos os oficiais do regimento que está na cidade. Barba e cabelo. A marquesa Andronica quer que eu tinja a peruca dela de loira. O Conde Bombé quer um topete de artista. Um purgante para o advogado Bernardo que está entupido...e porquê...bom, amanhã eu não posso.

BARTOLO
Puxa, como fala! Hoje eu não quero fazer a barba.

FIGARO
Não?! Veja só que coisa! Venho essa manhã e tinha uma bagunça aqui, volto agora de tarde e..."hoje eu não quero"! Está achando que eu sou um barbeiro qualquer? Chame outro! Eu vou embora.

BARTOLO
Não adianta mesmo. Tem que ser do seu jeito, não é? Então vá lá no meu buscar o material de barba. Não! Eu mesmo vou *(tira do bolso o molho de chaves)*.

FIGARO *(para o Conde e Rosina)*
Ah, se eu pudesse pôr as mãos naquelas chaves...seria sopa no mel! Ei, Rosina, a chave do balcão está ali no meio?

ROSINA
Está sim, é a mais nova.

BARTOLO *(voltando)*
(Pensa que sou bobo? Deixar esse barbeiro aqui com eles?) *(Para Figaro)* Vá você mesmo. Passando o corredor, em cima do armário, está tudo lá. Cuidado, hein? Não toque em nada.

FIGARO
Que é isso, eu não sou doido! (Ô que bom). Volto já (Consegui!).

BARTOLO *(falando à parte com o Conde)*
Foi esse tratante que levou ao Conde o bilhete de Rosina.

CONDE
Para mim, ele parece um embrulhão de primeira.

BARTOLO
E ele pensa que nos enga... *(barulho de coisas quebrando)*. Eu estou mesmo danado!

ROSINA
Nossa, que barulho!

BARTOLO
E eu que acabava de dizer que ele é um tratante! *(Sai de cena para ver o que Figaro aprontou)*

CONDE
Esse Figaro é ótimo! ...Aproveitando que estamos sozinhos, você aceitaria unir os nossos destino? Franqueza...

ROSINA
Ah, Lindoro, eu não quero outra coisa.

(Entram Figaro e Bartolo)

CONDE
E então?

BARTOLO
Me quebrou tudo! Seis pratos, oito copos e uma travessa!

FIGARO
É, mas se eu não me tivesse segurado numa chave *(mostrando a chave ao Conde)* que estava lá, naquele corredor todo escuro...eu teria me arrebentado. Ainda dei com a cabeça na parede!

BARTOLO
Já chega!

FIGARO
Então, vamos?

BARTOLO
Vamos lá.

N. 15: Don Basilio! Cosa veggo!

(Don Basilio entra em cena)

ROSINA
Don Basilio!

CONDE
Que que é isso?

FIGARO
Que roubada!

BARTOLO
Ele aqui...

BASILIO
Sempre às ordens, sempre às ordens prá servir-vos.

BARTOLO
Ele não parece mal...

ROSINA
O que será de nós?

CONDE E FIGARO
É preciso improvisar.

BARTOLO
Don Basilio, e a febre?

BASILIO *(sem entender)*
Como é?

FIGARO *(interrompendo)*
Que esperamos, essa barba encantada, a fazemos sim ou não? (2x)

BARTOLO
Estou indo! Estou indo! *(Para Basilio)* E o contrato?

BASILIO
O contrato?

CONDE *(para Basilio, interrompendo)*
Eu lhe contei que já está tudo combinado. (Para Bartolo). Não é mesmo?

BARTOLO
Sim, sim! Eu já sei! Eu já sei!

BASILIO
Mas Don Bartolo me explique...

CONDE *(para Bartolo)*
Ei Doutor, uma palavrinha, ei doutor, uma palavrinha. *(Para Basilio)* Don Basilio, estou indo, eu preciso lhe explicar. Já estou indo, já estou indo, eu preciso lhe explicar! *(Baixinho para Bartolo)*. Mande logo ele embora ou nós vamos ter problemas...

ROSINA *(para Figaro)*
Eu estou com muito medo

FIGARO
Tudo vai se ajeitar!

CONDE
Do bilhete ele não sabe e é melhor não saber já!

BASILIO
Isso aqui me cheira mal e não consigo adivinhar.

CONDE
Ele nada sabe ainda. Tenho medo de estragar, pode estragar.

BARTOLO
Está certo, caro amigo, eu o mando embora já.

CONDE *(para Basilio, tocando nele)*
Está com febre! Está com febre, Don Basilio! Como pode com tal febre trabalhar?

BASILIO
Com a febre?

CONDE
Que te parece? Está branco como um morto!

BASILIO
Estou branco...como um morto...

FIGARO *(pegando no braço de Basilio e sacudindo)*
Puxa vida, olha só, que tremedeira! Puxa vida, tremedeira. Isto é febre escarlatina!

BASILIO
Escarlatina!

CONDE *(dando a Basilio uma bolsa de dinheiro)*
Vá tomar um remedinho, vá tomar um remedinho que você vai melhorar.

FIGARO
Vamos logo, para a cama!

CONDE
Estamos todos preocupados.

ROSINA
Isso mesmo, já prá cama!

BARTOLO
Já prá cama descansar!

TODOS
Já prá cama descansar!

BASILIO *(sacudindo a bolsa que o Conde lhe deu)*
É dinheiro...ir para a cama...já que todos me parecem de acordo!

TODOS
Já prá cama, já pra cama, já pra cama, já pra cama!

BASILIO
Eu não sou surdo! Não precisam, não precisam mais falar!

FIGARO
Mas que cor!

CONDE
Tá muito branco!

BASILIO
Muito branco...

TODOS
Parece um morto!

BASILIO
Estou indo!

TODOS
Vá, sim! Vá, sim!

CONDE
Boa noite, meu senhor.

BASILIO
Boa noite, boa noite.

CONDE
Boa noite, meu senhor, vá embora já daqui!

ROSINA
Boa noite, meu senhor.

BASILIO
Boa noite, boa noite.

ROSINA
Boa noite, meu senhor, vá embora já daqui!

FIGARO
Boa noite, meu senhor.

ROSINA
Boa noite, boa noite.

FIGARO
Boa noite, meu senhor, vá embora já daqui!

BASILIO
Boa noite, meus senhores.

CONDE, ROSINA E FIGARO
Boa noite, boa noite.

BASILIO
Boa noite, meus senhores. Boa noite e até amanhã!

ROSINA E FIGARO
Mas que chato esse velho, mas que chato!
Mas que chato esse velho, mas que chato!

CONDE
Boa noite. Fora já!

TODOS
Boa noite, meu senhor, vá dormir agora em paz!

BASILIO
Ah, não gritem, ah, não gritem. Boa noite, meus senhores, amanhã eu vou voltar!

(Basilio sai de cena. Todos parecem aliviados. De repente, ele volta)

BASILIO
Boa noite, boa noite!

TODOS
Vá dormir agora em paz, sim, vá dormir agora em paz!

(Basilio sai de cena)

FIGARO
Então, senhor Don Bartolo...

BARTOLO
Vou já! Vou já!

(Bartolo senta. Figaro começa a fazer a barba)

BARTOLO
Aperta! *(Figaro quase o sufoca)*. Bravíssimo!

CONDE
Rosina, Rosina, ei, me escuta.

ROSINA
Escuto, escuto. Eis me aqui!

CONDE
À meia noite em ponto viremos prá buscar-te.
Nós temos já a chave. Mais dúvidas não há, não há!

FIGARO *(tentando distrair Bartolo da conversa dos dois namorados)*
Ai, ai!

BARTOLO
O que que houve?

FÍGARO
Não sei o que! Um cisco no meu olho! Tá vendo?
Não me toque! Assopra, assopra, por favor!

ROSINA
À meia noite em ponto pronta e feliz te espero.
E nesse doce instante você me abraçará, você me abraçará!

CONDE
Bem, preveni-la eu devo, quanto ao seu bilhete,
Prá que não fosse inútil a minha fantasia...

(Bartolo se levanta, aproveitando um momento de distração de Figaro, e se aproxima do Conde)

BARTOLO
A sua fantasia? Bravo, bravíssimo, seu Alonso. Bravo, Bravo!
Bandidos, farsantes, farsantes, bandidos.
Bandidos vocês todos são, sim. Estão combinados para me matar.
Prá fora, assassinos, prá fora, assassinos, porque violento eu posso ficar!

ROSINA, CONDE E FIGARO
Não perca a cabeça, não perca a cabeça. Quietinho, doutor, quietinho doutor.
Não perca a cabeça, não perca a cabeça. Quietinho, doutor, acalme-se já!

BARTOLO
Bandidos! Farsantes! Bandidos! Farsantes! Violento, violento eu posso ficar, viu?

ROSINA, CONDE E FIGARO
Quietinho, quietinho, não adianta gritar, não!

BARTOLO
Estão combinados para me matar!

ROSINA, CONDE E FIGARO
Quietinho, doutor, acalme-se já!
O amigo delira, o amigo delira, estamos ganhando, estamos ganhando!

BARTOLO
Prá fora, bandidos, prá fora, bandidos, porque violento eu posso ficar. Com raiva, violento, me sinto estourar. Com raiva, violento, me sinto estourar.

ROSINA, CONDE E FIGARO
Vamos ganhar, vamos ganhar.
Não adianta gritar, não adianta gritar, Não adianta gritar, Não adianta gritar!

BARTOLO
Com raiva, violento eu posso ficar. Eu posso ficar, eu posso ficar, eu posso ficar.

(Saem todos de cena)

N. 16: Il vecchiotto cerca moglie

BERTA *(cantando)*
O velhote quer casar, quer marido a mocinha.
Um maluco, a outra doida, boa coisa não vai dar!
Sim, sim, boa coisa não vai dar! Sim, sim, boa coisa não vai dar!
Mas que coisa o mal do amor...faz o povo delirar!
Mas que coisa o mal do amor...faz o povo delirar!
É um mal universal, uma grande epidemia, uma grande epidemia,
Dá coceira, é um tormento!
Eu, coitada, também sinto. Eu, coitada, também sinto.
Eu, coitada, também sinto.
Não sei como acabará, não sei como acabará, não sei como acabará!
Ó velhice desgraçada, sou por todos desprezada,

E sozinha no meu quarto, eu não paro de coçar!
Sim, sim eu não paro de coçar! Sim, sim eu não paro de coçar!
Eu não paro de coçar!
Ó velhice desgraçada, eu não paro de coçar! Eu não paro de coçar!
Ó velhice desgraçada, eu não paro de coçar! Eu não paro de coçar!
(Berta sai de cena)

(Entram em cena Dr. Bartolo e Don Basilio)

BARTOLO
Então você não conhece nenhum Don Alonso?

BASILIO
Nenhum.

BARTOLO
Só pode ser mais uma tramoia do Conde Almaviva! Esta noite eu faço o meu casamento com Rosina de qualquer jeito. Vá já buscar o tabelião!

BASILIO
O tabelião? Mas ele hoje está ocupado. Figaro o contratou para fazer o casamento de sua sobrinha.

BARTOLO
Que sobrinha? O Figaro lá tem sobrinha! Tem mais alguma tramoia por aí. Vai logo buscar o tabelião. Toma a chave da porta. Se eu não estiver em casa, você entra com ele e me espera.

BASILIO
Tá certo! Vou e volto em dois minutos. *(sai de cena)*

BARTOLO
Rosina tem que ceder! Ela vai se casar comigo nem que seja a força. Ei!...Esse bilhete me deu uma ideia! Que golpe de mestre! Sem querer aquele imbecil do Don Alonso me colocou uma arma nas mãos. Rosina, Rosina, venha aqui, menina! Rosina...venha! (*Rosina entra em cena*). Pois é, menina, veja bem com quem você está lidando. Estão se divertindo às suas custas, coitadinha. Veja aqui a prova.

ROSINA
Mas, é o meu bilhete!

BARTOLO
Pois é... O Figaro, mais aquele Don Alonso, estão tramando para jogar você nos braços do Conde Almaviva!

ROSINA
Do Conde Almaviva?? *(Para si mesma)*. Ah, Lindoro, como você pode fazer isso comigo...Traidor! Mas eu me vingo agora mesmo. Vou lhes mostrar quem é Rosina! *(Para Bartolo)*. O senhor ainda quer se casar comigo?

BARTOLO
Queria e quero!

ROSINA
Bom, então que seja. Eu aceito. E vou lhe contar: daqui a pouco, Figaro e aquele traidor vem aqui, para nós fugirmos e eu me casar com ele.

BARTOLO
Ah, vou fazer uma barricada na porta!

ROSINA
Não adiante. Eles têm a chave do balcão.

BARTOLO
Vou pegar minha arma! Mas que adianta. Vamos fazer assim, minha filha, você tranca a porta do quarto, e eu vou buscar a polícia. Digo que são ladrões arrombando o balcão e ficaremos livres deles na hora. Vai lá e tranca a porta que eu já volto. *(Sai de cena)*

ROSINA
Ó vida! Como eu sou infeliz!

N. 17: Música da Tempestade (Piano solo)

(O Conde e Figaro entram com a escada e a colocam no balcão. Sobem e entram, durante a música da tempestade)

FIGARO
Bom, aqui estamos.

CONDE
Onde estará Rosina? *(Don Bartolo retira a escada do balcão)*

FIGARO
Olha ela aí! *(Rosina entra em cena)*

ROSINA
Pode ir voltando, seu traidor! Vim aqui só para te mostrar a mulher que perdeste! Seu ingrato, alma indigna!

CONDE
Estou petrificado!

FIGARO
Não estou entendendo!

CONDE
Por favor, eu...

ROSINA
Silêncio! Você fingiu que me amava só para me vender àquele abominável Conde Almaviva, não é?

CONDE
O Conde Almaviva? É isso? Ah, que bom. Isso quer dizer que você amava a mim, Lindoro?

ROSINA
Claro que sim. Mas de que adiantou?

CONDE
Então é hora de desfazermos todos os enganos! Olhe para mim, minha querida. O Conde Almaviva sou eu! Não me chamo Lindoro.

N. 18: Ah, qual colpo inaspettato

ROSINA *(cantando)*
Ah, que golpe! Ah, que golpe inesperado!
Ele mesmo, meu Deus, que sinto!
Que surpresa, e que felicidade.
Estou perto de desmaiar!

FIGARO
Que final inesperado, olhem só que alegria!

Vejam, vejam meu talento. Belo golpe apliquei!

CONDE
Que triunfo! Que triunfo inesperado!
Que alegria esse momento!
Ah, que amor e que felicidade!
Estou perto de me casar!

FIGARO
Que final inesperado, inesperado.
Vejam, vejam meu talento, meu talento!
Vejam, vejam, vejam, vejam me talento.
Vejam, vejam meu talento. Mas que golpe, mas que golpe eu soube aplicar.

ROSINA
Meu senhor...mas...você..., mas eu...

CONDE
Ah, não mais! Ah, nem fale mais, meu bem!
E o nome de minha esposa logo você vai usar!

ROSINA
E o nome de tua esposa logo eu irei usar!

CONDE
Satisfeita?

ROSINA
Ah, meu querido...ah, meu querido!
Doce enlace

FIGARO
Enlace!

ROSINA
De nossas almas.
Completou

FIGARO
Vão'bora!

ROSINA
Os meus desejos!

CONDE
Doce enlace

FIGARO
Enlace!

CONDE
De nossas almas.

FIGARO
Vamos, é tarde!
Completou

FIGARO
Completou! Qu'enrolados!

CONDE
Os meus desejos!

ROSINA E CONDE
É o fim dos meus martírios, juntos vamos sempre estar!

FIGARO
Vamos logo, vamos logo, qu'enrolados. Parem já com esses suspiros. Vamos logo prá casar! AH! *(Figaro percebe luzes vindo em direção a casa)*
Esperem, estou vendo, esperem, estou vendo! Uma lanterna, bem na porta, uma lanterna, duas pessoas, duas pessoas que se faz?

CONDE
Tem certeza?

FIGARO
Sim, senhor!

CONDE
Duas pessoas?

FIGARO
Sim, senhor!

CONDE
Uma lanterna?

FIGARO
Bem na porta, bem na porta, sim, senhor!

OS TRÊS
Que se faz? Que se faz?

CONDE
Vamos, vamos em silêncio, não façamos confusão.
Pela escada do balcão nós iremos nos mandar!

ROSINA
Vamos, vamos em silêncio, não façamos confusão.
Pela escada do balcão nós iremos nos mandar!

FIGARO
Vamos, vamos em silêncio, não façamos confusão.
Pela escada do balcão nós iremos nos mandar!

OS TRÊS
Pela escada do balcão nós já vamos nos mandar! Quietos, quietos. Pela escada do balcão nós já vamos nos mandar!
Quietos, vamos, quietos, vamos! Pela escada do balcão nós já vamos nos mandar!
Vamos já nos mandar, nos mandar, nos mandar, nos mandar!

(Figaro percebe que a escada não está mais no balcão)

FIGARO *(falando)*
Xiiiiii, danou-se!

CONDE
Que foi agora?

FIGARO
A escada!

CONDE
E daí?

FIGARO
Tiraram a escada!

CONDE
Como é?

FIGARO
Quem será que tirou?

CONDE
Mais um golpe!

ROSINA
Ó meu Deus!

(Entram em cena Don Basilio e o tabelião)

FIGARO
Vem vindo gente. Que se faz, patrão?

CONDE
Coragem, minha Rosina.

BASILIO *(chamando)*
Don Bartolo, Don Bartolo!

FIGARO
É Don Basilio!

CONDE
E quem é o outro?

FIGARO
Deixa eu ver...é o tabelião! Deixa prá mim! Senhor tabelião: o senhor tinha

que ir na minha casa para casar minha sobrinha com o Conde Almaviva, não é mesmo?
Mas eles estão aqui! O senhor trouxe o contrato? Ótimo!

BASILIO
Mas, espera aí! E Don Bartolo, onde está?

CONDE
Ei, Don Basilio, este anel á para você!

BASILIO
Mas eu...

CONDE *(tirando uma pistola da cintura)*
E também são para você as duas balas que eu tenho aqui nessa arma, se não concordar com tudo.

BASILIO
Tá bom, eu fico com o anel! Quem vai assinar isso?

CONDE
Aqui estão as testemunhas: Figaro e Don Basilio!

FIGARO E BASILIO
Viva!

BARTOLO *(entrando com o policial)*
Pára! Pára tudo! Aqui estão eles, pode prender todo mundo!

POLICIAL *(para o conde)*
Qual o seu nome?

CONDE
Meu nome é o nome de um homem honrado. E sou esposo dessa... *(vai em direção à Rosina)*

BARTOLO *(puxa Rosina para si)*
Ah, vai para o diabo! Essa é minha futura esposa!

ROSINA
Sua esposa? Nem pensar! *(Solta-se das mãos de Bartolo)*

BARTOLO
Que é isso agora? Pode prender todo mundo, seu guarda. São ladrões!

POLICIAL
Baixe um pouco o tom, meu senhor. E com quem eu falo, por favor?

CONDE
Sou o Conde Almaviva. E acabo de me casar com essa senhorita aqui! *(Entrega o contrato de casamento a Don Bartolo)*

BARTOLO
Mas como? O que é isso? Um contrato de casamento! Fui traído. Até Don Basilio foi testemunha!

BASILIO
Ah, meu caro Don Bartolo, esse senhor Conde tem umas razões no bolso...uns argumentos...que não dá para resistir.

BARTOLO
E eu, besta maior, ainda tiro a escada do balcão para ajudar!

FIGARO
Isso é o que faz uma "Inútil Precaução".

BARTOLO
Mas...e o dote dela...eu não posso...

CONDE
O dote? Eu não preciso do dote. Pode ficar com ele! *(Don Bartolo ri)*

FIGARO
Ficou feliz, não é? Agora, vê se muda esse seu mal gênio e ajuda os outros a serem felizes também.

ROSINA
Então, doutor?

BARTOLO
Tá bom, tá bom. Já entendi tudo. Não adianta nada mesmo!

CONDE
Doutor...

BARTOLO
Tá certo. Já casaram mesmo! Que Deus os abençoe!

FIGARO
Me dá cá um abraço!

TODOS
Viva! Êeeeee! Que bom! *(festa geral)*

N. 20: Finale

FIGARO
Com tal feliz instante guardado na memória, apago a lanterna que não vou mais usar

TODOS
Amor e fé eterna prá sempre vão reinar. Sim, vão reinar!

Fim

Ideias e Críticas

Ideias e Críticas

Un "a solo" per violino di Jean-Baptiste Lully in una vanitas di Simon Renard de Saint-André (Parigi, 1614? – ivi, 1677)[1]

Um 'solo' de violino de Jean-Baptiste Lully in um vanitas de Simon Renard de Saint-André (Paris, 1614? – 1677)

Fabrizio Longo
Musicista e Musicólogo
E-mail: info@fabriziolongo.com
Site: https://www.fabriziolongo.com/

ISSN: 2525-9105

Riassunto

Questo articolo nasce dal riconoscimento di un solo per violino di Jean-Baptiste Lully contenuto in una vanitas di Simon Renard de Saint-André. La vanitas è un tipo particolare di natura morta dove avviene di sovente che i vari elementi contenuti acquistino significati dalla forte carica simbolica; ove vi presenzino anche partiture musicali o spartiti, in molti casi, ci si rende conto che proprio da questi giunge la chiave di lettura di un'intera e, spesso, complicata, composizione iconografica. De Saint-André, che si muove nel contesto della corte francese, rivela un particolare legame con la musica, sia per la presenza di strumenti musicali sia per riproduzioni di spartiti e manoscritti tratti, nella maggior parte delle sue opere, da composizioni di parecchio preesistenti. In questo caso, Lully è un suo contemporaneo e questa scelta potrebbe essere non casuale; sta di fatto che, in quegli anni, Lully era il massimo esponente della musica in Francia e la sua composizione ben si adatta, per più di una ragione, al quadro in questione. Qual era il messaggio? Come al solito, in situazioni analoghe, i messaggi sono vari e spesso contrastanti, opposti, come da estetica e retorica tipiche del '600; possiamo però affermare, certi di non sbagliare, che "Pour bien mourir, il ne faut que bien vivre, pour vivre bien, ta mort considerer".

Parole-Chiave: De Saint-André, Jean-Baptiste Lully, Vanitas, Pochette-Violino, Manoscritto a solo.

1 Un sentito ringraziamento a: Virginia Buda, Esther Deandrea, Biblioteca Centrale del Campus di Ravenna, Nicoletta Guidobaldi, Giuseppina La Face, Marco Vitale

Resumo

Este artigo vem do reconhecimento de um violino solo de Jean-Baptiste Lully contido em um vanitas *de Simon Renard de Saint-André.* Vanitas *é um tipo particular de natureza morta, na qual muitas vezes os vários elementos contidos adquirem significado de forte carga simbólica; há também partituras musicais ou reduções/transcrições, em muitos casos, percebe-se que é precisamente a partir delas que surge a chave para a leitura de uma composição iconográfica completa e muitas vezes complicada. De Saint-André, que se movimenta no contexto da corte francesa, revela um elo particular com a música, tanto pela presença de instrumentos musicais, quanto por reproduções de partituras e manuscritos, na maioria de suas obras, a partir de composições pré-existentes. Neste caso, Lully é contemporâneo dele e esta escolha pode ser não aleatória. O fato é que, naqueles anos, Lully era o maior expoente da música na França e sua composição é bem adequada, por mais de um motivo, à pintura em questão. Qual foi a mensagem? Como de costume, em situações semelhantes, as mensagens são variadas e muitas vezes contrastantes, opostas, como a estética e a retórica típica dos anos de 1600; mas podemos afirmar, certos de que não estamos enganados, que* "Pour bien mourir, il ne faut que bien vivre, pour vivre bien, ta mort considerer".

Palavras-chave: De Saint-André, Jean-Baptiste Lully, Vanitas, Pochette-Violino, Manoscritto a solo.

Questo articolo nasce da un incontro con un brano musicale in cui mi sono imbattuto in una sera primaverile dell'anno passato, mentre ero in cerca di dettagli di strumenti ad arco presenti in dipinti del '600 e '700. Non è raro che mi ci dedichi, anzi è un'attività che pratico con una certa frequenza in quanto mi occupo di prassi esecutiva in musica; la breve composizione è inserita in due *vanitates* di Simon Renard de Saint-André e, rimasto colpito dalla mano dell'artista oltreché dalla chiarezza della scrittura dello spartito, ho deciso di destinare del tempo ad una breve ricerca.

Simon Renard detto de Saint-André fu un artista attivo a Parigi nella metà del '600 la cui carriera venne accompagnata da una considerevole fama; il successo, tuttavia, ne tutelò solo limitatamente la memoria, visto che oggi si conosce ben poco della sua esistenza. Tra le scarne informazioni si tramanda che fu allievo di Louis Beaubrun, che eccelse come lui nell'arte del ritratto e che fu membro dell'Accademia reale della pittura. Sappiamo, inoltre, che nel 1646 era già pittore ordinario della regina e che, alla sua morte, era valletto da camera della defunta regina madre e membro dell'Accademia reale di pittura e scultura.[2]

2 Si vedano: A. Félibien, **Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes**, Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1685, IV, p. 8, ed edizioni successive del medesimo autore: **Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes**, II, Paris, Louis Lucas, 1690, pp. 591-59; **Entretiens sur les vies et sur le ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes avec la vie des architectes**, III, Trévoux, Imprimerie de S. A. S., 1725, p. 317 e ivi, IV, pp. 336-337. Importante il contributo di L. F. Dubois de Saint-Gelais, [Notices lues à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture], Ms. 56, 56 II: **Notices lues à l'Académie le 1er décembre 1742 sur Messieurs de Saint-André, peintre**, Statut Actuel Numéro d'entrée: Archives 69, Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure. Notizie giungono anche dagli atti di stato civile degli archivi parigini; si veda: **État civil de quelques artistes français, Extrait des registres des paroisses des ancient archives de La Ville de Paris**, Librairie Pagnerre, Paris 1873, p. 108. Una recente ed organica ricostruzione dell'esistenza dell'artista è contenuta in: N. Lallement, **La musique dans les vanités de Simon Renard de Saint-André, 1. Simon Renard, peintre de vanités**, in "Musique-Images-Instruments, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale" a cura di F. Gétreau, 5, CNRS, Parigi 2003. pp. 166-174.

Nonostante non fosse sua abitudine firmare tutte le proprie opere, oggi si conoscono e si conservano parecchie delle sue tele tra cui emergono, per qualità e ricercatezza, alcune *vanitates*[3]. In diverse tra queste figurano elementi che denotano una certa familiarità con il mondo della musica e, seppure non possediamo testimonianze su una personale attività musicale del pittore, è pur noto che de Saint-André ebbe assiduità di frequentazione con diversi musicisti, tra cui il cognato Claude de Vachin e vari membri della famiglia Beaubrun, tutti prossimi alla corte.[4]

Le tele oggetto di studio in questa sede, su cui non possediamo che stringate indicazioni provenienti dalle descrizioni di vendita, non sono comprese tra quelle pubblicate da Michel Faré e differiscono tra loro solo per le dimensioni e qualche dettaglio. *(Figg. 1 e 2)*

Osservando la composizione dei quadri, per posizione e dimensioni spicca un cranio umano cinto da una corona d'alloro rinsecchita e riverso su uno spartito[6]; la mandibola, poggiata dritta sul tavolo, è staccata dal teschio ed è priva degli incisivi centrali, così come ne è priva anche l'arcata dentale superiore[7]. Alla sua sinistra vediamo due strumenti, sovrapposti in modo tale da ricordare la disposizione delle tibie nella figura del memento mori; tuttavia

3 "Le talent qu'il déploie dans l'arrangement des choses inanimées dépasse celui qu'il révèle dans ses personnages", cfr. M. Faré, **Le grand siècle de la natura morte en France, Le XVII siècle**, Office du livre, Friburg, Paris, Société Française du livre, 1970, p. 168. "Malgré l'utilisation d'un répertoire codifié, il se montre plus à l'aise et plus novateur dans ce genre que dans celui des portraits", cfr. N. Lallement, **La musique dans les vanités de Simon…**, op. cit., p. 174.

4 Ivi, p. 169.

5 Cfr. M. Faré, **Le grand siècle de la natura morte…**, op. cit., pp. 169-179.

6 "L'image de la mort est néanmoins combattue par celle de l'espérance évoquée par l'immortelle couronne de laurier", cfr. N. Lallement, **La musique dans les vanités de Simon…**, op. cit., p. 170.

7 Il teschio parzialmente sdentato è figura diffusissima; ricordo tra i tanti possibili: **Et in Arcadia ego** del 1613 del Guercino, con una chiara simbologia della caducità della vita, così come si evidenzia in F. Picinelli, **Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate**, Milano, Vigone, 1669, p. 131.

Figg. 1 Simon Renard de Saint-André, **Vanitas con strumenti musicali**, olio su tela, 38,1 x 47,3 cm (collezione privata), venduto dalla casa d'aste Sotheby's, December 11, 2003, London, United Kingdom, lotto numero 211.

Figg. 2 Simon Renard de Saint-André, **Vanitas con strumenti musicali, orologio e ros**e, olio su tela, 61,4 x 77,3 cm (collezione privata), venduto dalla casa d'aste Sotheby's, December 8, 2005, London, United Kingdom, lotto numero 341.

chi volesse vederne la tipica figura con teschio e tibie incrociate, dovrebbe osservare la composizione da sinistra. L'osservatore frontale, invece, vedrà la x sormontata da un candeliere con una candela spenta ma non del tutto consumata, immagine che può alludere sia alla morte[8] che al «vellem non lucere» degli uomini giusti i quali, "trovandosi con qualche dignità [...] bramano privarsi di quella apparente chiarezza". [9]

I due strumenti poggiano su un manoscritto musicale e su una legatura in pelle morbida in cui si distingue il controsigillo della casa regnante francese, aspetto che induce ad ipotizzare che vi sia contenuto un documento di grande importanza.[10] *(Figg. 3 e 4)*

Sono, inoltre, entrambi decorati con fiocchi in tinte che richiamano il rosso ed il blu di Parigi[11] e che ricordano figure antropomorfe o angeli serafini con le loro rispettive tre paia di ali.[12] I nodi differiscono da quelli presenti nelle altre vanitates di de Saint-André e sembra quasi che il pittore abbia voluto utilizzarli per riproporre l'impostazione del controsigillo reale sostituendone i due angeli che sorreggono lo scudo con dei serafini, gerarchie angeliche note anche per le qualità musicali.[13] Il tutto si sviluppa su un drappo rosso, colore, come si è detto, legato alla città di Parigi, mentre alle spalle della composizione incombe un pesante tendaggio.

I due strumenti musicali sono particolarmente legati alla vita mondana, sia il "grazioso" *flageolet*[14] che la *pochette*, il violino da tasca che era particolarmente diffuso tra i maestri di danza e così chiamato

8 Ivi, s.i.p., ma dopo la conclusione dell'avviso "Al lettore", [p. 6].

9 Cfr. F. Picinelli, **Mondo simbolico...**, *op. cit.*, p. 64.

10 Cfr. **Moulage du contre-sceau du grand sceau de Louis XIV, roi de France**, Fond sceaux; SC/D116bis, collection des Archives nationales dite Douët d'Arcq, Archives Nationales Fontainebleau – Paris – Pietrefitte – sur Seine.

11 Juliette Faure, **L'arsenal de Paris, histoire et chroniques**, Paris, L'Harmattan, Histoire de Paris, 2002, p. 35

12 Cfr. **Bibbia**, Isaia, 6.3.

13 "I quali [angeli] la Sapienza eterna distribuì in tre schiere. Nella prima pose i Serafini, i Cherubini, i Troni. Nell'altra le Dominationi, i Principati, le Potestà. Nella terza le Virtù, gli Arcangeli, e gli Angeli. I Serafini ardono nell'ardentissima fornace di carità, e d'amore appresso il suo Creatore Dio", cfr. P. Bozi, **Tebaide sacra**, Venezia, Santo e Matteo Grillo, 1621, p. 138[a].

14 Relativamente all'impiego del *recorder* all'epoca di Lully, scrive Rowland-Jones: "The encouragement given by Lully, the dominant French composer of the later 17th century, to the redesigning of the recorder as a more gracious and responsive instrument, taken together with his early realization and later development [...] of its symbolic potentials, undoubtedly

Figg. 3 Simon Renard de Saint-André, Vanitas con strumenti musicali, dettaglio del controsigillo.

Figg. 2 **Moulage du contre-sceau du grand sceau de Louis XIV, roi de France**, Fond sceaux; SC/D116bis, collection des Archives nationales dite Douët d'Arcq, Archives Nationales Fontainebleau – Paris – Pietrefitte – sur Seine.

per il luogo in cui poteva essere riposto durante le spiegazioni agli allievi.[15]

De Saint-André mostra molta cura per i dettagli e, nella riproduzione della *pochette*, si nota l'attacco alla cordiera delle due corde più acute, con un sistema utile per la risoluzione di vari problemi acustici dello strumento. *(Figg. 5)*

In un'altra vanitas del medesimo autore si osserva, invece, come sia la quarta corda ad essere legata con un nodo vicino al ponticello.[16] *(Figg. 6)*

L'archetto, corto ed a nasetti intercambiabili (cioè senza vite per regolarne la tensione), potrebbe essere stato copiato da un originale in legno ferro o, cosa più rara, in ebano o, semplicemente, da un arco verniciato di scuro durante la lavorazione.

Nel dipinto di dimensioni maggiori *(figg. 2)* figurano ancora altri due elementi: dei fiori (rose o peonie) immagini della fugacità[17] e un orologio,[18] anch'esso decorato con un fiocco della stessa forma di cui si è detto precedentemente. L'ora non è comprensibile e non aggiunge dettagli per una più chiara comprensione dell'opera così come, invece, si possono trarre importanti informazioni dal brano musicale che è riprodotto con estremo scrupolo.

Come spesso accade nell'ambiguità delle *vanitates* il nesso tra gli elementi della composizione sembra frutto di riflessioni intrecciate, mistico-escatologiche ed edonistiche

contributed to a revival of interest in the recorder at a time when decline had set in for other standard late Renaissance woodwinds such as the windcap families and the cornetts, familiar to Praetorius in 1619 and Mersenne in 1636"; cfr. Antony Rowland-Jones, **Lully's use of recorder symbolism**, p. 246, in "Early Music", Vol. 37, No. 2, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 217-249. In realtà capita anche di sovente, forse conseguenza dell'interesse mostrato da Lully in tal senso, che flauti a becco figurino in Vanitates di Simon Renard de St André; cfr. ivi, p. 242. Si veda anche "The recorder magazine", 21, Schott & company, 2001, pp. 50, 96.

15 Come già rilevato da Alberto Ausoni per un altro quadro del medesimo autore; cfr. A. Ausoni, **La musica**, Milano, Mondadori Electa, 2005, p. 58.

16 Immagine tratta da M. Faré, **Le grand siècle de la natura morte...**, op. cit., p. 169.

17 Sulla rosa: "Nascendo senescit"; quanto alla peonia: "La Peonia, le cui foglie sogliono con ogni facilità cadere, così per molta pioggia, come per troppo ardor di sole, ne dimostra quanto siano vani, transitorij, e caduchi i mondani piaceri"; per entrambi i fiori cfr. F. Picinelli, **Mondo simbolico...**, op. cit., p. 521.

18 Riguardo all' "Horologio da rote" ed a diversi dei suoi possibili significati, si veda F. Picinelli, **Mondo simbolico...**, op. cit., pp. 763-770.

Figg. 5 Simon Renard de Saint-André, **Vanitas con strumenti musicali**, dettaglio dell'attacco alla cordiera delle due corde più acute.

Figg. 6 Simon Renard de Saint-André, **Vanitas con strumento musicale, clessidra, candeliere, spartito, carte da gioco e dadi**, collezione privata, Francia, dettaglio dell'attacco alla cordiera della corda più grave.

al tempo stesso. Anche per questo motivo è tipico trovare in questo tipo di nature morte oggetti della quotidianità, in creazioni intellettuali[19] che costruiscono complesse metafore;[20] per coglierne i significati allegorici e recuperarne la densità semantica è, quindi, presupposto necessario l'esatta identificazione degli elementi[21] che, in alcuni casi, diventano presenze pressoché costanti.[22] Tra queste, nel periodo compreso fra XVI e XVII secolo, si assiste con sempre maggior frequenza all'emergere di aspetti legati al mondo musicale.[23] Ne consegue che, in molti casi, proprio le composizioni musicali inserite nei quadri possono rappresentare la chiave di volta dell'interpretazione di un'intera costruzione iconografica; così è, ad esempio, per il mottetto di Orlando di Lasso *Edite Caesareo boiorum*, presente in una *vanitas* custodita nel museo Lallemant a Bourges.

L'opera è stata recentemente attribuita a de Saint-André anche se reca degli aspetti discordanti con altre *vanitates* dell'autore; in particolare si osserva che, ad eccezione del capolettera "E", i versi del mottetto non sono stati copiati nello spartito, laddove sembra fosse abitudine del pittore riprodurre per intero tutto ciò che compariva nell'originale. È vero che de Saint-André potrebbe essersi ispirato ad un'edizione destinata ad un impiego solo strumentale, ma questo non chiarirebbe comunque la presenza della vocale al principio del brano.

Guillaume Gross traccia un'attenta ed interessante analisi del quadro spiegando come, proprio dalla scelta del mottetto, si possa risalire alla ricostruzione di tutto il contesto storico;[24] lo studioso fornisce anche una propria spiegazione sul capolettera inserito nella composizione[25] ma le sue argomentazioni non sembrano tener conto del fatto che l'incisione non era un'"invenzione" creata *ad hoc* da de Saint-André e che quel carattere era in uso, già da più di cinquant'anni, nella tipografia degli editori Ballard a Parigi. *(Figg. 7 e 8)*

De Saint-André si ispira ad una composizione di Orlando di Lasso anche per la *vanitas* di Lione,[26] dove viene riprodotta la parte del Tenor di *Bonjour, mon coeur, chanson* su testo di Pierre de Ronsard; in questo caso, nel tema domi-

19 "De conception toute intellectuelle capable de rappeler à l'homme la futilité des jouis sances de la vie devant l'échéance de la mort", cfr. N. Lallement, **La musique dans les vanités de Simon Renard de Saint-André**, 1. **Simon Renard, peintre de vanités**, in "Musique-Images-Instruments", op. cit., 5, 2003, pp. 166-174: 170.

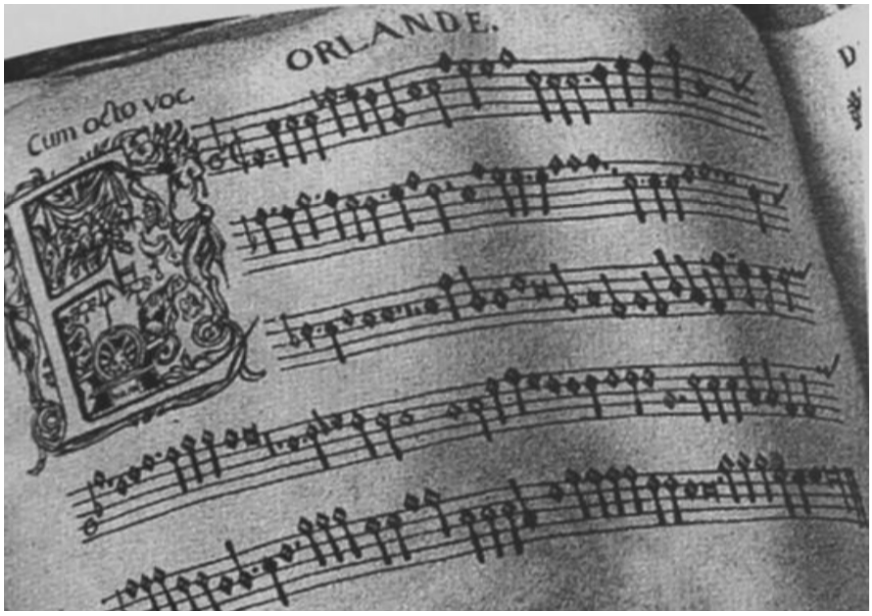
20 "The key is to read the still lifes [...] as complex metaphors", cfr. Kristine Koozin, **The vanitas still lifes of Harmen Steenwyck**, The Edwin Mellen Press, New York, Lewiston, 1990, p. V.

21 F. Mambelli, **Catalogare la natura morta**, in **La natura morta di Federico Zeri**, a cura di A. Bacchi, F. Mambelli, E. Sambo, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2015, pp. 37-55, p. 43.

22 Relativamente al simbolismo della *vanitas*, nella ricca bibliografia disponibile, per quanto riguarda il contesto francese, si segnalano l'infaticabile attività di A. Pomme de Mirimonde, estrinsecatasi in un'ampia serie di pubblicazioni (tra cui: **Pour mieux comprendre la peinture**, Paris, Nathan, 1953) e M. Faré, Le grand siècle de la natura morte..., op. cit., 1970.

23 N. Guidobaldi, **Percorsi musicali nel nucleo Natura morta della Fototeca Zeri**, in **La natura morta di Federico Zeri**, op. cit., pp. 247, 250.

24 "Le choix du motet **Edite caesareo boiorum** prend de ce fait une signification particulière, en accord avec le message caractéristique d'une vanité. Composition magnifiant le prince, le motet est une pièce de circostance (en deux parties), apparemment à la gloire du duc Albert V de Bavière. [...] La reproduction du motet peut nos renseigner sur le circonstances qui ont entouré la composition du tableau et sur son commanditaire. De 1650 à 1672, le Pays-Bas connaissent une période connue sous le nom "d'époque sans Stathouder [...]. À la date du tableau, en 1668, le représentant de la famille d'Orange a dix-huit ans il n'accèdera au trône qu'en 1672 à la faveur de la guerre de Hollande. Peut-être y avait-il, dans cette période "républicaine", un cercle de "légalistes" entrenant le culte de la souveraineté, d'où ce tableau évoquant la gloire future d'un jeune prince appelé à régner. [...] Il n'est pas rare que des événements politiques concrets transparaissent derrière les vanités", cfr. G. Gross, **Une nouvelle vanité de l'artiste. Identification d'un motet de Roland de Lassus**, 2, in "Musique-Image-Instruments", op. cit., pp. 176-190: 183.

25 "La lettre "E", richement ornée, contient un chien, symbole de fidélité. Le bouquet de fleurs ainsi quel es fruits rappellent l'influence des Pays-Bas et les compositions florales d'Ambrosius Bosschaert l'Ancien ou de Balthasar van der Ast. Mai le bouquet est aussi une allusion à la précarité de la vie humaine et invite à la méditation...", ivi, p. 186.

Figg. 7 Simon Renard de Saint-André, Vanitas con strumenti musicali, museo Lallemant, Bourges.

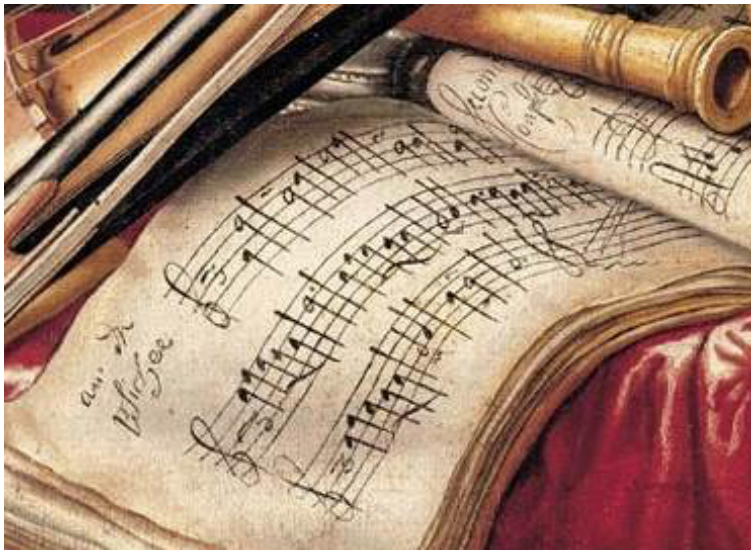
Figg. 8 Capolettera tratto da: O. di Lasso, **Moduli duarum vel trium vocum**, Vedova Ballard & Pietro Ballard, Paris 1601, carta 4°.

nante della caducità dell'esistenza, si fa spazio anche quello della fine di un amore[27]. Osserva Nicoletta Guidobaldi:

> Nella Vanitas oggi a Lione [...], Simon Renard de Saint-Andrè [...] che al tema dedicò un'ampia parte della sua produzione, raffigura un teschio coronato di foglie d'alloro secche, poggiato su un documento legale con i sigilli aperti (un atto di divorzio firmato). In secondo piano compare un fiasco di vino e un lungo calice di vetro, mentre in primo piano un libro-parte di musica sembra scivolare oltre il bordo del tavolo, con un bicchiere rotto e due flauti (soprano e un alto); tre bolle di sapone aleggiano sulla composizione [...]. La musica, chiaramente leggibile, raffigura la parte di Tenor di Bonjour, mon coeur, chanson di Orlando di Lasso (1532-1594) [...]. Se la "scordatura" visualizzata nel dipinto è principalmente quella amorosa, la malinconica chanson d'amore (di altri tempi) intensifica e precisa il significato dell'immagine, attraverso una sorta di amplificatio sonora.[28]

26 L'opera è custodita al Musée des Beaux-Arts di Lione.

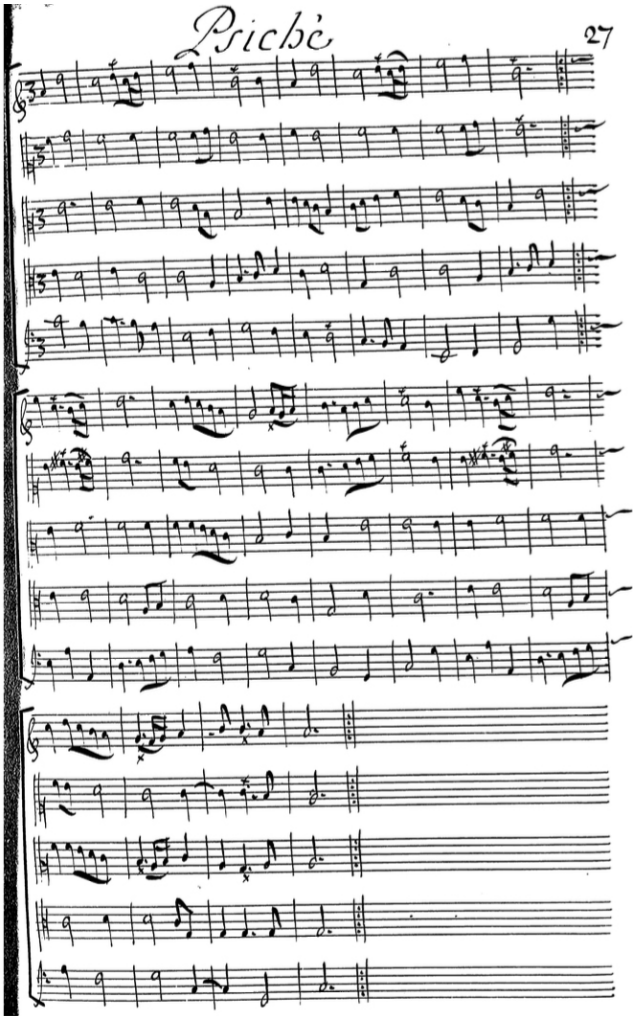
27 N. Guidobaldi, **Percorsi musicali nel nucleo Natura morta della Fototeca Zeri**, in **La natura morta di Federico Zeri**, op. cit., pp. 247-262: 260.

28 Ivi, p. 259.

Figg. 9 Simon Renard de Saint André, **Vanitas con strumenti musicali**, dettaglio.

Tornando al brano musicale riprodotto nei due quadri del presente studio, ed ispiratore di questo articolo, con qualche difficoltà si riesce a leggere il titolo della composizione: **Air de Psiché**. *(Figg. 9)*

Il titolo rappresenta un ottimo indizio perché, per l'area geografica, il periodo e la fama raggiunta dall'opera, indirizza la ricerca verso la *tragedie ballet* posta in musica da Jean-Baptiste Lully su libretto di Molière nel 1671. Seppur non si conosca nessuna delle partiture originali, la *Psyché* fu preservata grazie ad una trascrizione musicale di Philidor l'Aîné (André Danican Philidor, detto Philidor il Vecchio, Versailles, 1647? – Dreux, 1730), oggi custodita nella Bibliothèque nationale de France.[29]

Un successivo allestimento, stavolta con radicale trasformazione in altra forma musicale, è la *tragédie lyrique* del 1678 (successiva di un anno alla morte di de Saint-André), con libretto adattato da Thomas Corneille in cui, tuttavia, il *Prologo* è stato mantenuto sostanzialmente inalterato rispetto al precedente balletto.[30]

Proprio nel Prologo, a ridosso di un inno a Venere ed all'amore, ci si imbatte in un ritornello strumentale (**Mënuet**, in LWV 56, *figg. 9*) pressoché coincidente con il brano inserito nel quadro di Simon Renard de Saint-André. *(Figg. 10 e 11)*

Figg. 10 **Psyché Tragedie et Ballet Dansé devant sa Majesté au mois de Janvier 1670** [1671]. **Requeilly par Philidor en 1690**, ms., LWV 45, Bibliothèque nationale de France, Paris, c. 27.

29 **Psyché Tragedie et Ballet Dansé devant sa Majesté au mois de Janvier 1670** [1671]. **Requeilly par Philidor en 1690**, ms., LWV 45, Bibliothèque nationale de France, Paris.

30 **Psyché Tragédie lyrique en 5 actes et un prologue. Musique de Lully. Paroles de Thomas Corneille**, ms., LWV 56, Bibliothèque nationale de France, Paris.

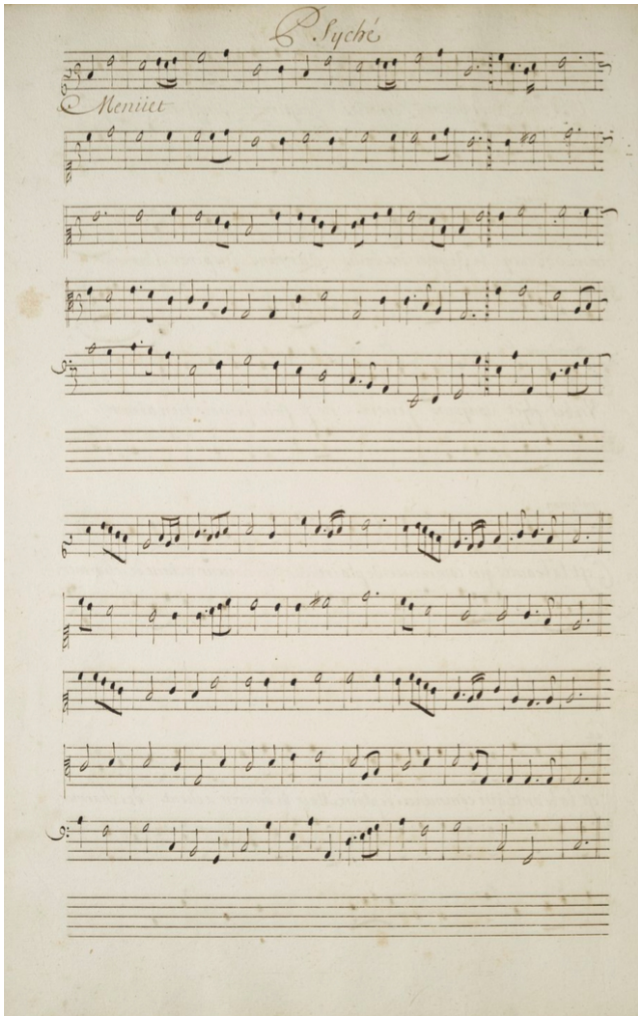
La *Psyché* si ispira al mito di cui parla Apuleio nelle *Metamorfosi*, ed è una composizione fortemente legata all'amore terreno e, benché il brano utilizzato da de Saint-André sia solo strumentale, i versi che precedono l'ingresso del minuetto sono di spregiudicata ispirazione gaudente e ne chiariscono gli affetti:

> C'est la beauté qui commence de plaire,
> Mais la douceur achève de charmer.[31]

Anche in questo caso, come si osserva, la parte riprodotta dal pittore è quella della voce superiore, mentre in partitura figurano altri quattro pentagrammi in chiave di soprano, mezzosoprano, contralto e basso.

Accanto, sulla destra e in buona parte coperto, si intravede qualcosa di un second couplet in tre pentagrammi con diverse chiavi e con delle tracce di numerica alla prima voce; differentemente da quanto suggerito per un caso analogo da Davitt Moroney, che ipotizza abbellimenti,[32] è molto più probabile che i numeri rappresentino diteggiature per tastiera con le tecniche in uso all'epoca, in cui si prevedeva che il dito medio fosse particolarmente importante dato che non era in uso il passaggio di pollice ma di terzo dito.[33] *(Figg. 12 e 13)*

È quasi inevitabile riflettere sul fatto che le due *vanitates* evochino, in qualche modo, la figura di Lully, non solo perché il musicista fu l'autore del brano ritratto, ma perché fu molto legato alla pochette ed al *flageolet*, fu coronato di gloria ed onori[34] ed infine, nel 1672, ottenne privilegi attraverso i quali divenne il ricco protagonista assoluto e (quasi) indiscusso dell'attività musicale francese dell'epoca,[35] e questi privilegi potrebbero essere rappresentati dal documento autorizzato con controsigillo reale. Va però osservato che, pur non tutti assieme, gli stessi elementi ricorrono anche in altre opere di de Saint-André e, non disponendo di fonti più dettagliate, non ci si può esprimere più di tanto nel merito; ciò che è certo è che il brano musicale ci offre un *terminus post quem* per entrambi i dipinti, la cui datazione non potrà essere compresa che tra il 1671 e il 1677, data di morte del pittore. Inoltre possiamo affermare che gli ac-



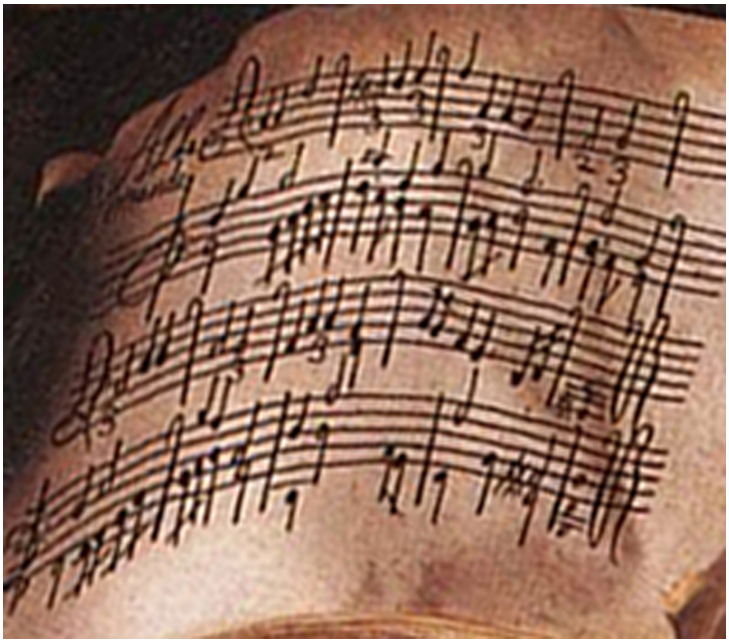
Figg. 11 **Psyché Tragédie lyrique en 5 actes et un prologue. Musique de Lully. Paroles de Thomas Corneille**, ms., LWV 56, Bibliothèque nationale de France, Paris, c. 10a.

31 Molière, **Psyché, Prologue**, vv. 17-20.

32 Cfr. D. **Moroney, L'allemande mystérieuse de Simone Renard, in Musique-Image-Instruments...**, op. cit., pp. 193-197:194.

33 Ringrazio l'amico Marco Vitale per la consulenza nell'ambito della tastiera storica, argomento comunque documentato da fonti dell'epoca, tra cui si ricorda G. Diruta, **Il transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi, & stromenti da penna**, Venezia, Giacomo Vincenti, 1597.

34 L'alloro è "pianta che evoca la gloria e l'immortalità. Ma le sue foglie secche richiamano la Prima lettera di san Pietro", osserva Ausoni proprio nel merito di un'opera di Simon Renard de Saint-André; cfr. A. Ausoni, **La musica**, cit., p. 58.

Figg. 12 Simon Renard de Saint André, **Vanitas con strumenti musicali**, dettaglio.

Figg. 13 Simon Renard de Saint-André, **Vanitas con strumento musicale, teschio, candeliere, conchiglie, clessidra**, olio su tela, 54,5 x 45 cm., Marseille, Musée des Beaux-Arts, dettaglio.

quirenti, o coloro i quali ricevettero in dono le tele, entrarono in possesso di opere in cui era ritratta una composizione recente e già molto famosa, cosa non comunissima, e non è un azzardo, stavolta, immaginare che i proprietari appartennero a quella cerchia sociale vicina alla corte francese che, col sottofondo della musica della Psyché di Lully, aveva condiviso momenti di spensieratezza.

Avranno avuto il nostalgico piacere di ricordarla anche attraverso un dipinto, tenendo presente che:

> "Pour bien mourir, il ne faut que bien vivre,
> pour vivre bien, ta mort considerer".[36]

35 Per quanto riguarda la considerevole fortuna economica di Lully, si veda: E. Radet, **Lully homme d'affaires, propriétaire et musicien**, Paris, Librairie de l'art, 1891.

36 M. Moller (trad. di J. Combillon), **Manuel de préparation à la mort**, Berne, Sonnleitner, 1669, **Huictain in Au lecteur**, s.i.p.

Ideias e Críticas

Burning Socrates' School down with Aristophanes: Learning and teaching under **Clouds**

Christos-Thomas Kechagias
PhD., M.A., Teaching Philosophy of Education; Epistemology of Social Sciences, Tutor, Teaching Assistant, Department of Primary Education, National and Kapodistrian University of Athens, 20 Ippokratous str, 106 80, Athens, Greece [ORCID: orcid.org/0000-0001-8302-3555]

Georgia Papaioannou
M.A.: Sociobiology, Neurosciences and Education, Teacher, Department of Primary Education, National and Kapodistrian University of Athens, 8 Ghianni Ritsou str., 23100, Sparta, Greece

Alexandros-Stamatios Antoniou
Assistant Professor of Psychology, National and Kapodistrian University of Athens, 20 Ippokratous str, 106 80, Athens, Greece

ISSN: 2525-9105

Abstract

In **Clouds** (Nubes) of Aristophanes, Socrates appears as a sophist school owner, the Phrontisterion ('thinkery'), in which he hosts students of all ages, in order to teach them not only philosophy, literature, physics but also effective sophistic techniques. In **Clouds** opposed ideas can be found like the aims of historical Socrates' educational method, combined with Sophists' modern ones. Aristophanes by using specific educational techniques, points out the educational contrasts and disagreements (Just Cause Vs Unjust Cause) and highlights the chasm between the empty theoretical discourse of young intellectuals and the real educational practical needs (learning skills, practical adjustment etc.). In this comedy, Aristophanes deals with many educational issues, which are common in every culture. What is his goal, however, when he appears with the Socratic method of learning and teaching (use of initiation vocabulary and terminology, 'borrowings' from the philosophic activity at the Thinkery?) What are the benefits for an apprentice student at Aristophanes' Socrates and what is the purpose of the critical view of Aristophanes educational system of his time?

Keywords: Aristophanes, Philosophy of Education, Socrates, Dramaturgy, Theory of Education, teaching terminology, Comedy.

Resumo

*Em **As Nuvens** de Aristófanes, Sócrates irrompe como um sofista proprietário de um estabelecimento de ensino, o Frontistério (Pensatório), onde ele recebe estudantes de todas as idades, com o objetivo de ensinar a eles não apenas filosofia, literatura e física, mas também técnicas sofísticas efetivas. Em As Nuvens, ideias opostas podem ser encontradas como as metas do método educacional do Sócrates histórico combinadas com as dos modernos sofistas. Aristófanes, valendo-se de técnicas educacionais específicas, enfatiza constrastes e discordâncias (Causa Justa X Causa Injusta), e sublinha a distância ente o discurso teórico vazio de jovens intelectuais e as necessidades práticas reais na educação (habilidades interpretativas, ajustes práticos, etc.). Nesta comédia, Aristófanes lida com diversos temas educacionais, os quais são encontrados em diversas culturas. Qual é o objetivo de Sócrates, então, quando ele performa o método socrático de compreensão e ensino (uso de vocabulário de iniciações religiosas, e empréstimos da atividade filosófia no Pensatório)? Quais são os benefícios para aprendiz nesse Sócrates apresentado por Aristófanes e qual o objetivo da revisão que Aristófanes faz do sistema educacional de seu tempo?*

Palavras-chave: Aristófanes, Filosofia da Educação, Sócrates, Dramaturgia, Teoria da Educação, Terminologia de Ensino e Aprendizagem, Comédia.

1) Comedy as field of research – Plot of Clouds

In **Clouds**, which was performed in 423 B.C., Aristophanes, amongst others, deals with the issue of teaching and learning, combining elements of Socratic Philosophy with ones of the art of Sophists, resonant during Aristophanes' living years (450-385 B.C.). In this comedy, Aristophanes' Socrates can be seen teaching physics, language, rhetoric, philosophy, etc., neither at Agora nor at the riverside of Ilissos, but in a building that resembles a school or a conference place which it is called "Thinkery" (the original greek term is '*Phrontisterion*'). This is the summarized plot of **Clouds**, in which the aristophanic learning and teaching techniques of Socrates are interpolated:

Strepsiades is not capable of paying the debts *(Nub.18)* created by his prodigal son, Phidippides, who has spent all of his paternal fortune in horse breeding, which was an aristocratic habit. Being desperate, he decides to go and be an apprentice at (sophistic) school of Socrates, the "Thinkery". Thus, with the aid of the art of rhetoric, he would be capable of deceiving his creditors and the judges. In this way, he persuades his son to join the "Thinkery" instead of him, because he is uneducated. The result of that, though, is completely different: not only does not the son relieve his father from his debts, but also he treats him violently and irreverently. Eventually, Strepsiades and his slaves burn and destroy the "Thinkery" while expelling Socrates from it, instead of an auspicious ending. Strepsiades is not only a farmer (as in other Aristophanes' works such as Dikaiopolis [in **The Acharnians**], Trygaeus [in **Peace**], Chremylus [in **Plutus**]), but also rough, raw and boorish. Thus, by trying to join Socrates, the most important philosopher of the ancient world, predispose us about the following gags.

If someone, though, secludes the comedy issue in **Clouds**, is it possible for a literary work to provide us (enough) information about the educational system or the principal ideas of a historic society? Rumor has it that Dionysius, the tyrant of Syracuse, sometime asked Plato about life in Athens. Plato responded by sending to him comedies of Aristophanes, urging him to answer his questions by studying these works: *"And they say that when Dionysius the tyrant wanted to learn about the polity of the Athenians, Plato sent him the poetry of Ar. [the accusation against Socrates in Clouds] and advised him to study the plays if he would learn their polity"* (KOSTER XXVIII, 46-9). "Dionysius simply had to find where reality ends and where the comedy or the truth starts", according to Ehrenberg (1962: 39), who tried to follow the advice of Plato during the searching of recomposing the "atmosphere" existing for the citizens of ancient Athens.

In the incident above, although the editors skip the comment: "the accusation against Socrates in the Clouds" (*=τὴν κατὰ Σωκράτους ἐν Νεφέλαις κατηγορίαν*", see: KOSTER XXVIII: 46-9), it is really weird if and how Plato would send to Dionysius a theatrical play (**Clouds**), which humiliates his mentor, Socrates, and which later was used — one way or another — in order to condemn the greatest philosopher of the ancient world. According to 'Vitae of Aristophanes' (Koster XXIXa; XXIIb; XXXIII 2), his goal was to answer the questions of Dionysius, giving him an edition of many literature works and, in particular, theatrical ones. It is a reasonable question if nowadays someone would act in the same way by recommending the complete works of a famous poet or literature of the 21st century. It is obvious, though, that the educational system in Athens during the Plato years urged to the study of poetic works; even the study of dramatic poetry or Comediography[1]. This is the reason why the literature works usually indicate — if not represent — the structure of the society they refer to (see SEAFORD, 2003; KECHAGIAS 2005, 2016).

2) Linguistic terminology and aims of education in Clouds

Eventhough it is a comedy, Aristophanes chooses to use terms (see: BYL, 1990; DOVER, 1993) that would sound "technical" to the audience of Athens. This is not a specific "scientific" terminology in the way that we call it nowadays, but a *loanword* that derives from the Presocratic philosophic-scientific and poetic achievements and especially those of Anaxagoras school (BAXTER, 1992:127-130; FUNGHI, 1997: 33-4; JANKO, 1997: 80· in: WILLI, 2006).

It can be seen even from the Nub.88 for the first time Strepsiades' suggestion about the way that his son, Phidippides, thinks: *"Reform your habits as quickly as possible, and go and learn what I advise"*. [*ἔκστρεψον ὡς τάχιστα τοὺς σαυτοῦ τρόπους, / καὶ μάνθαν' ἐλθὼν ἄν ἐγὼ παραινέσω'*[2]]. Apart from the imperative *'learn*

1 As for the linguistic peculiarities and diversities, see Saville-Troike (1989), Hudson (1996), Duranti (1997) etc. In addition, Dover (1972), Colvin (1999) etc.

2 The translated lines in this paper from: William James Hickie (1853). Aristophanes. **Clouds. The Comedies of Aristophanes**. London. Bohn [perseus.tufts.edu]

(‘*μάνθανε*’), encouragement (‘*παραίνεσις*’) is also crucial for the teaching procedure. The alteration of the way of thinking and the one of habits would lead to education via encouragement (‘*παραίνεσις*’). Otherwise, even nowadays, this is the wide basis on which learning can occur (VRETTOS, 2005). The same thing happens in *Nub.110-111*:

> *Strepsiades: Go, I entreat you, dearest of men, go and be taught (διδάσκου).*
> *Phidippides: Why, what shall I learn? (Καὶ τί σοι μαθήσομαι;)*

The imperative ‘*Go*’ (‘*ἴθι*’) at the beginning of the sentence indicates the encouragement (‘*παραίνεσις*’) from Strepsiades. Another imperative (‘be taught’=‘*διδάσκου*’) completes with clarity this encouragement. Phidippides then, answers with a question: ‘*Why, what shall I learn?* (=‘*Καὶ τί σοι μαθήσομαι;*’). He is not wondering about what he is going to be taught, but via the ethic (emotional) dative he uses, he shows that he is still in the terms of the initial encouragement and favor that his father asked. He asks him: “What am I going to learn for you?” Strepsiades responds: “You will learn Unjust Cause, so we can pay our debts.” *(Nub.116)*. This is the way that the issue of need for teaching and learning is being developed at **Clouds**. Strepsiades asks his son to be a Socrates’ apprentice for one specific reason: to be taught about the Unjust Cause, in order to deceive his creditors.

The pair ‘*teach – learn*’ appears again in *Nub.127-30*, when Strepsiades decides to join Socrates’ ‘Thinkery’ on his own (‘*αὐτός*’), after his son’s initial refusal: ‘*..διδάξομαι…μαθήσομαι*’. The original reaction of the people at the “Thinkery” is to consider him as ‘*uneducated*’, rough, raw, without manners, because Strepsiades kicks the door like a peasant (Nub.135). Strepsiades, realizing that he is completely irrelevant with this educational system, apologizes firstly (‘*σύγγνωθί μοι*’, *Nub.138*) and then he declares in a definite way his new identity: ‘for I here am come *as a disciple/student* to this Thinkery’ (‘*ἥκω μαθητὴς ἐς τὸ φροντιστήριον*’, *Nub.142*). Strepsiades comes to them to become a student. He is not yet one, nor was he. He shows his will to learn and, as a consequence, according to the first level of the Socratic Method, to forget all those which he thinks he knows. The student who is responsible for welcoming and guiding him into the “Thinkery”, introduces him at once into the core of the basic idea that rules this “School”: ‘I will tell you; but you must regard these as *mysteries*’ (‘*νομίσαι δὲ ταύτα χρὴ μυστήρια*’, Nub.143]. These secrets–mysteries refer to Schools of brotherhoods, such as the one of the followers and disciples of Pythagoras of Samos, where the rules are being considered as a dogma. Silence is imposed amongst students. However though Socrates did not have his own School nor did he impose any silence. It is obvious that Aristophanes borrows

the name and the fame of Socrates, but he creates a fantasy world of a non-Socratic School: a thinkery which produces Sophists.

Then, some paradoxes and exaggeration about Socrates's achievements and methods (like 'how high a bug can jump in relation to the human foot?', 'how the mosquitoes sing?' etc.), all given between the comedy terms. Nevertheless, all these are enough to convince Strepsiades, who is excited and impatient and asks the student to start the "Thinkery" immediately, in order to take part and learn ('*For I desire to be a disciple*' (='*μαθητιῶ γὰρ*', *Nub. 183*). When he introduces himself to Socrates, he honestly reveals the reason which brought him there: '*that you may teach me those things*' (='*ἵνα με διδάξῃς*), '*Wishing to learn to speak*' (='*βουλόμενος μαθεῖν λέγειν*'), '*but teach me the other one of your two causes*' (='*δίδαξον τὸν ἕτερον τοῖν σοῖν λόγοιν*, *Nub. 237-45*). He wants to be taught the Unjust Cause by Socrates, in order to convince his creditors. He suggests that he should pay him for his services as if he (Strepsiades) is talking to a sophist ('*pay school fees*'). He even swears to Gods ('*ὀμοῦμαι θεούς*').

Socrates starts the teaching procedure with his classic (Socratic) techniques. He asks Strepsiades '*Do you wish to know clearly celestial matters, what they rightly are?*' (*Nub.250-1*). The clear knowledge of things and how these things are real constitute the main core of the Socratic method. They seem to have been taken from historical Socrates. Some lines below, after the chorus entrance, accompanied by loud claps of thunder, he asks for help Clouds, who give to us "opinion" ('*γνώμην*'), "speech" ('*διάλεξιν*') and "mind" ('*νοῦν*'), etc. (Nub.317). It is obvious that Socrates in this Aristophanes' play needs to call *Clouds*, in the same way that historical Socrates invokes the *Ideas*. These are the ones that teach, learn, broaden the mind, propel the speech, etc.

Thereinafter sophist–Socrates explains to Strepsiades the causing of thunderbolts in the atmosphere (*Nub.383-94*) in a hilarious way. After that, he argues further about the similarity of phenomena in the (Greek) language (*βροντὴ*). This method is familiar to the Socratic way. Some attempts to origin and document the 'truth' that lies beneath the words, from believable to farfetched approaches, can be found on Plato's Cratylus (for example 'Apollo' origins from *ἀεί βάλλων* [Pl. Crat. 405b], "soul=*ψυχή*" from *φυσέχη>φύσιν ὀχεῖ καὶ ἔχει* [Pl. Crat. 400b] etc.[3]. Aristophanes does not do anything more or less. He uses 'Socratic' techniques in order to find the 'truth' which are convenient for both the famous 'reliability check' in the inside of the philosophical – scientific thinking of the previous years, and the thrift of the poetic text, which is being taught on stage. At that point, by applying this explanation technique, he tries to remove Strepsiades' fear and prejudice (the same is attempted much later by Epicure at 'Letter to Herodotus', in which he talks to a child in

3 Baxter (1992:87-8), O'Hara (1996:17). **Collection/Anthology of all the examples at Ferrante** (1965:483-8).

order to show him that he should not be afraid of thunderbolts, (*Diog. Laert. Philos. Vitae. Book X, 35-37*).

Socrates explains that the thunder derives from vortex (‘*Δῖνος*’). The commentaries[4] in **Clouds** (*Nub. 374*) consider that Aristophanes has ‘Anaxagoras’ (the presocratic philosophers) in his mind, with ‘*δίνησιν αιθερίαν*’. He correlates ‘*Δῖνος*’ with ‘*Zeus/Dias*’, because ‘*αιθέριος*’ is an adjective that refers to Zeus (in the way that ‘hippios=*ἵππιος*’ refers to Poseidon), while he cites the image of the homonymous vessel. This representation and correlation ‘*Δίνου-Διός*[5]’ lies in the basis of Strepsiades’ interpretation about the phenomenon of thunder. On the one hand, he accepts the ostensible explanation of Socrates (that **Clouds** / clouds while moving full of water, collide between each other, collapse and then thunder), but on the other hand the previous belief that this phenomenon occurs due to Zeus’ will, is overthrown. Strepsiades is shocked because of this new ‘knowledge’: The vortex? What happened to me, the vortex rules the world instead of Zeus (*Nub. 380-1*)[6]. The verb that student – Strepsiades uses on the next line is clear: ‘*μ’ ἐδίδαξας*’ (‘you taught me’).

In another part of the play (*Nub.1285* ff), Strepsiades tries to confuse one of his creditors, Amynias, who comes in order to protest about Phidippides’ debt to him, trying to collect the interest of his money at least. Strepsiades uses the term ‘*τόκος*’ (=interest) with its double meaning: it means the interest of a loan and a child as well. This double meaning can be also found in *Thesmophoriazusae* (*Thesm.843-4*). Strepsiades makes use here of a technique in the terms of a sophistic trick. Phidippides uses a similar trick, after attending Socrates’ ‘School’, by explaining to his father that he should not be afraid of the last day of the month (‘*ἕνη τε καὶ νέα*’), when he is going to be impeached at the jury paying the essential deposit, because it is not about one day, but two days (‘*ἕνη*’ – ‘*νέα*’) (*Nub.1178ff*).

Socrates becomes upset with the fact that uneducated Strepsiades cannot understand the importance of the ‘real’ language nor the immediate connection between experience and the ‘*ἔτυμον*’ (=original meaning) of the words. Socrates, in **Clouds** of Aristophanes, believes that the language is inherent to mankind and he expresses this belief in many parts of the play. In *Nub.766-8*, Strepsiades needs three whole lines in order to describe glass: *‘Have you ever seen this stone in the chemist's shops, the beautiful and transparent one, from which they kindle fire?* While teacher – Socrates responds to him with a simple definition: *‘Do you mean the burning-glass?*’

In *Nub.660*, the philosopher/sophist asks Strepsiades to cite some quadruped male animals. Student/Strepsiades refers to the rooster (‘*ἀλεκτρυών*’), amongst others, which is used to define both the female and the male and Socrates

4 Poetae Scenici Graecorum, Bothe, Lipsiae, Sumtibus librariae Hahnianae, 1830.

5 See Empedocles, fragmenta 31 B 35. 3-4, ‘*σφαίρος-δίνος*’, with Wright’s comments (1995:206-7)· Herodianus 2.911.7-9 Lentz: ‘*…και γαρ Δίς και Ζήν και Δήν και Ζάς και Ζής παρά Φερεκύδει κατά κίνησιν ιδίαν*’ *κ.α.*

6 We suggest that Aristophanes is inspired by Prometheus in chains of Aeschylus. Oceanides of that tragedy are Clouds here, the ‘δῖος αἰθήρ’ (Αισχ. Προμ. Δεσμ. 88) which is invoked by Promitheus after the introduction of the homonymous tragedy becomes ‘Δῖνος αἰθέριος’ (Aristoph. *Nub.380*) here, which causes the thunder of Clouds and many others, which is not needed to be cited in this survey.

corrects him, teaching him to call '*ἀλέκτορα*' the male one and '*ἀλεκτρύαινα*' the female one: 'Socrates: *Do you see what you are doing? You are calling both the female and the male alektryon in the same way*' (see: PEPPLER, 1918: 179; CHANTRAINE-MEILLET, 1932:295; CHANTRAINE, 1933:107-9; FRAENKEL, 1955:42-5). Student – Strepsiades makes the same mistake in Nub.667 as for the "*κάρδοπον*" (=trough) and '*καρδόπην*' (Nub.678), as well as in Nub.672 with the (homosexual) 'Cleonymos' who — according to Aristophanes' Socrates — should have been called 'Kleonyme' (in Nub. 680). In addition, it happens again with '*Amynias/ Amynia*' (in *Nub. 686*) who did not serve his army duties etc. It looks like that Aristophanes' inspiration here is philosopher Protagoras and his first attempt to edit a grammar manual (Protag. 80 A 27 [= Aristot. Rhet. i407b6-8; Aristot. Poet. 1458a8-17), see: ROSENSTRAUCH, 1961:50-2), in which he criticizes Homer about the use of genres (grammatically; see: WACKERNAGEL, 1928:4-5 and WILLI, 2006). It is worth mentioning that — by some kind of irony — one of historical Socrates' last words before drinking the hemlock was '*ἀλεκτρυόνα*'(=*alektryon*, the female rooster) (Pl. Phaed. 118a).

3) Socrates' 'Thinkery'

In the beginning of the play, Strepsiades makes a pun with the alliteration of the words *ἄνδρες* (men) and *ἄνθρακες* (coal), in order to convince him to join Socrates' School (*Nub. 97 ff*). In order to collate the learning procedure at that school with something of the common experience, he compares it to a vaulted oven that closes with a cap ('*πνιγεὺς*'): He claims that Socrates' Thinkery ('phrontisterion', *Nub.94*) is '*ψυχῶν σοφῶν*' (a place of wise souls) where men who study the sky and change other people's minds inhabit ('*ἀναπείθουσιν*'). This place is like a vaulted oven with a cap (that includes the wise men), while the others are just coal(s) ('*ἄνθρακες*'). They teach you to win in words for both the Just and the Unjust Cause ('*λέγοντα νικᾶν καὶ δίκαια κἄδικα*'), under the circumstance that you pay them ('*ἀργύριον ἤν τις διδῷ*') (*Nub.94-9*), despite the fact that Socrates considered the teaching for money equal to the corporal prostitution.

Sophist- Socrates in **Clouds** and his students reside in Thinkery, in a place of study/survey/care/thinking (see GOLDBERG, 1976)[7]. In the dictionary of Platonic philosophical terms[8], '*φροντίς*' (care) is the cogitation, the thinking (cogitatio) and the care. The solicitousness (sollicitudo) in the way that is expressed in Modern Greek ('cura' and 'curia' in Latin): '*ἐκείνοις..ἴσως οὐδὲ εἷς περὶ τούτου λόγος οὐδὲ φροντίς*' (Pl. Phaed. 101*E*). Someone has to take care of the matters of soul ('*τῆς ψυχῆς ὅπως ὡς βελτίστη ἔσται οὐ ἐπιμελεῖ οὐδὲ φροντίζεις*', *Pl. Apol. 29E*), while '*φροντιστής*' (indagator) is generally the researcher: '*τά τε μετέωρα φροντιστὴς καὶ τὰ ὑπὸ γῆς ἅπαντα ἀνεζητηκώς*' (Pl. Apol. 18B). '*Φρόντισμα*' is the object

7 William Arrowsmith's established the term "Thinkery" in American English translation .

8 Astius Fridericus D. (1838). **Vocum Platonicarum**, Lipsiae, Libraria Weidmanniana.

of thinking, what someone thinks a thought. The term 'phrontisterion' is being used by Philostratus the Athenean[9] (Apoll Tyan. Vita. VA 350), in order to mention a commune way of living, where students learn, study, etc. Nevertheless historical Socrates' as it is well-known, used to teach in the Agora, in Gymnasia, in houses that was invited, in symposiums etc. and never in a private school.

Socrates in **Clouds** is being called as '*φροντιστής*' (someone who thinks deeply and a lot), on the terms of the comedy — poetic text and definitely ironically. It is worth mentioning that the noun *φροντίς*[10] appears seven times in **Clouds** (*Nub.137, 229, 233, 236, 740, 762, 951*) to point out the thinking / survey (Burnet, 1924:76) and only four times more in all the other Aristophanes' saved plays (WILLI, 2006); furthemore in these four times it is used by the Chorus to mention the care, concern and not the thinking — study. Aristophanes in **Clouds** calls Socrates and his students as '*μεριμνοφροντισταὶ*' (=minute philosophers, noble, in *Nub.101*), because '*μέριμνα*' is conceptually similar to '*φροντίδα*' (=care). Uneducated Strepsiades behaves '*ἀπεριμερίμνως*' (=carelessly) by brutally kicking the door of the Thinkery. For that reason, the student who opens the door to him inveighs him by calling him '*ἀμαθής*' (uneducated) (in *Nub.135-136*).

When (in *Nub. 217*) Socrates appears inside the Thinkery, Strepsiades sees him hanging ('*οὐπὶ τῆς κρεμάθρας*'): 'I am walking in the air, and speculating about the sun' (=*ἀεροβατῶ*[11] *καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον*', Nub.225-6), in contrast to some of his students who saw before 'investigating the darkness of the underworld' ('*ἐρεβοδιφώσιν ὑπὸ τὸν Τάρταρον*'). Strepsiades understands '*υπερ-φρονώ*' instead, which leads him to think that sophist — Socrates despises of Gods, while the latter studies, surveys, deals with solar issues. Socrates responds to him as a teacher : *'For I should not have rightly discovered things celestial if I had not suspended the intellect, and mixed the thought in a subtle form with its kindred air.'* (*Nub.227-30*). The proper examination goes along with the meaning and the care, and mortal Strepsiades is skill-less and uneducated as we saw previously when he knocked powerfully and kicked the door. On the same way, Socrates will inveigh Phidippides as well ('*νηπύτιος*', Nub. 868), which is a synonym for '*νήπιος*' (=infant, but also fool and uneducated) and is used only once by Aristophanes at **Clouds**. Infants are people before the given knowledge of (using) fire at *Prometheus Bound* of Aeschylus. Infants are also Ulysses' comrades who ate the oxen of God — Sun at Homer's *Iliad* etc.

Strepsiades is introduced to the Socratic Thinkery (*Nub. 254-274*), in parody of introduction ceremonies, the '*ψυχῶν σοφῶν*' (=of wise spirits. *Nub.94*), which combines elements from the teaching of Pythagoras (WILLI, 2006),

10 Apart from Empedocles' fragmenta it does not appeared in pro-socratic philosophy. For the term see ancient Greek grammatology Aesch. Ag. 912; Soph. Oed. T. 67; Eur. Hip. 436.

11 Perhaps Aristophanes borrows and transforms a term from pythaghorean philosophy : '*αἰθροβάτης*' (the one who walks onto the air), which is the surname of Avaris, a student of his (Iambl. Pyth. Vita 135-6).

9 Flavii Philostrati Opera (1870), Vol 1. Philostratus the Athenian. Carl Ludwig Kayser. in aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae.

Empedocles' poetry and other verbal shapes that were familiar but unsaid in the society of Athens [see MEAUTIS (1938:92-7); Dover[12] (1968:130-33), Adkins (1970:13-24)]. He sits at 'sacred couch' (*ἱερόν σκίμποδα*) and wears 'chaplet' (*στέφανον*', *Nub.254-6*), which is what happens exactly to all the new students of this aristophanic 'School' etc.

12 Meautis G. (1938), **La Scene de l'initiation dans les 'Nubes' d' Aristophane**, RHR 118.

4) Teaching techniques

In **Clouds** it is crucial that Socrates teaches and Strepsiades cannot learn, contrary to Phidippides who is keener on learning. From the very first moment of Socrates' appearance (*Nub.223*), he starts incessantly to teach, to ask, to question, to doubt, to develop the thinking of Strepsiades. The terms '*διδάσκω*' (teach) and '*μανθάνω*' (learn) can be found widely throughout the play but as certain terms can be found more than *forty times*, while Socrates is on stage until the appearance of Just and Unjust Cause (*Nub.889*). The teacher applies a variety of methods, although this student is described by Socrates as 'uneducated', 'barbarian' (*Nub.492*), '*άπορος*' (=someone who cannot find the path), 'forgetful' (*Nub.629*), raw and difficult to learn (*Nub.646*), rough (*Nub.655*) etc.

Both the basic mental procedures (observation, comparison, generalization, hypothesis, induction, conclusion etc.) and the superior ones (resolving ability, critical – creative thinking etc.) that Strepsiades is capable of are substandard and completely elementary. The lack of general and wide education of the student is more than obvious. However, when he leads his son, Phidippides, to the Thinkery ('learn instead of me'=*ὑπὲρ ἐμοῦ μάνθανε*', *Nub.839*), he says to him that 'you will know yourself, how ignorant and stupid you are' (=*γνώσει δὲ σαυτὸν ὡς ἀμαθὴς*', *Nub. 842*). When he talks to Socrates, he admits that his son is inherently fond of learning ('*θυμόσοφος*'), while he recalls his son's inventiveness at a younger age, due to his imaginary–creative ability and inclination to knowledge (*Nub.877-84*). The educational techniques, though, that sophist — Socrates applies are visible only in his relationship with student — Strepsiades and can be summarized as follows:

- In order to check the level of his student, he tells him that he will examine him in the modus that he (Strepsiades) already has, so that Socrates can be able to know what kind of '*καινὰς μηχανὰς*' will offer to him ('*Come now, tell me your own turn of mind; in order that, when I know of what sort it is, I may now, after this, apply to you new engines.*', *Nub.478-9*).
- He examines him to testify whether he is *mnemonic* or not. Strepsiades, though, responds to him that his memory is selective, and as a result, when they owe him money he can remember it, while when he owes money he forgets it.

- The teacher asks him if *he is inherently learning* (*Nub.485*), but very soon he gets disappointed.
- As an antidote to his student's ignorance, he threatens to punish him (*'μὴ πληγῶν δέει'*, *Nub. 493*), but when Strepsiades answers correctly, he rewards him (*Nub. 773*).
- Socrates suggests that Strepsiades should find a model of student, so that he can be *diligent and studious* too (*Nub.501-2*).
- When Socrates realizes that his student is not capable of understanding some learning methods (i.e. prosody/versification), he asks him directly to which cognitive / educational discipline Strepsiades would like to be examined (*Nub.656-658*) (learning objective change).
- The Chorus encourages Strepsiades *to concentrate* fully on the problem and when he comes to a dead-end (*'ἄπορον πέσῃς'*) to change to another 'meaning' (*Nub.705*), while Socrates advises that he should rest for a little and examine it again, in case of a dead-end thought (*Nub.743-745*).
- To distribute the parts of the problem (*'σχάσας..κατὰ μικρὸν'*), by dividing (*'ὀρθῶς καὶ σκοπῶν'*, *Nub. 740-2*).
- Not to think innerly on his own, but to express his thoughts loudly (*Nub.763-764*).

It is obvious from a careful listing of the lines and verses in **Clouds**, that Aristophanes uses the terms 'learning' and 'teaching' nearly throughout the whole play. However, there are some general educational principles applied by Aristophanes' Socrates, some of which are:

i. *Dialectic.* Of course it is a bad imitation of the paradigms we have from the platonic dialogues, teacher — Socrates, though, instructs student — Strepsiades via questions and answers, advising that he should think carefully before responding.
ii. Indifference for comforts and sophistication. Socrates is shoeless and almost blowzy, while the bugs at Strepsiades' blanket intensify the comedy issue.
iii. Obstetric method and practice. Some primary obstetric techniques are being used and some related forms can be found, i.e. the distraction of thought of a student (*Nub.137 'φροντίδ' ἐξήμβλωκας ἐξηυρημένην'*), who was interrupted while thinking due to the noise, that Strepsiades made by kicking the door. Socrates, like a midwife, helps in the birth of new Ideas, and if this procedure discontinues, then the encapsulated thoughts become aborted.
iv. Resolving procedure. Socrates advises his student that he should stop and start again, following another path, if a searching method or a thought leads to a dead-end.

v. Rhetoric tricks. Especially by examining the original meaning of each word and the complexity of language.
vi. Arguing about the traditional deities. Socrates refuses to accept that Zeus runs the world and believes that this happens because of other impersonalized powers of nature, which sometimes are taken from the previous poetic – scientific achievements (i.e. Empedocles).
vii. Almost all the so called scientific beliefs of his time (astronomy, meteorology, language, geography, etc.) are being argued and examined again. Besides the comedy element / issue / thing, it is useful to keep on insisting on the searching procedure which reveals the truth.
viii. Criticism on both the despotic and the non-despotic education of his time. The former leads the elderly to violence against the younger and the latter vice versa.

5) Conclusion

The Agon between Just and Unjust Cause that occurs in a central scene of the play (*Nub.950 ff.*), represents the struggle between two worlds and two educational methods: On the one side lays the old, traditional, the classic past one along with the severeness and the latter morality of the Just Cause. On the other side, there is the innovative / new perspective of the Unjust Cause which features the learning of the sophistic art, the downgrading of severeness, the focusing on physical exercise and the enjoyment of pleasures. The poet, despite being conservative (in his beliefs), he will refer to that issue sometime during the play, criticizing both of them. He is interested, though, in Education (*Nub.961*), even in this corrupted form, as it is this intentional practice of sophistic tricks taught by the principal — Socrates in Thinkery" — School. So the scene when Socrates delivers the son (Phidippides) to his father (Strepsiades) could have happened in any place around the world, anytime, since the establishment of the teacher's role:

STREPSIADES

'..And tell me about my son, if he has learned that cause, which you just now brought forward...' [1148]

SOCRATES

'He has learned it. [1150]

STREPSIADES

'O child! O son! Come forth from the house! Hear your father!' [1165]
O my dear, my dear!

SOCRATES
Take your son and depart..

STREPSIADES
Oh, oh, my child! Huzza! Huzza! How I am delighted at the first sight of your complexion! [1170]

Is there any Athenian who would not like to have a teacher – sophist like Socrates, who can teach him the art of rhetoric, how to speak properly, how to convince other people with real arguments (or even quibbles), how to come through creditors, prosecutors, etc? Strepsiades after his brief attendance at Socrates' "Thinkery" School, he does not manage to learn anything, apart from some sophistic tricks. Nevertheless, when he wants to persuade his son to join these lessons at this School, he gives him some piece of advice: '*ὁρᾷς οὖν ὡς ἀγαθὸν τὸ μανθάνειν;*' (*Seest thou, then, how good a thing is learning? Nub.826*). Phidippides, Strepsiades' son, even though (he) seems to have graduated as a capable of sophist, the only thing that he manages to do by using this knowledge, is to show extreme disobedience and mistreatment against his father even to the point of exercising violence. Father — Strepsiades reacts in definite way: He burns the "Thinkery" – School of Socrates, because – to his view — what is being taught there does not consort with the morality of the average Athenian citizen.
As for the general purposes of knowledge, the teaching at the sophists' "Thinkery" School *failed completely*. The regularity of the drama that has been distorted, because (in Hermes words) sophist — Socrates and his students ('*τοὺς θεοὺς ἠδίκουν*', Nub.1509) were unfair to Gods, is now restorted innerly. This is a sufficient reason for Aristophanes to abolish a school of blasphemous sophists. Perhaps this idea was so well–spread amongst the ancient Athenians that (co-) led to the sentence of historical Socrates. The poet who mocked everything in the 423 B.C. in Athens, the poet of **Frogs**, who at the most crucial moments decides to bring back to life Aeschylus and the values he represents instead of modernist Euripides, chooses to burn the sophist Thinkery–School in **Clouds**. He visualizes of a city which needs the traditional, moral values instead of the sophistic art at its basis. This educational choice of Aristophanes seems to represent specific idealistic and political choices, which were well–spread in Athens of the 5th century B.C.

Bibliography

Adkins A.W.H. (1970), **Clouds, Mysteries, Socrates and Plato**, Antichthon 4.
Astius Fridericus D. (1838). **Vocum Platonicarum**, Lipsiae, Libraria Weidmanniana.

Baxter, Timothy M. S. (1992). **The Cratylus: Plato's Critique of Naming** (Philosophia Antiqua, 58). Leiden, New York, and Cologne.

Burnet J. (1903) (ed.) Plato. **Platonis Opera**, Oxford University Press.

Burnet, J. (1924). **Plato's Euthyphro**, Apology of Socrates and Crito (ed. with notes). Oxford.

Colvin, Stephen (1999). **Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature**. Oxford.

Dover, Kenneth J. (1968). Aristophanes: **Clouds** (ed. with introd. and comm.). Oxford.

Dover, Kenneth J. (1972). **Aristophanic Comedy**. Berkeley and Los Angeles

Dover, Kenneth J. (1993). Aristophanes: **Frogs** (ed. with introd. and comm.). Oxford.

Duranti, Alessandro (1997). **Linguistic Anthropology**. Cambridge.

Ehrenberg, Victor (1962). **The People of Aristophanes: A Sociology of Old Attic Comedy** (3rd edn.). New York.

Flavii Philostrati Opera (1870), Vol 1. **Philostratus the Athenian**. Carl Ludwig Kayser. in aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae.

Funghi, Maria Serena (1997). **The Derveni Papyrus**, in Andre Laks and Glenn W. Most (eds.), **Studies on the Derveni Papyrus**. Oxford, 25-37.

Goldberg, Sander M. (1976). **A Note on Aristophanes** '*φροντιστήριον*' CPh, 71:254-6.

Hicks R.D. (1972). **Lives of Eminent Philosophers**. Diogenes Laertius. Cambridge. Harvard University Press. (First published 1925). X

Hudson, R. A. (1996). **Sociolinguistics** (2nd edn.). Cambridge.

Janko, Richard (1997). **The Physicist as Hierophant: Aristophanes**,

Kechagias, C. (2006). **Operational principles and Social structure of the Greek culture**. Athens: Atrapos

Kechagias, C. (2009). **On the nature of position**. Athens: Herodotos

Κεχαγιάς Χ. (2016). Αμοιβαιότητα και ανταπόδοση, μορφές και οι απαρχές της Φιλοσοφίας της Παιδείας, *ΗΩΣ*, *τόμος* 4, *τεύχος* 2.

Koster, W. J. W. (1975). **Prolegomena de comoedia**. Fasc. IA, Prolegomena de comoedia. Groningen.

Lucas, D. W. (1968). Aristotle: **Poetics** (ed. with introd., comm., and appendixes). Oxford.

Mota, M. (2015). **Comic Dramaturgy in Plato: Observations from the Ion**. In Gabriele Cornelli (ed.), Plato's Styles and Characters: Between Literature and Philosophy. De Gruyter. pp. 157-172 (2015)

Mpampalis, Th. (2014). Από την αγωγή στην εκπαίδευση: Επισημάνσεις στην εξέλιξη της παιδαγωγικής επιστήμης. Αθήνα: Διάδραση

Mparalis G. (2001), **Η ικανότητα μαθηματικοποίησης και επίλυσης προβλήματος από τους μαθητές Β' και Γ' Γυμνασίου**, Ευκλείδης Γ', εκδ. Ε.Μ.Ε, Αθήνα, τεύχος 56, σελ. 20-36

Nakas, A.; Magoula, E. & Kapothanasi, A. (2010). **Η ομοηχία στη νέα ελληνική: ορολογία και τυπολογία**. Μελέτες για την Ελληνική γλώσσα. Πρακτικά της 30ης ετήσιας συνάντησης του τομέα Γλωσσολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Θεσσαλονίκη, 436-449

O'Hara, James J. (1996). **True Names:** Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay. Ann Arbor.

Peppler, Charles W. (1918) **Comic Terminations in Aristophanes: Part V**. AJPh 39:173-83.

Poetae Scenici Graecorum (1830), Bothe, Lipsiae, Sumtibus librariae Hahnianae.

Saville-Troike, Muriel (1989). **The Ethnography of Communication: An Introduction** (2nd edn.). Oxford and Maiden, Mass.

Seaford R. (2003), **Reciprocity and Ritual**, MIET, Athens.

Smyth H.W. (1926). **Aeschylus.** Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 1. Prometheus. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd.

Socrates and the Authorship of the Derveni Papyrus'. ZPE 118: 61-94.

Tzani, M., and Kechagias, C. (2009). **The Guide and the Mentor**. In: Meri M. "Promoting Teacher Education-From Intake system to teaching practice", (pp. 35-46), Faculty of Education in Jagodina

Van der Eijk, Philip J. (1997). **Towards a Rhetoric of Ancient Scientific Discourse: Some Formal Characteristics of Greek Medical and Philosophical Texts** (Hippocratic Corpus, Aristotle), in Egbert J. Bakker (ed.), **Grammar as Interpretation: Greek Literature in its Linguistic Contexts** (Mnemosyne Suppl. 171). Leiden, New York, and Cologne, 77-129.

Vitarum Scriptores Graeci minors, (1845) Βίοι Κωμικών, Αριστοφ. Βίος, βιβλ. Δ', 54-57, edidit Westermann, Brunsvigae.

Vrettos, I. (2005). **Theories Agogis**. Vol. 1. Plato, Comenius, Rousseau. Athens.

Willi, A. (2001). **The Languages of Aristophanes: Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek**. D.Phil, thesis, Oxford.

Willi, A. (2002). **The Language of Greek Comedy: Introduction and Bibliographical Sketch**, in Andreas Willi (ed.), The Language of Greek Comedy. Oxford, 1-32.

Wright, M. R. (1995). **Empedocles: The Extant Fragments** (ed. With introd., comm., concordance, and new bibliography). London and Indianapolis.

Orchesis

Orchesis

La Grèce antique connaissait déjà la *Break Dance!*

A Grécia antiga já tinha conhecimento do Break Dance!

Marie-Hélène Delavaud-Roux
Université de Bretagne Occidentale, Brest
E-mail: MarieHelene.DelavaudRoux@univ-brest.fr

ISSN: 2525-9105

Résumé

Si la *Break Dance*, l'une des nombreuses disciplines du hip hop, est née au début des années 1970, dans le milieu urbain et défavorisé new-yorkais du quartier du Bronx, la Grèce antique connaissait déjà un amateur d'une discipline acrobatique que nous pourrions aujourd'hui qualifier de *Break Dance*. Ce personnage, nommé Hippocleidès, se produisit dans les années 572-570 av. J.-C.[1] à l'occasion d'une réunion organisée par le tyran de Sicyone pour remercier tous les aristocrates qui avaient prétendu à la main de sa fille et choisir son gendre. Hippocleidès fit scandale par sa danse, jugée très inconvenante et qui lui fit manquer le mariage escompté. Cette anecdote, rapportée par le célèbre historien Hérodote au milieu du Ve siècle av. J.-C., révèle la modernité de la Grèce antique en matière de pratiques orchestiques mais la comparaison ne peut pas être soutenue au-delà d'un certain point et ce pour plusieurs raisons. Hippocleidès, à la différence des premiers artistes de *Break Dance*, n'émerge pas d'un milieu défavorisé. Il est issu de la noblesse. Son exhibition est une improvisation mais ce n'est pas une danse de rue ou même une danse spécifiquement urbaine. Elle ne reflète en rien une pression sociale. Replaçons cette brillante chorégraphie dans son contexte pour mieux la comprendre. On rappellera qu'elle s'effectue dans le cadre de la préparation d'un mariage fastueux, avec un enjeu politique considérable, puis nous verrons qu'elle devient un prétexte pour écarter Hippocleidès car ce prétendant est incompatible avec la politique matrimoniale du tyran de Sicyone comme l'ont montré les travaux d'A. Duplouy.

Mots-clés: Danse grecque antique, Hippocleidès, Hérodote, Acrobatie, Break Dance, Duplouy.

1 Le mariage d'Agaristè se déroule vraisemblablement dans les années 572-570 av. J.-C. comme l'a proposé Mossé C., **La tyrannie dans la Grèce antique**, PUF, nouv. éd. 2004 ("coll. "Quadrige"), p. 43 : la LIIe olympiade renvoie à une victoire à la course de char qui s'est déroulée auparavant, en 576 ou en 572. La date la plus récente 572 est plus vraisemblable puisque Clisthène vient de l'emporter à la course de chars comme le dit Hérodote.

Resumo

Se, ao seu turno, o Break Dance*, uma das diversas manifestações do Hip Hop, nasceu nos inícios dos anos 70, em um ambiente urbano novaiorquino do Bronx, a Grécia antiga tinha conhecimento por meio de sujeito amador de uma modalidade acrobática de dança a qual poderíamos também qualificar de* break dance*. Essa personagem, de nome Hipoclides, participou entre os anos 572 e 570 a.C. , de reunião organizada pelo tirano de Sicião para agradecer a todos os aristocratas que reivindicaram a mão de sua filha e escolher seu genro. Hipocleides escandalizou com sua dança, sendo julgada muito incoveniente, o que resultou em deixar de participar do casamento esperado. Essa historieta, relatada pelo famoso historiador Heródoto em meados do século V a.C. revela a modernidade da Grécia antiga quanto a práticas orquésicas, mas a comparação não vai além de se certo ponto razões determinadas. Hipocleide, ao contrário dos primeiros artistas do* Break Dance*, não advém de um contexto de pessoas em situação de risco social. Ele integra a nobreza. Sua performance é uma improvisação, mas não é dança de rua ou especificamente urbana. Não reflete pressão social alguma. Vamos colocar essa brilhante coreografia em seu contexto para melhor compreendê-la. Lembrar que estamos diante dos preparativos de um casamento luxuoso, dentro de um jogo político considerável, o qual se torna pretexto para rejeitar a pretensão de Hipocleide pois é incompatível com a política matrimonial do tirano de Sicião, como as pesquisas de A. Duplouy bem esclarecem.*

Palavras-chave: Dança grega antiga, Hipocleide, Heródoto, Acrobacia, Break Dance, Duplouy.

Si la *Break Dance*, l'une des nombreuses disciplines du hip hop[2], est née au début des années 1970, dans le milieu urbain et défavorisé new-yorkais du quartier du Bronx[3], la Grèce antique connaissait déjà un amateur d'une discipline acrobatique que nous pourrions aujourd'hui qualifier de *Break Dance*. Ce personnage, nommé Hippocleidès, se produisit dans les années 572-570 av. J.-C.[4] à l'occasion d'une réunion organisée par le tyran de Sicyone pour remercier tous les aristocrates qui avaient prétendu à la main de sa fille et choisir son gendre. Hippocleidès fit scandale par sa danse, jugée très inconvenante et qui lui fit manquer le mariage escompté

> Προϊούσης δὲ τῆς πόσιος κατέχων πολλὸν τοὺς ἄλλους ὁ Ἱπποκλείδης ἐκέλευσέ οἱ τὸν αὐλητὴν αὐλῆσαι **ἐμμελείην·** πειθομένου δὲ τοῦ αὐλητέω ὀρχήσατο. **Καί κως ἐωυτῷ μὲν ἀρεστῶς ὀρχέετο, ὁ Κλεισθένης δὲ ὁρέων ὅλον τὸ πρῆγμα ὑπώπτευε.** Μετὰ δὲ ἐπισχὼν ὁ Ἱπποκλείδης χρόνον ἐκέλευσέ τινα τράπεζαν ἐσενεῖκαι· ἐσελθούσης δὲ τῆς τραπέζης πρῶτα μὲν ἐπ' αὐτῆς **ὀρχήσατο Λακωνικὰ σχημάτια, μετὰ δὲ ἄλλα Ἀττικά, τὸ τρίτον δὲ τὴν κεφαλὴν ἐρείσας ἐπὶ τὴν τράπεζαν τοῖσι σκέλεσι ἐχειρονόμησε**. Κλεισθένης δὲ τὰ μὲν πεζαν τοῖσι σκέλεσι ἐχειρονόμησε. Κλεισθένης **δὲ τὰ μὲν πρῶτα καὶ τὰ δεύτερα ὀρχεομένου ἀποστυγέων γαμβρὸν** ἄνοι ἔτι γενέσθαι Ἱπποκλείδην διὰ τήν τε ὄρχησιν καὶ τὴν ἀναιδείην κατεῖχε ἑωυτόν, οὐ βουλόμενος ἐκραγῆναι ἐς αὐτόν· **ὡς δὲ εἶδε τοῖσι σκέλεσι χειρονομήσαντα, οὐκέτι κατέχειν δυνάμενος** εἶπε· "Ὦ παῖ Τεισάνδρου, ἀπορχήσαό γε μὲν τὸν γάμον." Ὁ δὲ Ἱπποκλείδης ὑπολαβὼν εἶπε· "Οὐ φροντὶς Ἱπποκλείδῃ."
>
> "On continuait à boire; Hippocleidès, qui occupait fort l'atten-

2 Je remercie Laura Steil Docteur en Anthropologie de l'EPHE, Aurel Fleureux, étudiant en M2 EMAD à l'Université de Paris Nanterre et Sidy Seye, danseur de hip hop et étudiant en anthropologie à l'Université de Paris Nanterre pour m'avoir aiguillée dans le vaste monde du hip hop.

3 Parmi une abondante bibliographie, citons Taddei-Lawson H., "Le mouvement hip-hop", **Insistance** 2005/1 (no 1), p. 187-193.

4 Le mariage d'Agaristè se déroule vraisemblablement dans les années 572-570 av. J.-C. comme l'a proposé Mossé C., **La tyrannie dans la Grèce antique**, PUF, nouv. éd. 2004 ("coll. "Quadrige"), p. 43 : la LIIe olympiade renvoie à une victoire à la course de char qui s'est déroulée auparavant, en 576 ou en 572. La date la plus récente 572 est plus vraisemblable puisque Clisthène vient de l'emporter à la course de chars comme le dit Hérodote.

> tion du public, dit au joueur de flûte de lui jouer un air de danse[5]. Le flûtiste[6] obéit, et Hippocleidès se mit à danser. **Il était, je suppose, personnellement satisfait de sa danse; mais Clisthène, à ce spectacle, prenait ombrage de tout ce qui se passait:** près s'être ensuite arrêté quelque temps, Hippocleidès ordonna qu'on apportât une table dans la salle; et quand la table fut arrivée, il commença par exécuter dessus **des danses mimiques laconiennes, puis d'autres athéniennes; et, en troisième lieu, appuyant la tête sur la table, il gesticula avec ses jambes. Pendant l'exécution des premiers et seconds exercices**, Clisthène, bien qu'il et écarté avec dégoût l'idée qu'Hippocleidès, **danseur et pitre indécent**, pût encore devenir son gendre, se contenait, et ne voulait pas faire d'éclat à son adresse. **Mais quand il le vit gesticuler avec les jambes, ne pouvant plus se contenir**: "Fils de Teisandros", lui dit-il, "ta danse t'a fait manquer ton mariage". — A quoi Hippocleidès, répliqua : "Bien égal à Hippocleidès!" C'est de là que vient cette expression"[7].

Cette anecdote, rapportée par le célèbre historien Hérodote au milieu du Ve siècle av. J.-C., révèle la modernité de la Grèce antique en matière de pratiques orchestiques mais la comparaison ne peut pas être soutenue au-delà d'un certain point et ce pour plusieurs raisons. Hippocleidès, à la différence des premiers artistes de *Break Dance*, n'émerge pas d'un milieu défavorisé. Il est issu de la noblesse. Il ne danse pas "au sein de logements délabrés qu'il est le plus souvent avantageux d'incendier que d'habiter"[8] mais devant une assemblée de banqueteurs où figurent de nombreux aristocrates. Son exhibition est une improvisation mais ce n'est pas une danse de rue ou même une danse spécifiquement urbaine. Elle ne reflète en rien une pression sociale alors que le monde grec n'en est pas dépourvu: les VIIe et VIe s. en Grèce antique connaissent de très forts affrontements entre riches et pauvres autour de la terre et voient émerger des tyrans, souvent aristocrates, qui une fois installés au pouvoir procèdent à des partages de terres au détriment des plus riches. Hippocleidès n'est pas en revendication pour une terre puisqu'il est déjà propriétaire foncier. Il n'a certainement pas été dépossédé de ses biens par qui que ce soit car la tyrannie n'est pas instaurée à Athènes avant 561 av. J.-C. Citoyen athénien, il est apparenté aux Cypsélides de Corinthe et se trouve à la cour du tyran de Sicyone comme prétendant à la main de sa fille. Il est à la fois issu du milieu de l'aristocratie et de celui des tyrans. Autre grande différence, la danse d'Hippocleidès ne suscite pas l'unanimité et est jugée in-

5 L'air de danse est ici une *emmeleia* c'est-à dire une danse pacifique. Sur ce type de danse, voir M.-H. Delavaud-Roux, **Les danses pacifiques en Grèce antique**, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.

6 La musique est jouée sur non sur une flûte, mais sur un aulos, instrument à vent, à anches, et avec deux tuyaux de longueur inégale.

7 Hérodote, VI, 129, texte dans l'éd. du TLG et trad. Ph. E. Legrand, CUF, 1948.

8 La formule est de Fleureux A., "Prestige? Légitimité? Les enjeux du freestyle dans le hip hop new style", communication présentée au séminaire "La danse comme objet anthropologique", dir. Houseman M., Wierre-Gore G. et Gibert M. P., le 14 décembre 2017, EPHE, CNRS, Ivry sur Seine,

convenante par le tyran, justement à cause de ses figures acrobatiques. Hippocleidès est bien un danseur de *Break Dance* par les mouvements qu'il effectue (la danse en équilibre sur la tête), mais non par l'idéologie qu'il défend ni celle qui lui est opposée par le tyran de Sicyone. Replaçons sa brillante improvisation dans son contexte pour mieux la comprendre. On rappellera d'abord qu'elle s'effectue dans le cadre de la préparation d'un mariage fastueux, avec un enjeu politique considérable, puis nous verrons qu'elle devient un prétexte pour écarter Hippocleidès car ce prétendant est incompatible avec la politique matrimoniale du tyran de Sicyone comme l'ont montré les travaux d'A. Duplouy[9].

Une danse dans le cadre de la préparation d'un mariage fastueux et politique

Hérodote, quelques lignes avant l'extrait que nous avons cité nous apprend que le tyran a invité à sa cour les prétendants à la main de sa fille et les a retenus auprès de lui pendant un an afin de mieux les connaître. Il est évident que ce mariage n'est pas une union ordinaire et n'est pas représentatif de tous les mariages grecs. Il s'agit forcément d'une pratique spécifique à un Grec suffisamment riche, pour se permettre de recevoir chez lui pendant autant de temps les prétendants à la main de sa fille. Bien sûr, Clisthène applique ainsi les lois de l'hospitalité grecque. Accueillir l'autre, y compris l'étranger fait partie des valeurs grecques et est patronné par un dieu, Zeus Xénios. Cet accueil implique de faire des cadeaux aux personnes que l'on reçoit. Les prétendants sont au nombre de treize. On ne peut pas imaginer que le commun des mortels ait les moyens financiers d'accueillir autant de personnes aussi longtemps. Clisthène a réalisé aussi des investissements importants car il a fait édifier un stade et une palestre afin d'évaluer le niveau sportif de ses gendres potentiels. Le dernier jour, il invite ces derniers à un banquet fastueux puisque l'on a tué 100 bœufs pour l'occasion. Sont aussi accueillis tous les habitants de Sicyone, afin de renforcer les liens sociaux par la commensalité. Le tyran offre un talent d'argent à tous les prétendants, ce qui correspond aux usages normaux de l'époque archaïque, dans la lignée de l'économie de don et de contre don de l'époque homérique. C'est un échange de cadeau entre aristocrates car on peut supposer que les prétendants ont apporté des cadeaux. Seuls les prétendants de Pénélope sont assez anormaux pour ne pas en apporter[10]. En 572-570 av. J.-C., la monnaie est d'invention récente[11]. La somme accordée n'est pas comptée en pièces de monnaie mais en unité de compte (un talent = 6000 drachmes). Elle est considérable car une drachme constituait le salaire journalier d'un ouvrier spécialisé au Ve s. à Athènes et un

9 Duplouy A., **Le prestige des élites. Recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre les Xe et Ve s. av. J.-C.**, Belles Lettres, 2006, p. 80-85

10 **Odyssée**, XVIII, 275 comme le disait E. Levy lors d'un séminaire donné à l'Université de Provence en 1992-1993, la *dikè* (au sens de comportement d'un groupe) des prétendants normaux c'est d'apporter des présents et d'organiser des festins et non de faire bombance aux frais de ses hôtes.

11 La monnaie fut inventée au VIIe s. en Lydie dans la région de Sardes, à cause du mélange naturel d'or et d'argent dit *electrum* qui se trouvait dans la rivière appelée Pactole.

talent éginétique équivalait à 37,5 kg d'argent[12]. Clisthène note que les prétendants se sont absentés de chez eux, sont venus parfois de très loin (Grande Grèce) et qu'ils n'on pas pu prendre soin de leur domaine. C'est donc une forme de compensation qu'il leur accorde, mais particulièrement fastueuse, parce qu'il est dans la norme sociale des aristocrates d'être généreux. Tyran de Sicyone, Clisthène apparaît comme un prince au centre d'une cour.

Le grand nombre de prétendants rappelle la tradition épique, comme l'a noté F. Rebuffat, par exemple l'organisation du mariage d'Hélène par Tyndare. Comme ce dernier ne peut donner la jeune fille qu'à l'un d'entre eux, il fait prêter serment à tous d'aider le mari choisi par Hélène dans le cas où cette dernière viendrait à être enlevée[13]. Ici, l'idée est de proposer aux prétendants à la main d'Agaristè une compétition sportive (grâce au stade et à la palestre commandités par Clisthène) dont la jeune fille sera l'enjeu. Cela rappelle l'épreuve imposée par le roi de Pisa pour marier sa fille. Epeios mort sans enfant, Oenomaos lui succède et promet de donner sa fille Hippodamie en mariage à l'homme qui la prendra sur son char et s'enfuira avec elle sans être rejoint jusqu'à l'Isthme de Corinthe. Mais il s'arrange toujours pour tuer les prétendants d'un coup de lance dans le dos, au moment où il les dépasse (un oracle lui ayant prédit qu'il serait assassiné par son gendre. Il a ainsi réussi à en tuer 13! Pélops l'emporte grâce à la trahison d'Hippodamie et du cocher Myrtile (qui, dans certaines versions du mythe, remplace les goupilles du char d'Oenomaos par des pièces en cire). Il épouse ainsi la princesse et obtient le royaume de Pise. Après sa défaite, Oenomaos perd la vie en tombant de son char, ou se suicide ou encore est tué par son gendre[14]. L'idée de Clisthène n'est pas aussi excessive mais sa fille devient l'enjeu de la compétition. Comme la *paideia* n'est pas seulement constituée par la pratique sportive, Clisthène a pris également soin d'évaluer les candidats au mariage sur le plan intellectuel et sur celui des bonnes manières. Clisthène ne donne pas le choix du mari à sa fille. On se sépare ici de la tradition épique marquée l'exemple d'Hélène qui choisit Ménélas roi de Sparte ou encore celui de Gyptis la fille du roi ligure qui se prononce pour le Grec Protis dans les récits légendaires de la colonisation de Massalia en 600 av. J.-C. Si Clisthène ne permet pas à sa fille de choisir elle-même, c'est parce qu'il en fait un enjeu de politique extérieure[15].

L'idéal, dans la mesure où Clisthène est tyran, serait d'avoir également un gendre tyran. C'est une caractéristique de tous les tyrans que de s'allier aux autres tyrans grecs. C'est ce qu'A. Queyrel a appelé l'internationale des tyrans[16]. Or tous les prétendants ne proviennent pas de ce monde: deux sont venus de Grande Grèce (Sybaris et Siris), un de l'Adriatique (Epidamne), un d'Etolie, un d'Erétrie, un d'Epire, trois du Péloponnèse (Arcadie, Paeos et Elis) un de

12 Rebuffat F., **La Grèce archaïque. Documents (750-740 av. J.-C.)**, SEDES, Paris, 1996, p. 114.

13 Rebuffat, *op. cit.*, p. 111.

14 Rebuffat, *op. cit.*, p. 111 ; Grimal P., **Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine**, Paris, PUF, 1996 (13e éd.), sv. Hippodamie p. 211-212 et sv. Oenomaos p. 326.

15 Rappelons à ce propos qu'en dehors du cadre de la mythologie, une fille ne choisit jamais son mari. C'est son père qui décide pour elle car il envisage son gendre en termes d'alliance économique et sociale, même s'il n'appartient pas à l'élite de la société grecque.

16 Queyrel A., **Athènes, la cité archaïque et classique**, Paris, Picard, 2003, p. 59.

Thessalie (famille des Scopades à Crannon), et l'Athénien Mégaclès. D'autres sont bien apparentés à des tyrans comme Léocédès qui descend de Phidon d'Argos mais cette dernière cité est la grande ennemie de Sicyone. Hippocleidès quant à lui est athénien mais descend du tyran Cypsélos de Corinthe, parenté on ne peut plus glorieuse. La liste reflète, d'après A. Duplouy, les réseaux culturels et politiques dans laquelle la cité de Sicyone s'inscrit ou cherche à s'insérer[17]. Clisthène a une préférence pour les deux Athéniens, Hippocleidès et Mégaclès et paraît hésiter entre eux deux seulement. Les deux candidats sont nobles et riches. Mais cela n'explique pas tout. Comme l'écrit A. Duplouy, "le mariage d'Agaristè apparaît ainsi comme l'acte d'un individu, qui après s'être investi dans la défense de Delphes, tentait également de positionner sa cité dans les réseaux péloponnésiens en bénéficiant d'une tribune olympique. Pourtant (...) c'est finalement Athènes et la sphère culturelle delphique qu'il choisit pourquoi ? Sicyone fut de fait, avec Corinthe et Argos une des premières cités à se tourner de manière préférentielle dès la première moitié du VIe s., sinon auparavant, vers Delphes"[18]. Mais comme il est impensable que Clisthène se réconcilie avec Argos, il choisit Athènes qui, elle aussi, a de bonnes relations avec Delphes. Il y a aussi une autre raison. Clisthène n'avait pas supporté le soutien que les tyrans de Corinthe avaient apporté à son frère Isodamos pour tenter de prendre le pouvoir à Sicyone[19]. Cependant il aurait pu éventuellement se réconcilier avec les Corinthiens. Il n'a finalement pas choisi cette solution mais il a ménagé ses alliés potentiels en leur offrant à chacun un talent d'argent. Il fallait donc que ce choix se matérialise concrètement dans le récit d'Hérodote, en fonction des critères de la compétition de mariage à l'époque archaïque. Hippocleidès manque son mariage pour sa danse, jugée indécente et Mégaclès va l'obtenir justement parce qu'il ne s'est pas adonné à cette activité.

17 Duplouy, *op. cit.*, p. 83

18 Duplouy, *op. cit.*, p. 82

19 Duplouy, *op. cit.*, p. 82-83

La danse, prétexte pour écarter un prétendant incompatible avec la politique matrimoniale du tyran de Sicyone

L'anecdote d'Hérodote reflète bien deux réalités du monde grec antique à propos de la danse:

- la mentalité de certains personnages en vue comme le tyran de Sicyone qui rejoint la conception plus tardive de philosophes comme Platon: il est des danses convenables et d'autres qui ne le sont pas.
- la mentalité de la majorité des individus qui est tout à fait différente: la joie et l'amour de la danse, sans aucune préoccupation pour le caractère convenable ou non de la danse.

Toutefois, Hérodote établit une gradation dans l'orchestique exécutée par

Hippocleidès.

Lors de la première chorégraphie, le tyran de Sicyone, qui ne semble pas goûter la démonstration, n'a pas encore repoussé l'idée de faire d'Hippocleidès son gendre. Pourquoi? Cette danse est une *emmeleia* est une danse tout à fait convenable, où sont respectées les règles de la *sophrosunè* ou modération morale). Deux siècles plus tard, Platon, qui apparaît comme un conservateur des mœurs du passé, la classe parmi les "belles danses" (**Lois**, VII, 814e-816e). C'est une danse au rythme lent, solennel, s'exécutant sur un péan, c'est-à-dire un chant d'action de grâces pour une divinité[20]. Son mode d'expression est mesuré, sa gestuelle très sobre. C'est pourquoi, à la fin de l'époque archaïque, elle constitue l'élément orchestique le plus important du théâtre tragique. L'enjeu de l'*emmeleia* est important car le fait d'associer la danse à la poésie (chant sur lequel on danse) permet ainsi de véhiculer le passé mythico-historique de la cité et un certain nombre de valeurs morales (et cela aussi bien pour les exécutants de la danse que pour les spectateurs). Le fragment 1 d'Alcman, qui est une parthénie, destinée aux évolutions des jeunes filles spartiates, relève du genre de l'*emmeleia*. Il évoque entre autres, le mythe de la lutte d'Héraklès et des Dioscures contre Hippocoôn et ses fils, usurpateurs des trônes de Tyndare, avec comme corollaire, la rivalité amoureuse des Tyndarides et des Hippocoôntides. La morale du mythe semble claire: il est vain de vouloir franchir les limites imposées à l'homme par le destin, notamment en matière de mariage, sous peine d'encourir la jalousie et la vengeance des dieux[21]. En effet, les Hippocoôntides, "en élevant une prétention sur le pouvoir d'Héraklès ou sur la beauté des jeunes filles qui ne leur étaient pas destinées"[22], ont provoqué leur perte. La danse est donc pour les chefs d'Etat un moyen de maintenir leur autorité. C'est pourquoi ceux-ci se sont attachés à conserver les formes traditionnelles de la musique (et donc aussi celles de la danse). Ainsi, les magistrats de Sparte et d'Argos ont interdit longtemps toute innovation dans le jeu ou dans la structure de la lyre parce que la musique traditionnelle était pour eux un facteur de moralité et une garantie de stabilité politique et sociale. Avec le temps, des changements se produisent dans la musique et la danse mais il reste chez certains philosophes quelque chose de la conception archaïqu: au IVe s. Platon juge aussi très dangereuses les innovations musicales et chorégraphiques[23]. Mais l'*emmeleia* est d'ordinaire effectuée collectivement. Ce n'est pas une danse qui s'effectue habituellement dans un *symposion*. Elle n'a pas encore acquis à l'époque de Clisthène de Sicyone le caractère scénique (la tragédie est encore loin) qui autoriserait à la danser hors de tout contexte religieux. Hippocleidès aurait remporté sans doute un succès s'il avait dansé la pyrrhique, danse guerrière, exécutée en armes, qui imite les

20 A l'origine, seul Apollon est concerné. On peut mentionner le péan des Déliades attachées à Apollon, cf. **Hymne à Apollon délien**, 156 ss. Outre l'*emmeleia*, les Déliades effectuent parfois un *hyporchèma*.

21 Calame C., **Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque**, Filologia e Critica, Rome, ed. dell'Ateneo & Bizarri, 1977, 2 vol., t. II, p. 58-64

22 Calame, *op. cit.*, p. t. II, p. 59

23 cf. Platon, **Lois**, livres II et VII

gestes de l'attaque et de la défense sur un rythme très rapide, d'origine crétoise[24]. La pyrrhique permet aux individus d'acquérir souplesse, rapidité des réflexes et cohésion de groupe, afin d'augmenter leur efficacité au combat. Elle est pratiquée à Athènes à partir du VIe s. av. J.-C., aux grandes et aux petites Panathénées, lors de concours par équipes et par catégorie d'âge[25].

Si *emmeleia* et pyrrhique permettent d'inculquer au citoyen et au futur citoyen les règles de la *sophrosunè* (c'est-à-dire la modération morale), d'autres danses vont à l'encontre de cette conception aristocratique de l'orchestique, en raison de leur caractère bouffon ou parodique. Hérodote évoque des danses laconiennes et attiques, populaires, qui exploitent souvent l'ivresse des exécutants. Pour les premières, Hippocleidès n'avait que l'embarras du choix, le répertoire des danses populaires masculines étant très abondant en Laconie:

- l'*eklaktisma*: danse où l'on lance la jambe (σκέλος οὐράνιον ἐκλακτίζειν: lancer la jambe au ciel, Aristophane, **Guêpes**, 1492).
- le *mothon*: gestes se rapportant au postérieur (ἀποπυδαρίζειν μόθωνα: danser un *mothon*, Aristophane, **Cavaliers**, 797, cf. γαστρίζω: se remplir le ventre, se frapper le ventre, μηρίζω: frapper les cuisses)
- la *bibasis*: sauter en touchant le postérieur avec un ou deux talon(s) (Aristophane, **Lysistrata**, 82, à propos de Lampito la Spartiate : πυγὰν ἄλλομαι se donner du talon au derrière en sautant).

Les danses attiques sont surtout représentées par le *kordax*, originaire d'Elide), célèbre pour ses mouvements de déhanchements jugés indécents. Cette danse devient à l'époque classique au Ve s. av. J.-C. la danse essentielle du théâtre comique. A l'époque archaïque, elle devait se pratiquer au cours de fêtes dionysiaques. Plus on avance dans le temps, plus le *kordax* est mal perçu. Pour Théophraste (*Caractères*, VI, 1), danser le *kordax* est un signe de démence, à moins que l'on ne soit ivre. Pour Démosthène (*Olyntiennes*, II, 18), le *kordax* est la marque de l'ivresse ou d'une vie déréglée. Pour Platon, troublé par le caractère parodique, source de rire, ces danses doivent être réservées à des esclaves ou à des étrangers salariés (**Lois**, VII, 816d-e). Elles font partie des danses laides. Les lexicographes tardifs confirment ce caractère de laideur:

> καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ πορείᾳ καλὸν μὲν εὐσχημοσύνη καὶ κόσμος, αἰσχρὸν δὲ ἀταξία καὶ τὸ φορτικόν·
>
> "dans la danse et dans la démarche *(c'est-à-dire la manière de se déplacer et l'allure)*, est beau un extérieur décent et l'ordre, est honteux le désordre et la grossièreté"[26]
>
> λομβρότερον δ' ἦν ὃ ὠρχοῦντο γυμνοὶ σὺν αἰσχρολογίᾳ. ἦν δὲ καὶ

24 Sur l'origine crétoise de la pyrrhique, cf. Lucien, **De la Danse**, 8 et Platon, **Lois**, VII, 796b, et sur Thalétas de Gortyne cf. Plutarque, **De Musica**, 9 et 28 scholie Pindare **Pythiques**, II, 127 ; sur l'origine lacédémonienne de la pyrrhique, voir Athénée, XIV, 630e-f.)

25 Lysias, **Défense d'un anonyme**, XXI, 4 ; Isée, V, 36. Sur ces compétitions et sur les autres concours de pyrrhique en Attique et dans le reste du monde grec, cf. Ceccarelli, **La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata**, Pisa-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, notamment, p. 37, p. 83, p. 91-92, p. 124-125, p. 134-135.

26 Athénée, *Deipnosophistes*, 2,2 page 133 line 4 = XIV, 25, 14, (éd. du TLG) trad. personnelle

τὸ σχιστὰς ἕλκειν σχῆμα ὀρχήσεως χωρικῆς
"était plus lombriste *(adjectif inconnu employé au comparatif et désignant le nom d'une danse le lombros)*: celle que dansaient des hommes nus ensemble avec des propos obscènes. Et le geste de la danse campagnarde était le fait de tirer *(to elkein)* les chaussures féminines"[27]

ἐπικωμάσαι· ὀρχεῖσθαι· ἢ λαλῆσαι αἰσχρά.
"aller (ou survenir) en fêtard: danser ou parler de façon honteuse (ou bien: danser ou dire des choses honteuses)"[28]

κορδακίζει· αἰσχρὰ ὀρχεῖται.
"Danser le kordax: danser des choses honteuses"[29]

κορδακίζει· αἰσχρὰ ὀρχεῖται.
"Danser le kordax: danser des choses honteuses"[30]

Μόθων: ὁ φορτικὸς καὶ ἄτιμος. καὶ εἶδος αἰσχρᾶς καὶ δουλοπρεποῦς ὀρχήσεως, καὶ φορτικῆς.
"Mothôn: grossier et déshonorant. Type de danse honteuse, qui convient à des esclaves, et grossière"[31]

Ἐπικωμάσαι: ὀρχεῖσθαι, ἢ λαλῆσαι αἰσχρά
"aller (ou survenir) en fêtard: danser ou parler de façon honteuse"[32]

Au *kordax* sont associées deux autres danses, le *mothôn*, danse laconienne que nous avons évoquée plus haut et le *lombros*, mal connue. Dans ces trois danses, le caractère honteux semble lié au déhanchement. Or pour Platon, ce qui fait le caractère d'une belle danse, c'est de conserver "la rectitude des lignes"[33]. Remarquons au passage que dans les danses grecques folkloriques, tout mouvement des hanches est exclu. Bien qu'il soit impossible d'attester une continuité entre l'Antiquité et nos jours, tout se passe comme si l'esthétique du danseur était restée la même.

Enfin vient la troisième danse, en équilibre sur la tête: τὸ τρίτον δὲ τὴν κεφαλὴν ἐρείσας ἐπὶ τὴν τράπεζαν τοῖσι σκέλεσι ἐχειρονόμησε. Hippocleidès devient ainsi le premier danseur de *Break Dance*. A noter que le verbe employé est ici χειρονομεῖν qui évoque normalement les mouvements de mains et/ou de bras. Hérodote marque ainsi le fait que le personnage gesticule avec ses pieds comme on le fait normalement avec les mains. Il présente cette danse

27 Pollux, *Onomasticon*, IV, 105, traduction personnelle. Le *lombros* est le nom de la danse d'après P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, sv. λομβρός, p. 146.

28 Photius Lexicon Epsilon, 1609, 1, traduction personnelle

29 Photius, Lexicon, Kappa, 956, 1, traduction personnelle

30 Suda, Lexicon, Kappa, 2071, traduction personnelle

31 Suda, Lexicon, Mu, 1187, 2, traduction personnelle.

32 Suda, Lexicon. Epsilon, 2408, 1, traduction personnelle

33 Platon, Lois, VII, traduction A. Diès, CUF.

comme la plus inconvenante de toutes. En effectuant cette danse, Hippocleidès s'assimile à un homme totalement ivre et ayant perdu toute maîtrise de lui même. Or boire au cours d'un banquet, pour une personne qui a reçu une bonne éducation, c'est donner la preuve que l'on peut maîtriser cette pratique et donc les effets qui s'en suivent. Et l'on comprend que dans ces conditions, Clisthène de Sicyone écarte Hippocleidès à cause de son engagement trop marqué dans des danses qui prônent un idéal à l'encontre de la modération morale[34]. Il semble alors platonicien avant la lettre. Mais par ailleurs, nous savons qu'il s'agit d'un prétexte et que Clisthène avait offert à Hippocleidès comme aux autres prétendants un talent d'argent. Il ne voulait pas d'Hippocleidès pour gendre mais il voulait le conserver dans son vaste réseau d'alliances. Il fallait donc que le motif du refus semble futile, et la danse en constituait un tout trouvé. Il est assez significatif de voir qu'Hippocleidès ne semble pas affecté par cet échec.

A la différence de la *Break Dance* des années 1970, l'orchestique d'Hippocleidès n'exprime ni ne reflète aucune tension sociale. Elle s'inscrit dans le contexte des compétitions en tout genre qui se déroulent entre les prétendants à la main d'une jeune fille dans les milieux aristocratique de la Grèce antique de l'époque archaïque. On imagine que Mégaclès dut être très fier de triompher de son rival Hippocleidès. Le mariage d'Agaristè est le premier exemple des rivalités entre les deux grandes familles athéniennes des Philaïdes (Hippocleidès est en effet le cousin de Miltiade l'Ancien) et les Alcméonides (dont fait partie Mégaclès) comme le rappelle A. Duplouy[35]. S'il est intéressant de voir que les danses acrobatiques étaient déjà en usage dans l'Antiquité grecque, on constate cependant qu'elles restent en minorité, y compris sur les représentations iconographiques. Au contraire, depuis les années 1970 la *Break Dance* est de plus en plus pratiquée et bien au-delà de son contexte géographique et social d'origine. Elle est enseignée dans le monde entier ou presque. Par les performances et la forme physique qu'elle exige de ses participants, elle s'adresse d'abord aux jeunes mais requiert de leur part un travail certain même si elle reste fondée en grande partie sur l'improvisation. Elle crée aussi un nouveau socle culturel commun, un nouveau terrain d'entente et de communication, dans un contexte de moins en moins conflictuel.

34 Delavaud-Roux, *op. cit.*, p. 10

35 Duplouy, *op. cit.*, p. 84-85

Musicografias

Musicografias

Suíte Orquestral Heliodoriana

Marcus Mota
Universidade de Brasília
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

ISSN: 2525-9105

O projeto inicial era produzir roteiros que seriam a base para posteriores processos criativos, visando a produção de um espetáculo interartístico: diálogos falados por atores, coreografias, grandes canções corais acompanhadas por orquestra e projeções de vídeo. A obra de Heliodoro, **As Etiópicas**, foi escolhida por sua teatralidade, pela amplas possibilidades de sua materialização cênica[1].

As Etiópicas é a última grande obra literária da Antiguidade. Neste romance, Heliodoro compete com Homero, fundindo um romance de aventura à la **Odisséia** com uma narrativa de amor. A obra inspirou artistas dos mais variados modos e tempos, como Cervantes (**Os trabalhos de Persiles e Segismunda**), Shakespeare (**Noite de Inverno**), Verdi (**Aida**). O romance de Heliodoro segue as atribulações do casal protagonista (**Caricléia e Teágenes**) até seu encontro final, após naufrágios, piratas, guerras e outras obstáculos[2].

Do projeto à realidade: com a crise econômica e institucional em Brasília/Brasil de 2014, as possibilidades de financiamento escassearam e tive de me contentar com a elaboração dos roteiros e das composições orquestrais. Aquilo que seria um teatro musicado tornou-se uma suíte orquestral. *Mas menos é mais:* sem o foco em um produto cênico e seu processo de montagem, pude me concentrar na homologia entre a organização multirreferencial da obra de Heliodoro e as possibilidades da escrita orquestral e seu uso de combinação de *layers* e timbres.

Cada movimento da **Suíte Orquestral Heliodoriana** foi composto a partir de um trecho de **As Etiópicas**, sendo realizadas análises textuais e esboços,

1 V. meu artigo **Audiocenas: Elaborando o Amanhecer a partir de As Etiópicas, de Heliodoro**. In: **Anais online do 130**. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Brasília: PPG-Arte-UnB, 2014. Link: https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_MarcusMota.pdf .

2 V. meu texto **As Etiópicas de Heliodoro como Cosmologia literária**. In: **Gabriele Cornelli, Delfim Leão**. (Orgs.). Cosmópolis: Mobilidades Culturais. Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra, 2016, v. 1, p. 197-208 .

dentro do processo criativo, muito em função de seminário de pesquisa semanal conduzido pela professora Marília Futre Pinheiro e por mim em Lisboa. Assim, com a perspectiva desse encontro semanal fixo, era preciso produzir uma grande quantidade de materiais musicais e estudos filológicos, partilhar cada momento da pesquisa. Os estudantes deste seminário foram os primeiros a apreciar os sons e os conceitos correlatos dessa integração entre pesquisa e produção sonora. Ainda, durante o período, pude realizar um mestrado de orquestração e arranjo pela Berklee University, valendo-me das músicas compostas nas disciplinas realizadas, expondo-as então aos professores e colegas dos cursos.

Como resultado da apropriação e transformação de trechos de **As Etiópicas**, temos uma suíte orquestral em sete (7) movimentos, os quais assim se distribuem[3]:

Audiocena	**Fonte**	**Duração**	**Links**
1) Amanhecer	1.1.1	3:08	https://youtu.be/4CRVRyNI23g
2) Caça	1.1	3:25	https://youtu.be/eL2SqxvWNJ0
3) Epifanias	1.2	3:30	https://youtu.be/VVTS_6xun2c
4) Lamento	1.2 – 1.3	3:13	https://youtu.be/7MPietEnR8Y
5) Caverna	2.1 – 2.10	4:32	https://youtu.be/6CoIWPXgKCE
6) Calasiris	3	4:00	https://youtu.be/WLelbIyWjC0
7) Homéricas	9	4:02	https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
	Total	**33 min**	

A tabela acima registra, em sequência, o nome de cada audiocena, o trecho da obra **As Etiópicas** que serviu de base para cada orquestração, a duração aproximada de cada movimento, e o link para vídeo que contém arquivo de som e partitura de cada música[4].

Toda pesquisa vai se encontrar disponível no livro **Audiocenas: Interfaces entre Cultura Clássica, Dramaturgia e Sonoridades**, em publicação pela Editora UnB.

A Suíte Orquestral Heliodoriana poderia ser apresentada com leituras de pequenos textos entre as músicas. Cada música/movimento foi baseada em um trecho da obra **Etiópicas**. Ao mesmo tempo, há diversas pinturas baseadas na obra de Heliodoro, que poderiam ser projetadas em algum momento, seja durante a leitura dos textos, seja durante a execução da obra musical.

3 Para um exemplo das análises e reallizações efetivadas, v. meu texto **Epifania e música: audiocenas a partir de as etiópicas, de Heliodoro**. In: **Anais Online do II Simpósio de Estética e Filosofia da Música**. Porto alegre: Marca Visual, 2016. p. 282-283. Link: http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/350 .

4 Para o texto de Heliodoro, segui a edição em três volumes de Rattenbury & Lumb (Budé, 1935-1943). Para os vídeos, agradeço e muito a colaboração de meu professor e multiartista Alexandre Rangel.

Um exemplo disso é a pintura de Abraham Bloemaert que serve de capa para este projeto: ***Theagenes and Charicleia amidst the Murdered Pirates*** (1625)[5].

Os textos foram traduzidos por mim a partir do original grego, em meu pós-doutorado (2014-2015) em Lisboa.

Então, poderíamos ter como programa a seguinte disposição de eventos:

1) Amanhecer
2) Leitura do Primeiro trecho
3) Caça
4) Leitura do segundo trecho
5) Epifania
6) Leitura do terceiro trecho
7) Lamento
8) Leitura do quarto trecho
9) Caverna
10) Leitura do quinto trecho
11) Discurso de Calasaris
12) Leitura do sexto trecho
13) Homero

Fig. 1 Pintura de Abraham Bloemaert.

5 Imagem em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Bloemaert_-_Charikleia_and_Theagenes_-_WGA02275.jpg .

Com isso, teríamos o total de 50 minutos para o programa inteiro.

Eis uma amostra do textos utilizados para os primeiros movimentos da suíte:

"1) O dia agora (mal) acabava de brilhar (sorrindo) e o sol resplandecia no cume das montanhas {o dia acabava de lançar seus primeiros reflexos de luz} quando um bando de ladrões armados passou a espiar a partir de cima do monte que se eleva ao longo de uma das bocas (braços) do Nilo chamada de Heracleótica. Por instantes após permaneceram examinado visualmente o mar em sua extensão abaixo deles, primeiro lançaram os olhos sobre o oceano, mas como não avistaram nenhuma embarcação que prometia saque ou roubo, volveram o olhar a praia à beira do mar. E isso foi o que viram ali:
2) um navio mercante ancorado sem tripulação mas carregado de mercadorias. E isso poderia ser compreendido fácil mesmo de longe como estavam pois o peso da carga fazia a água chegar acima da terceira linha de flutuação. A praia à beira-mar estava tomada por corpos recentes de assassinados: uns completamente mortos, outros quase, nos últimos suspiros, indi-

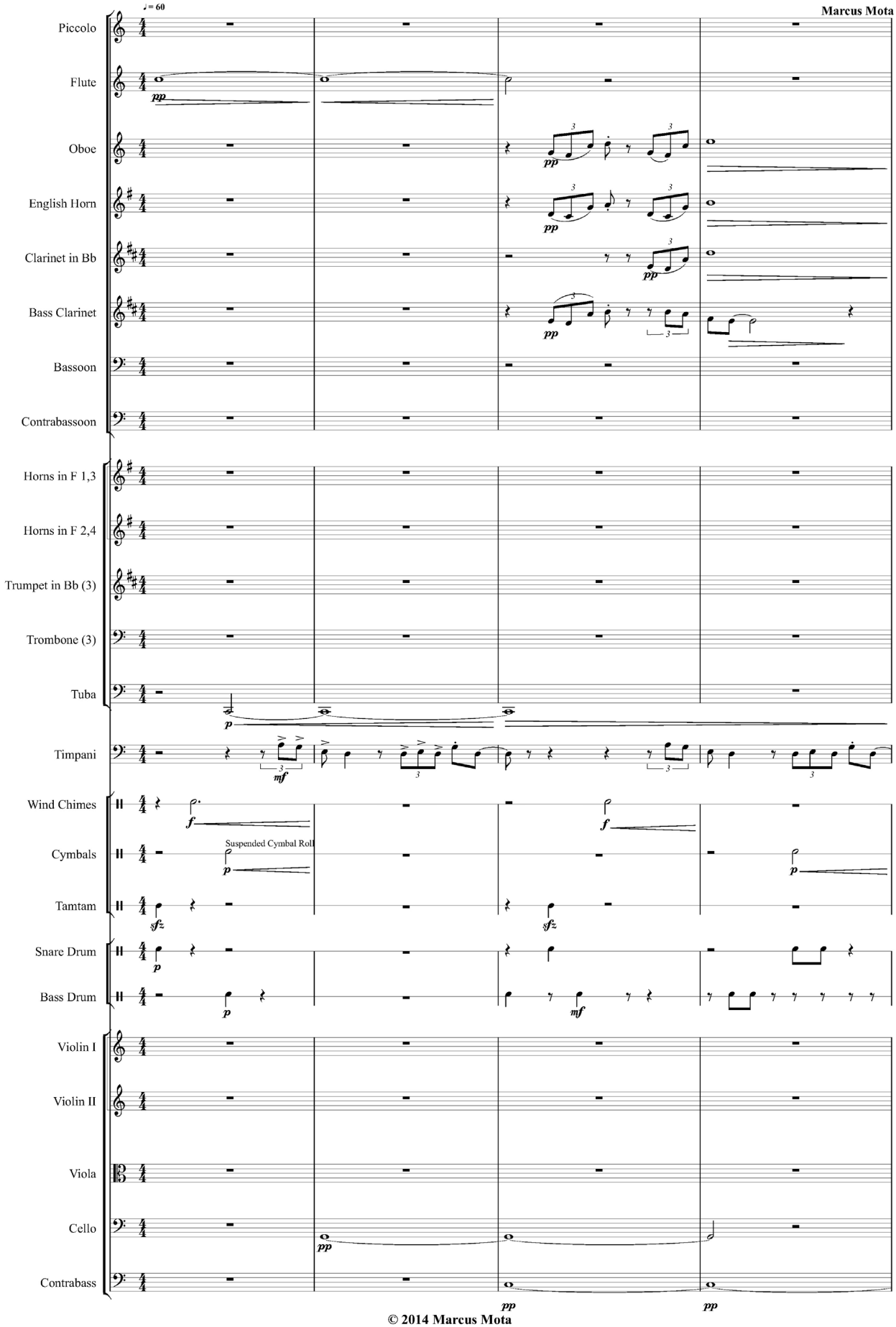
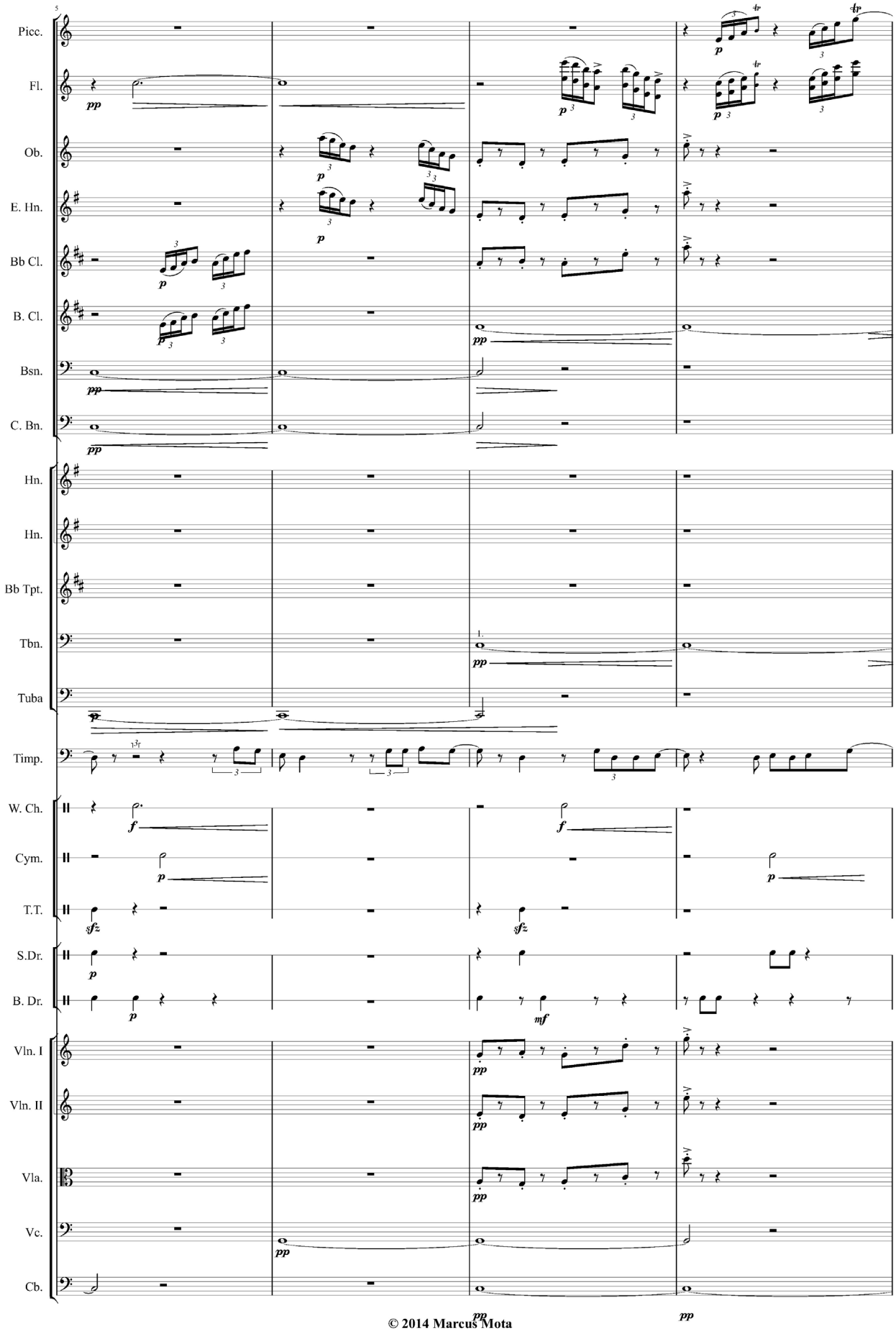
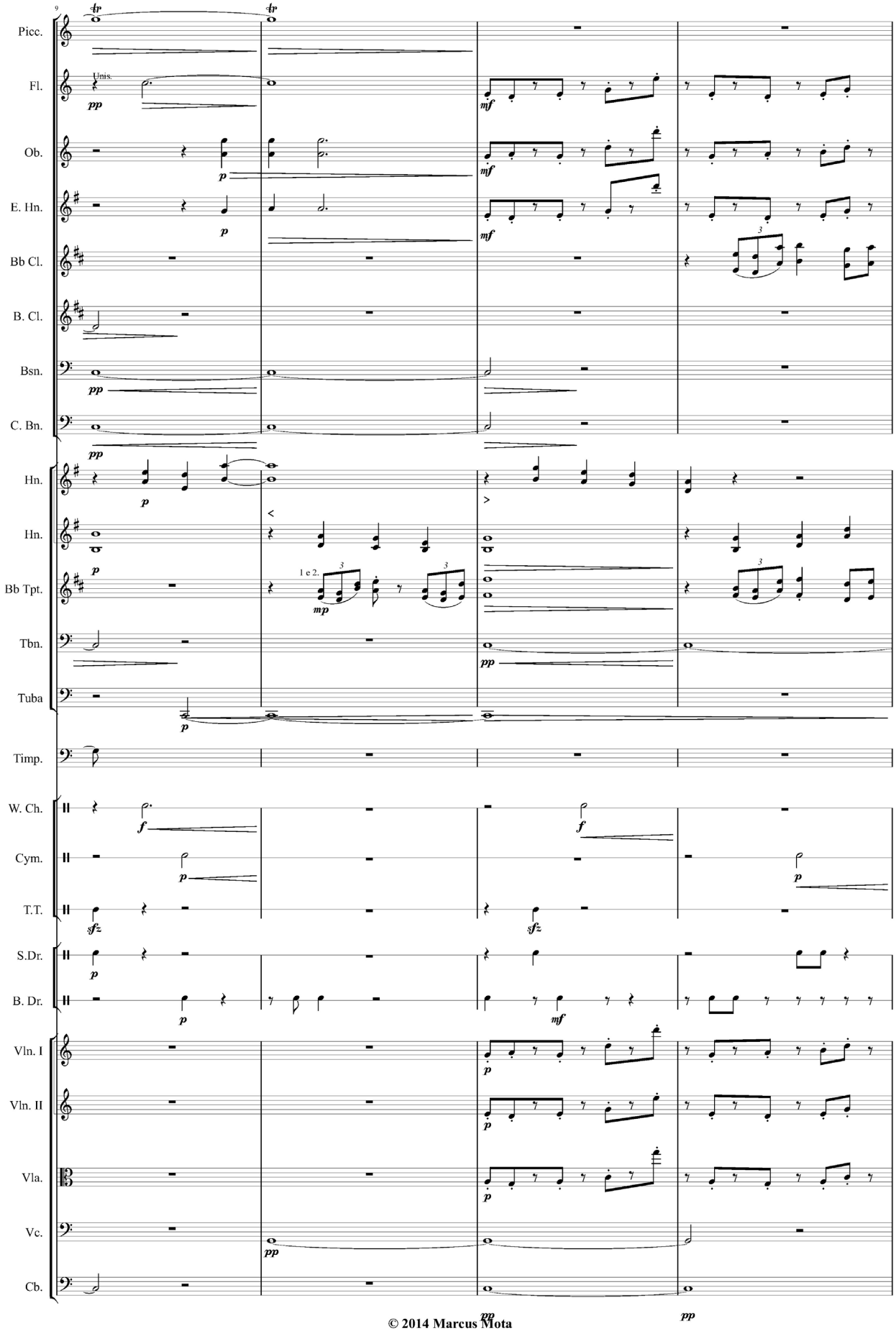
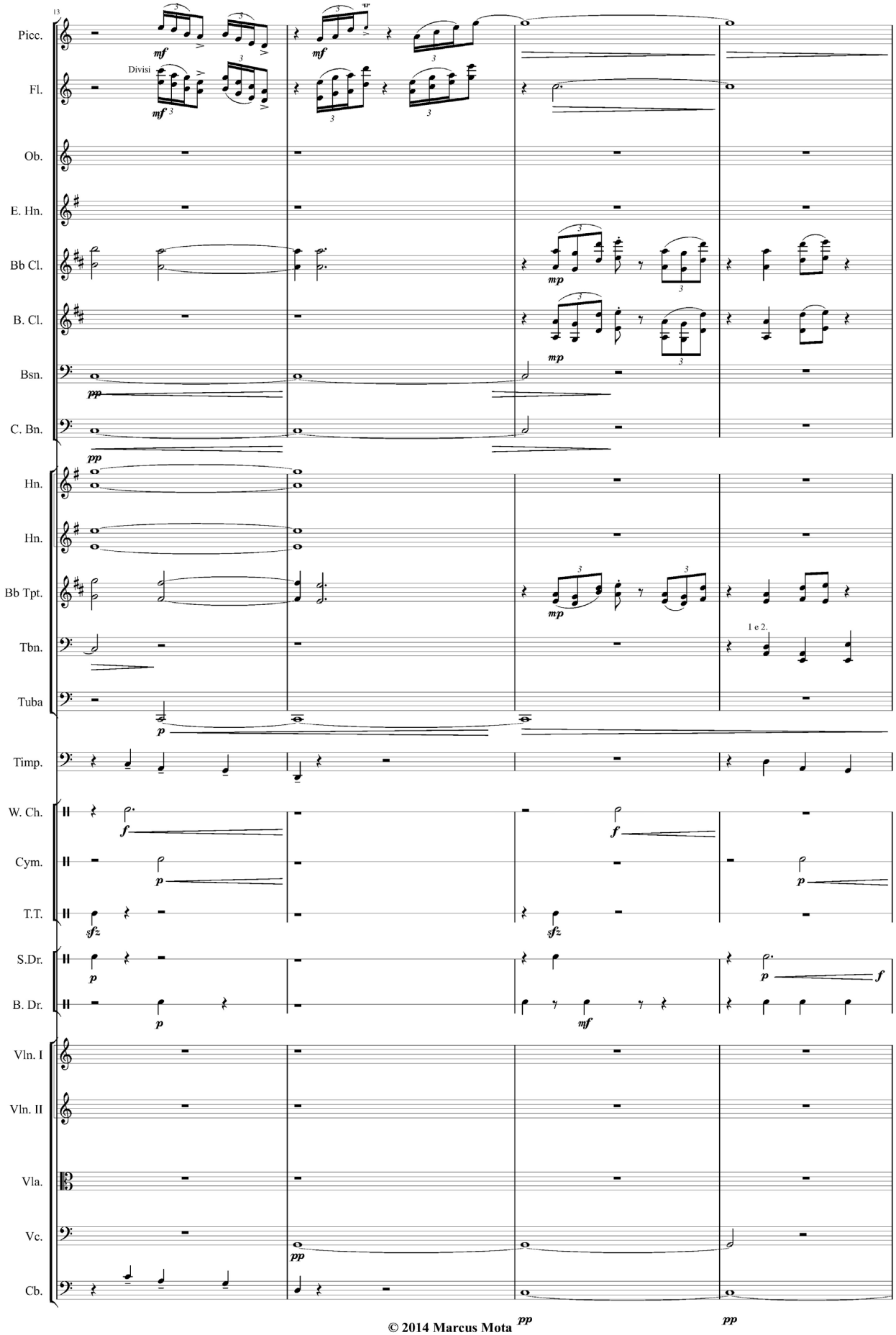
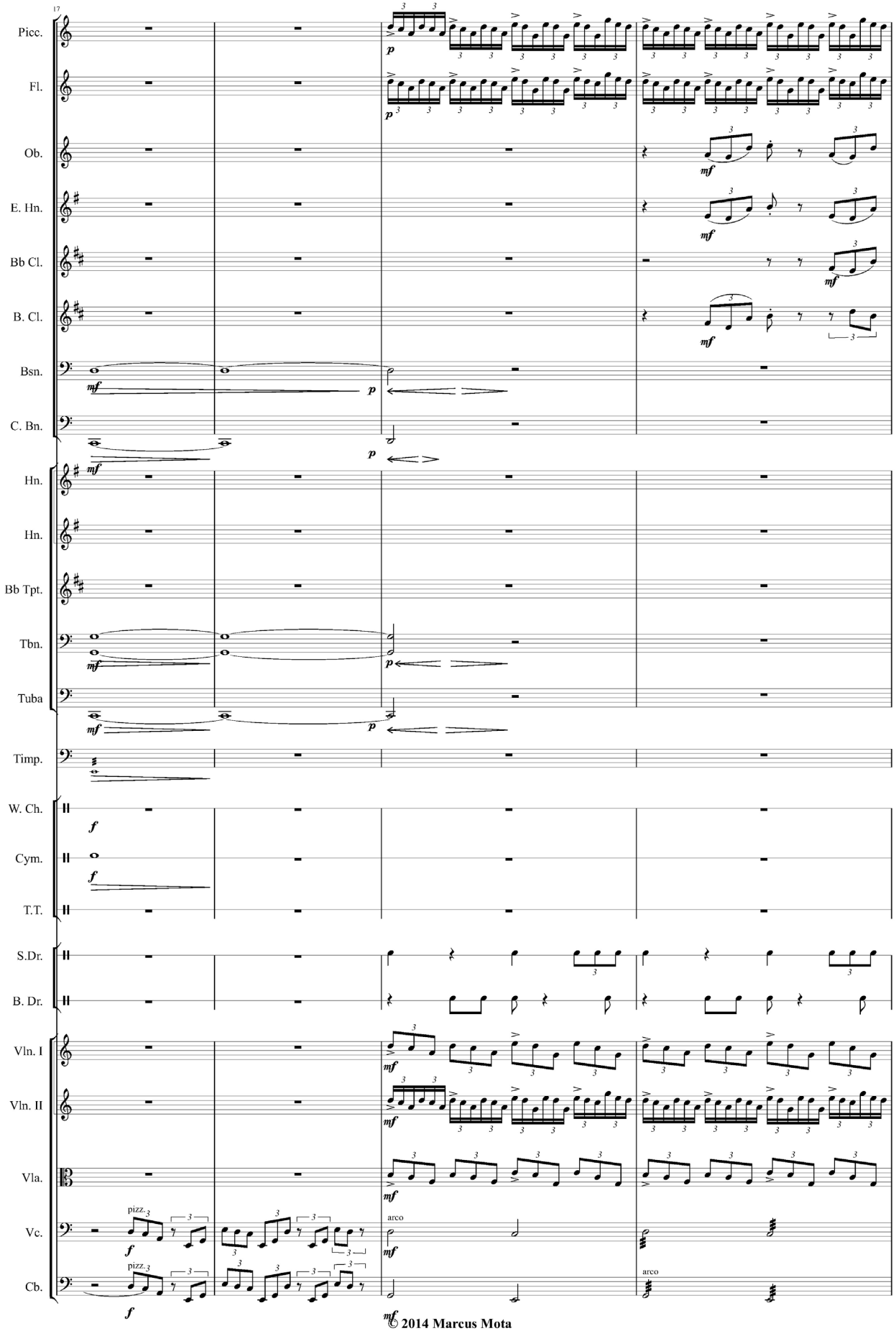
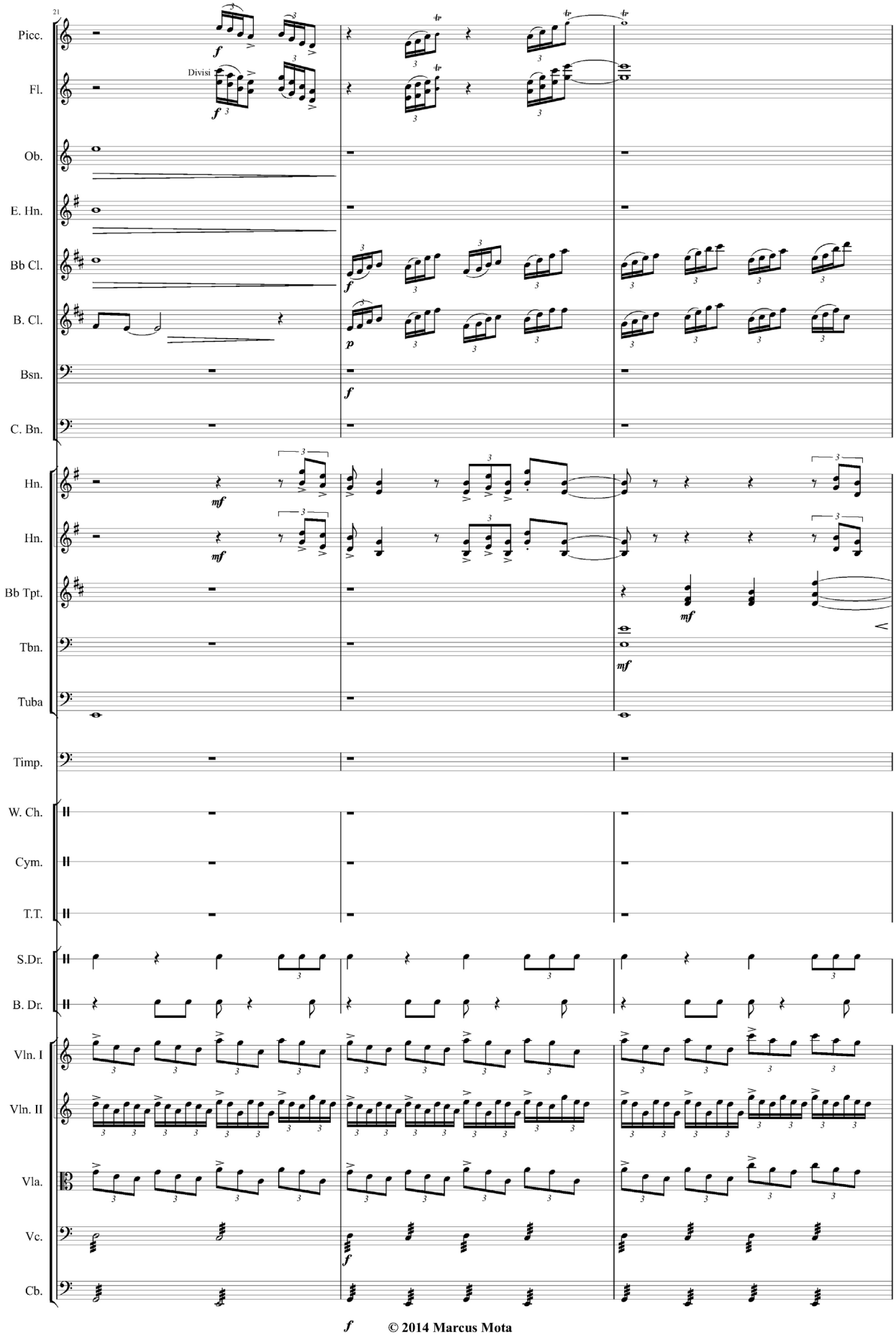
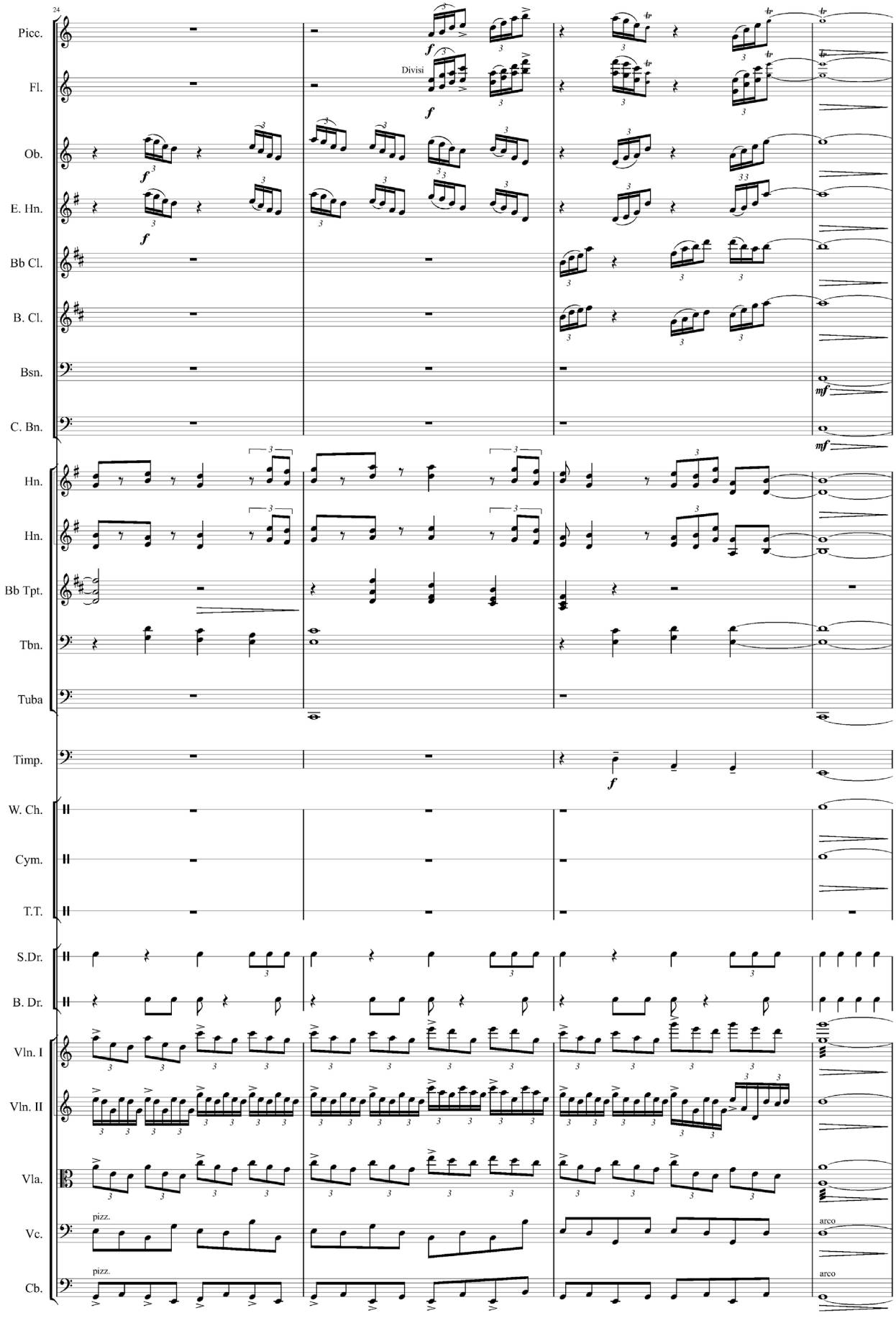
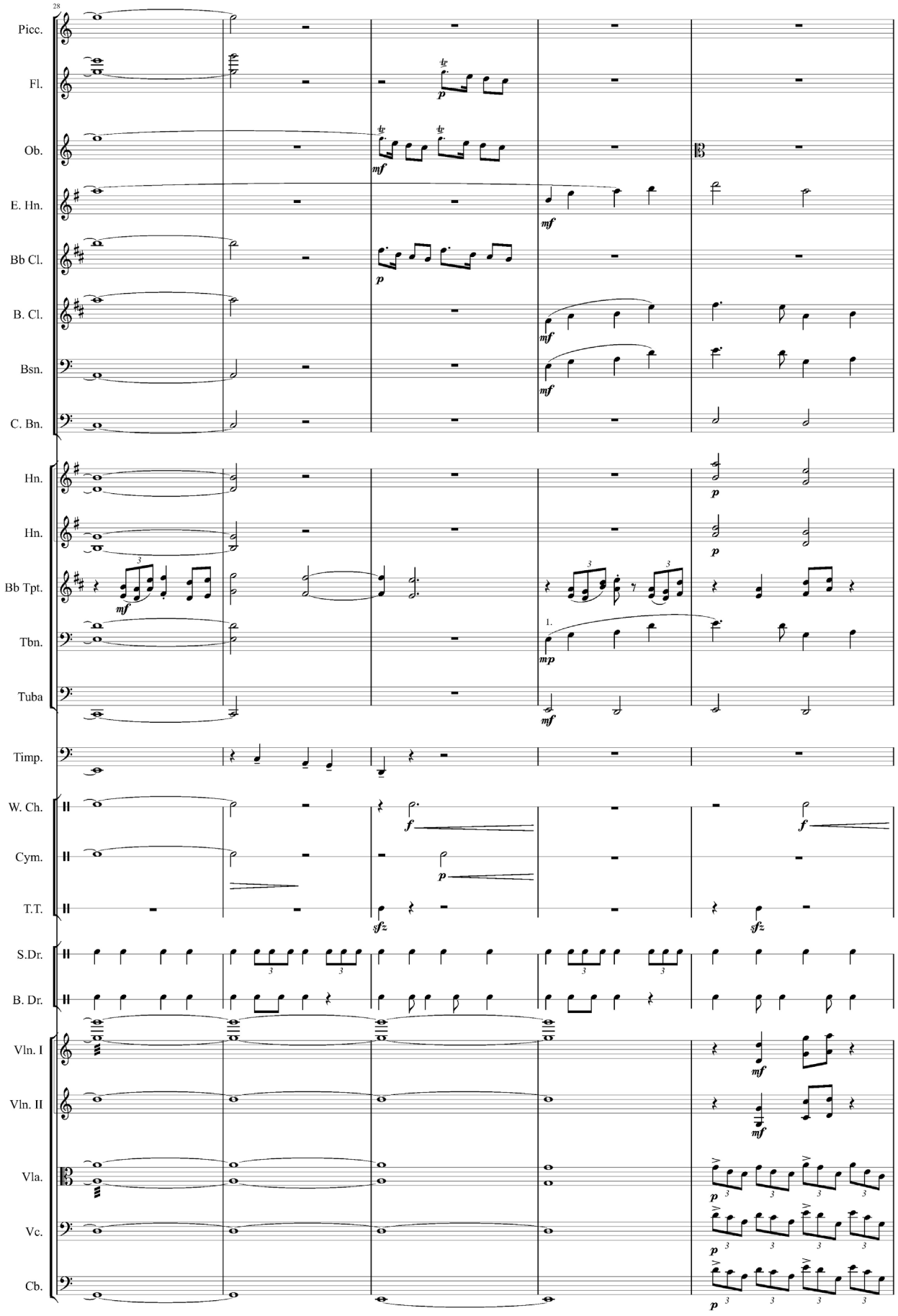
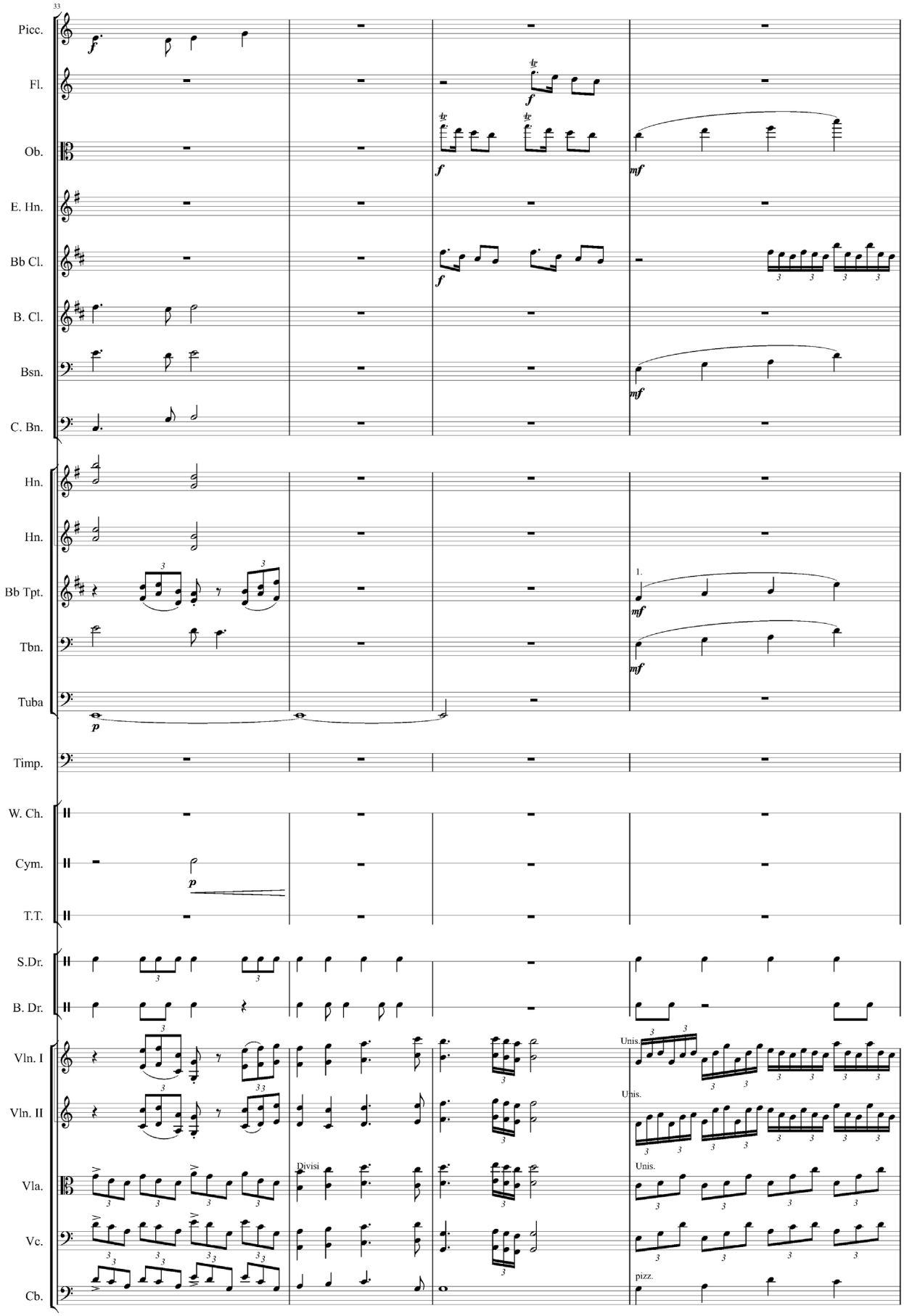
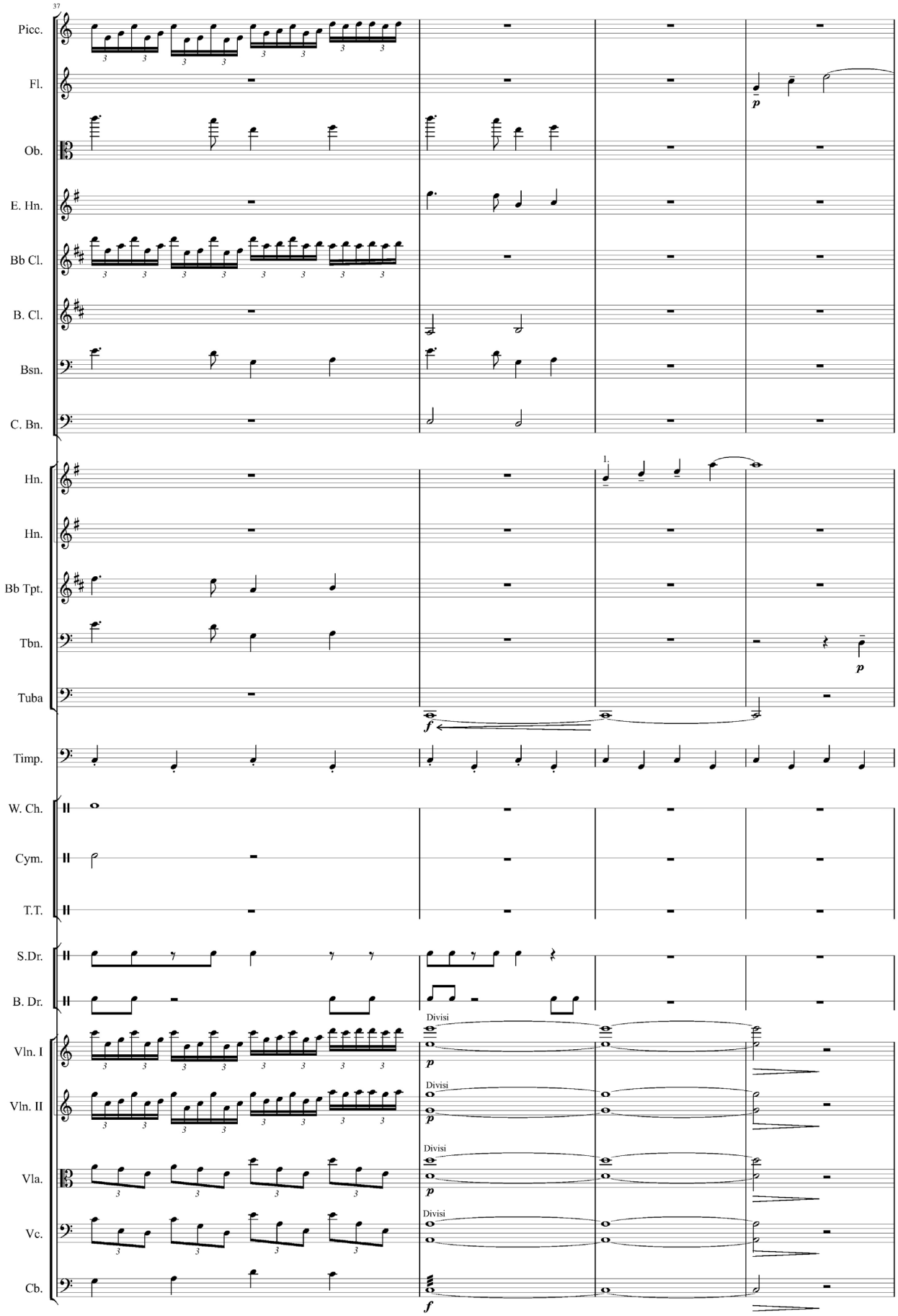
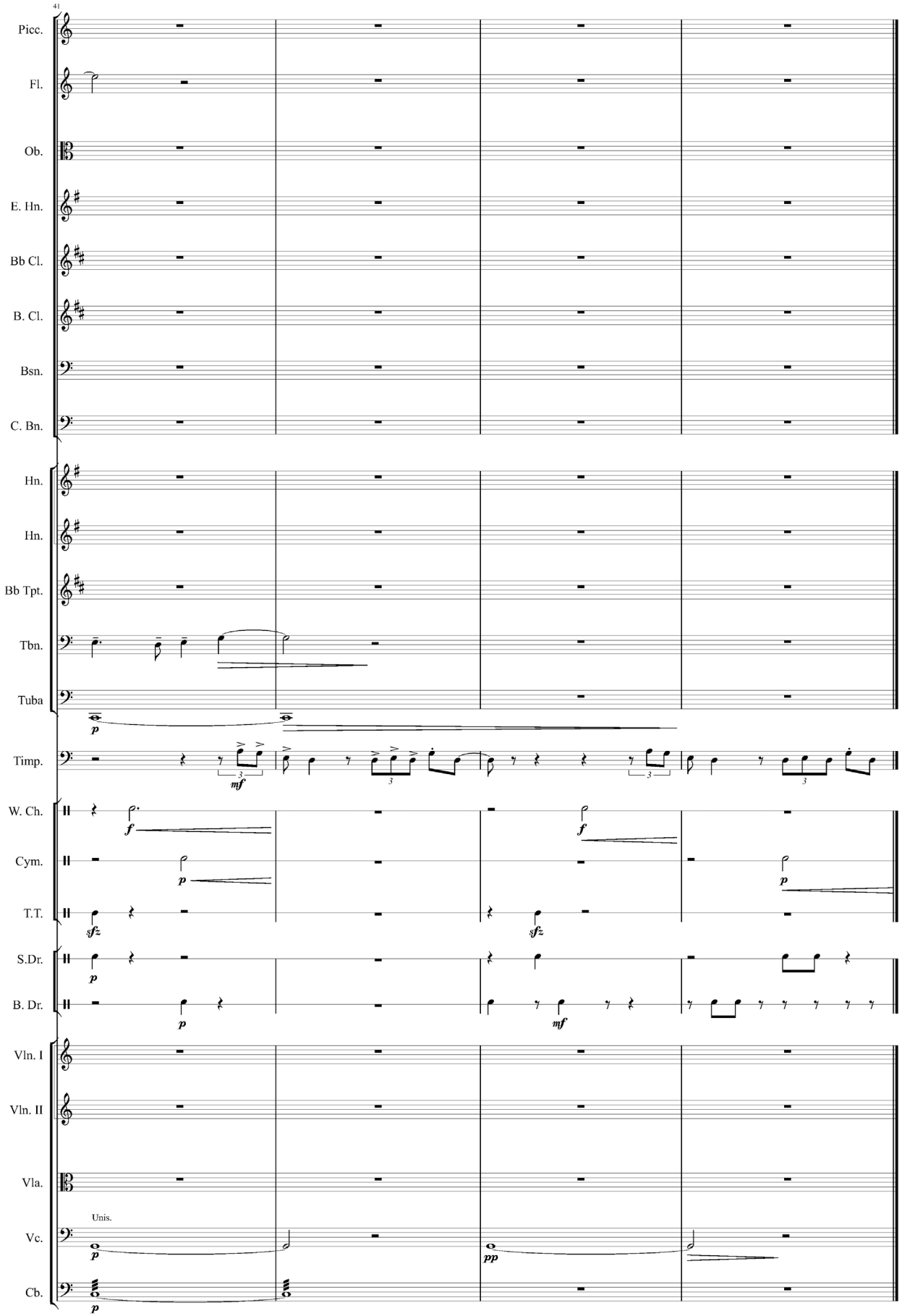
cando que a guerra havia terminado há pouco tempo. Não fora uma batalha comum, pelo que mostram as evidências, já que se misturava com os lastimáveis restos de um festivo banquete que havia terminado mal: mesas ainda cheias de comida, mesas no chão como escudos nas mãos dos agora mortos no ataque, pois a luta se deu de modo repentino.

3) E debaixo de outras mesas mortos se escondiam, último refúgio imaginado. Havia taças derrubadas pelo chão que caíram das mãos dos que nelas bebiam ou que delas se serviram como pedras de arremesso. É que o modo imprevisto da desgraça obrigou-os a inovar, ensinando-os a usar as taças como projéteis. Entre os que estavam no chão, um tinha sido abatido por machado; outro, atingido por pedra que própria praia proveu; outro mais teve a cabeça partida por um pedaço de pau; outro ainda morreu queimado por tochas de fogo. Enfim cada um encontro seu fim de um modo diverso, mas a maioria por obra do arco e da flecha.

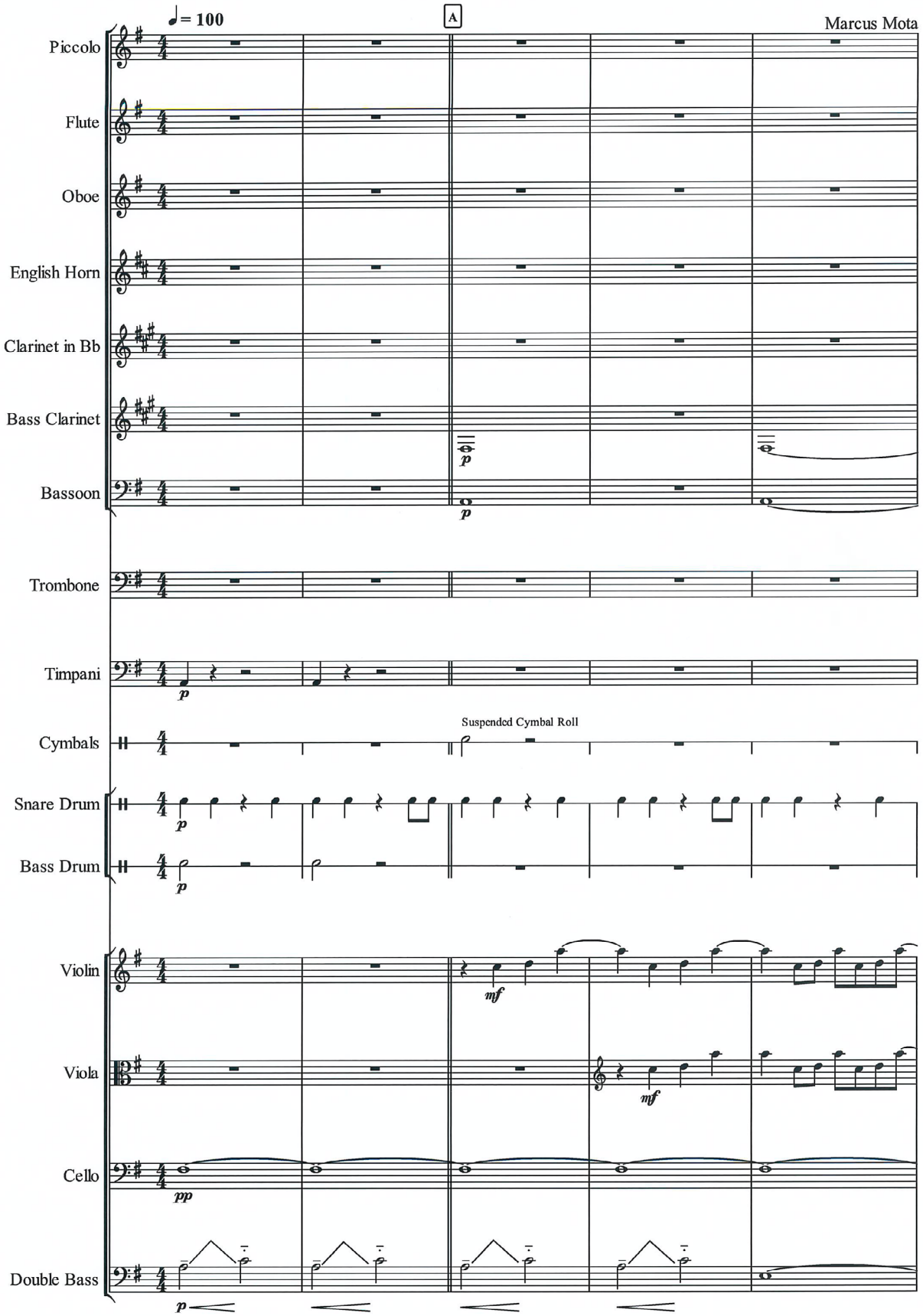
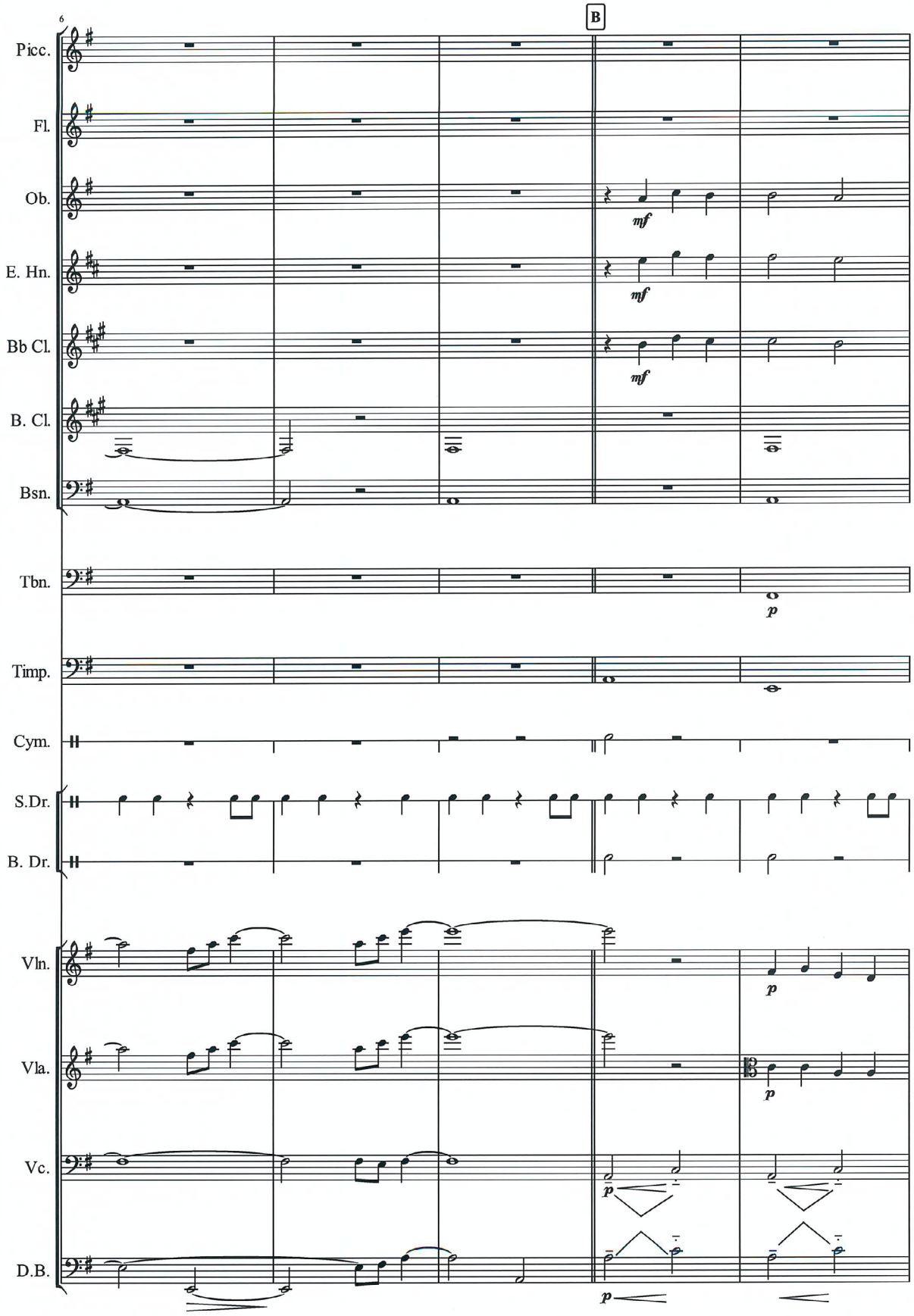
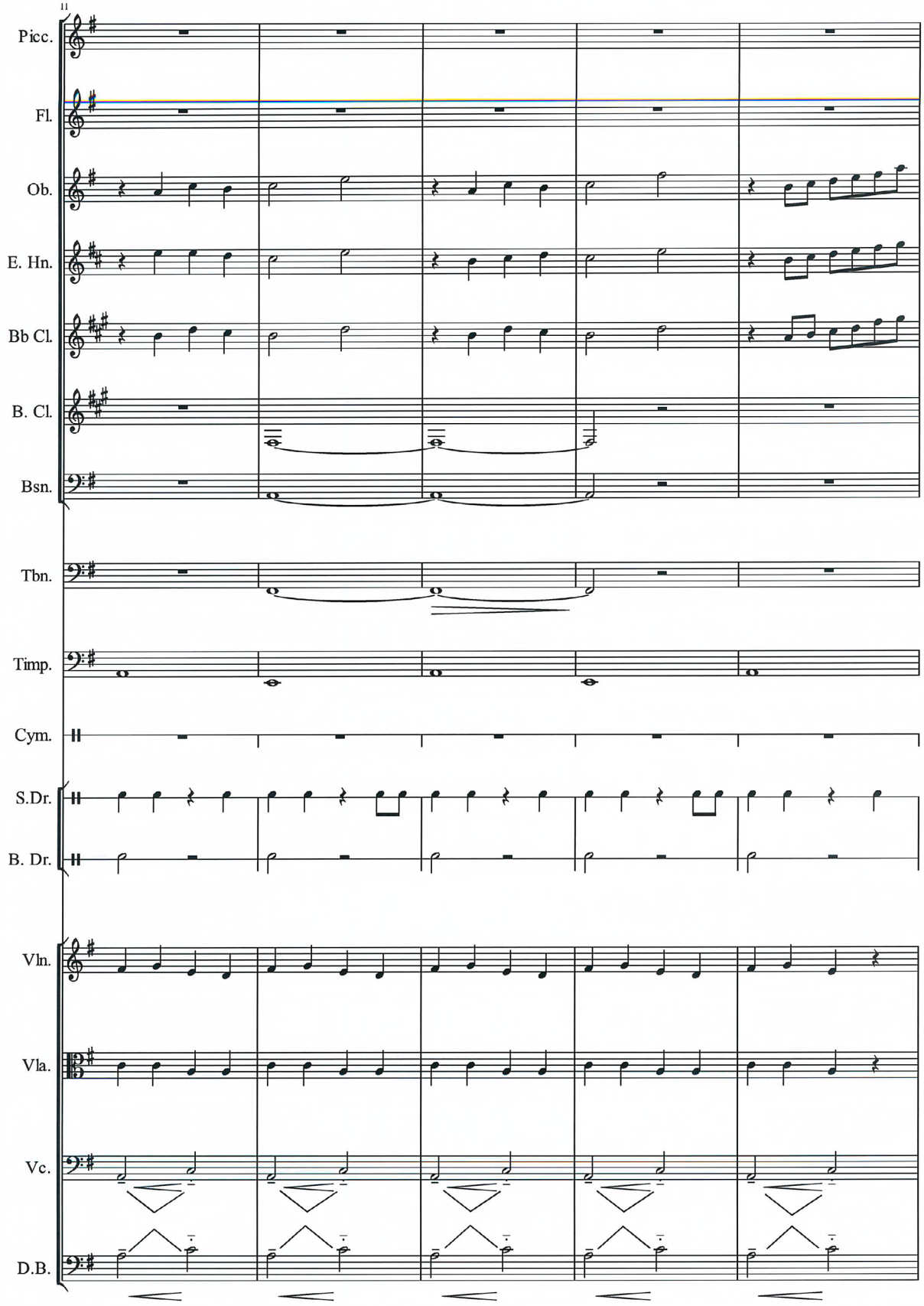
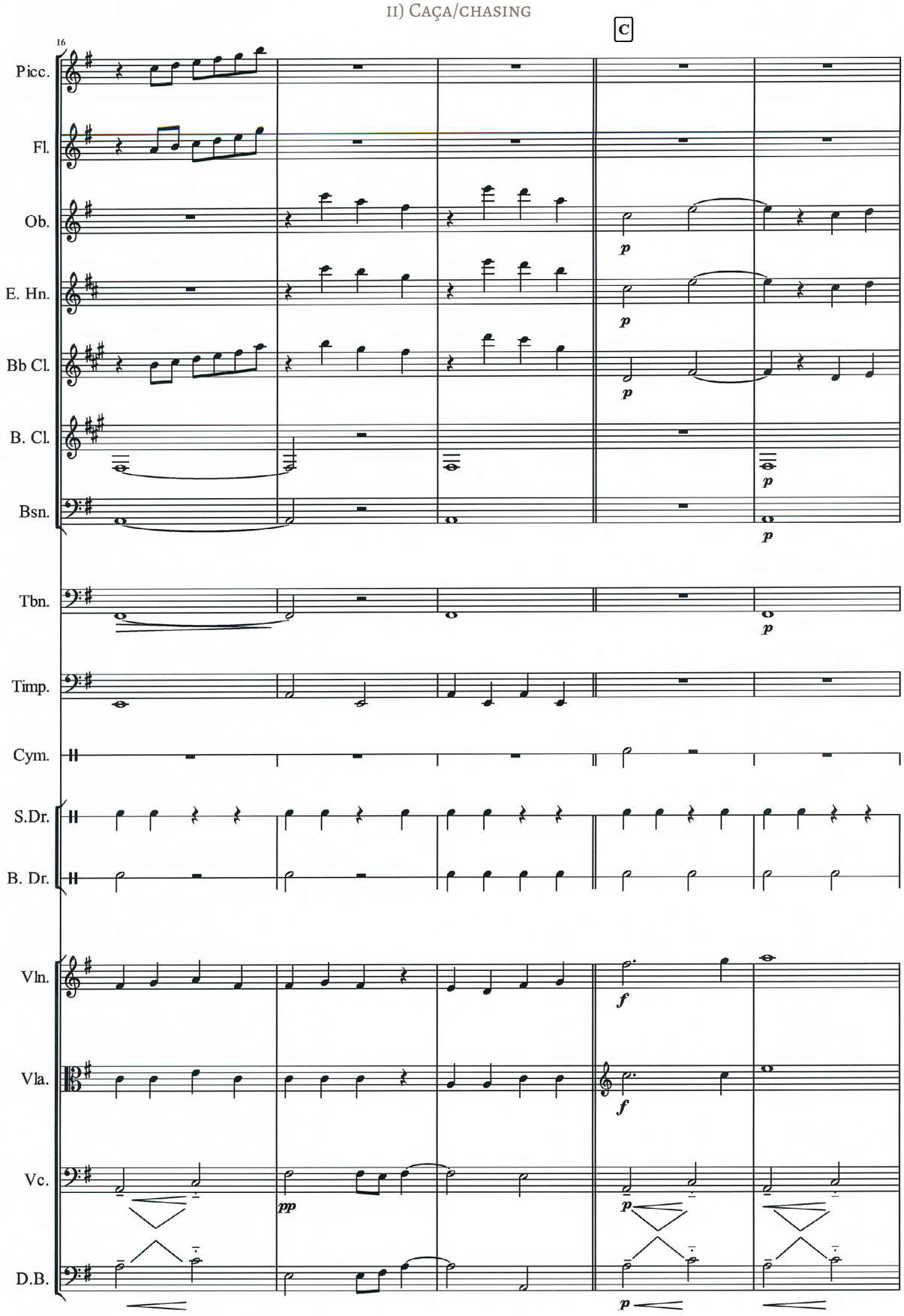
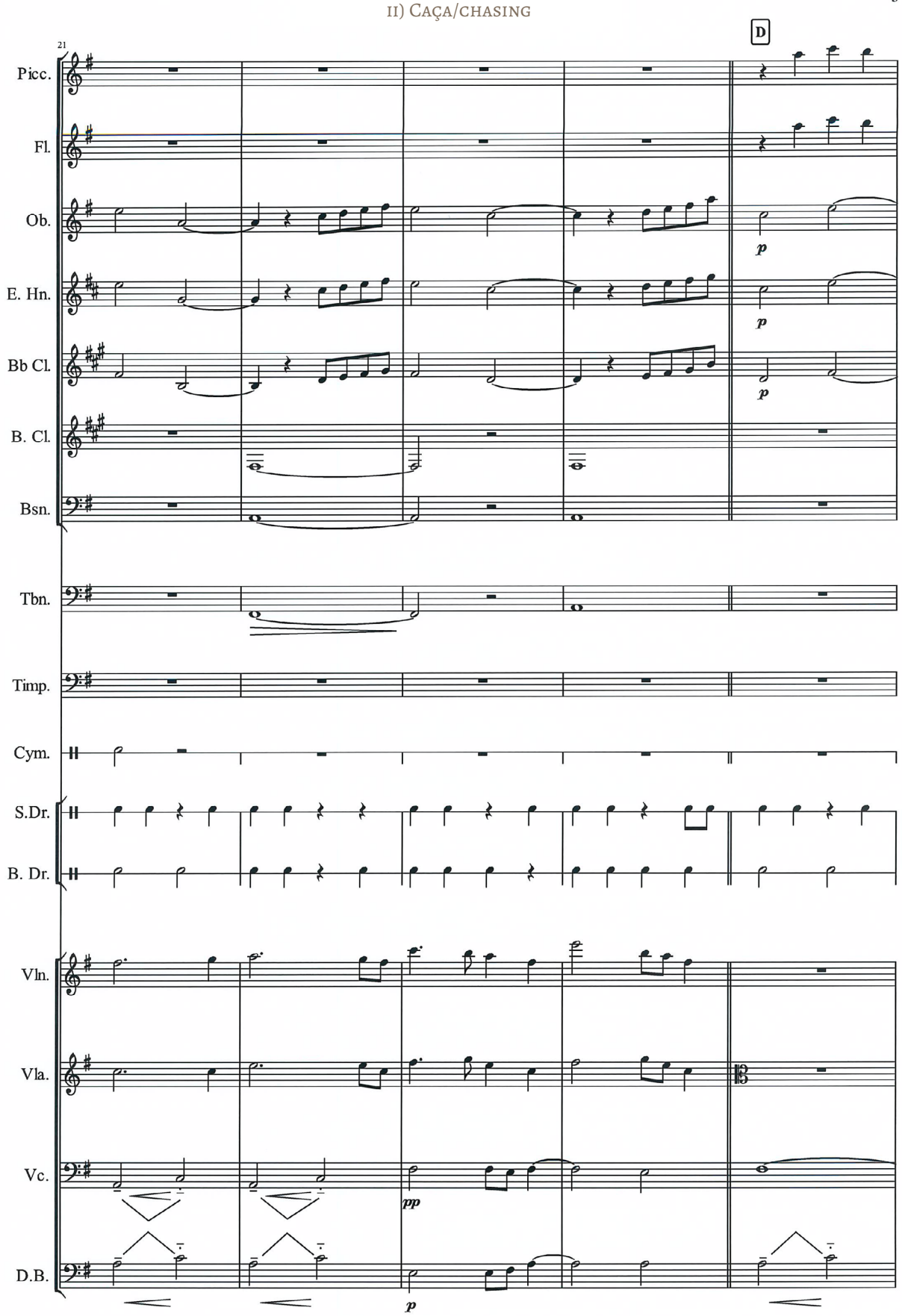
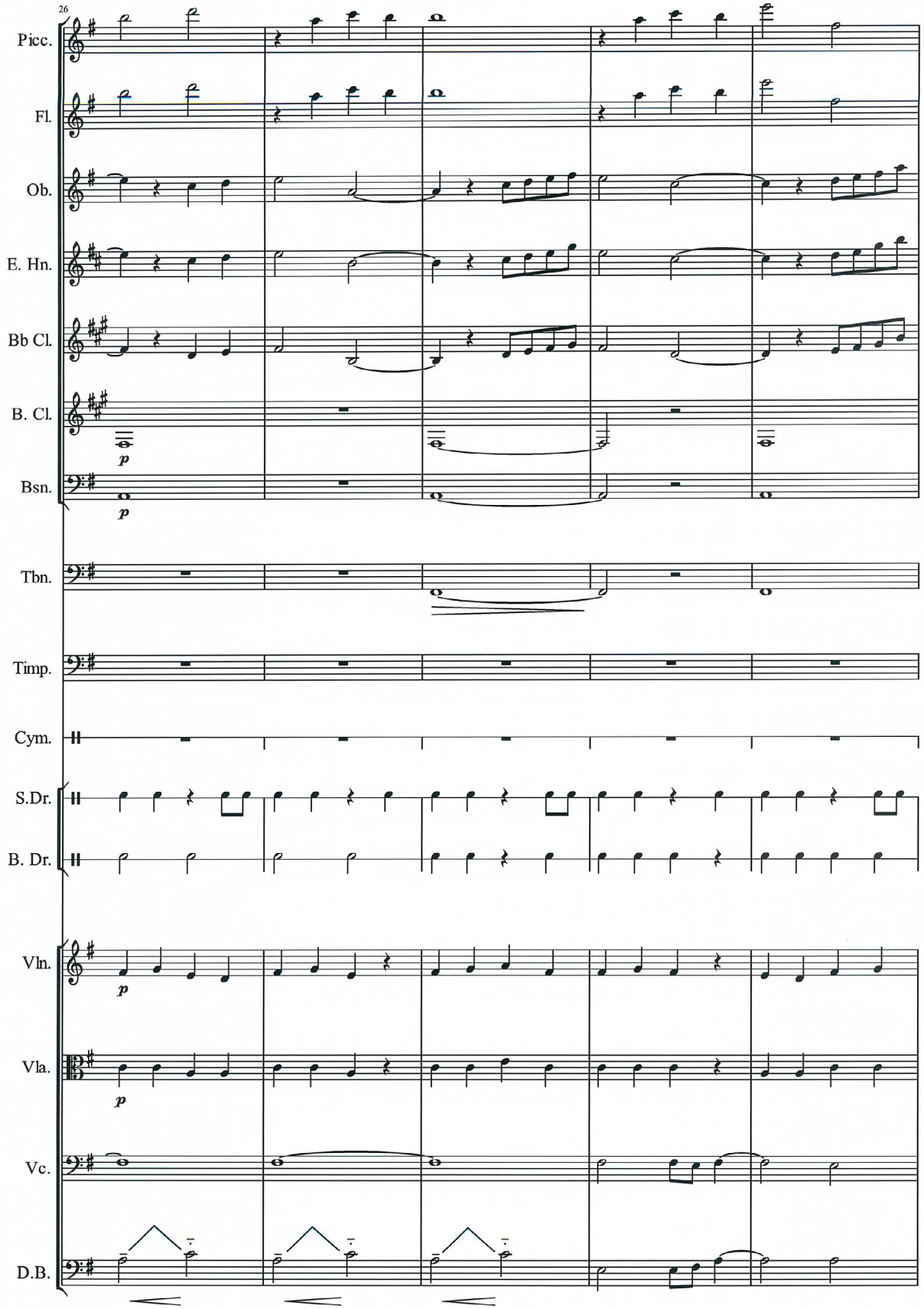
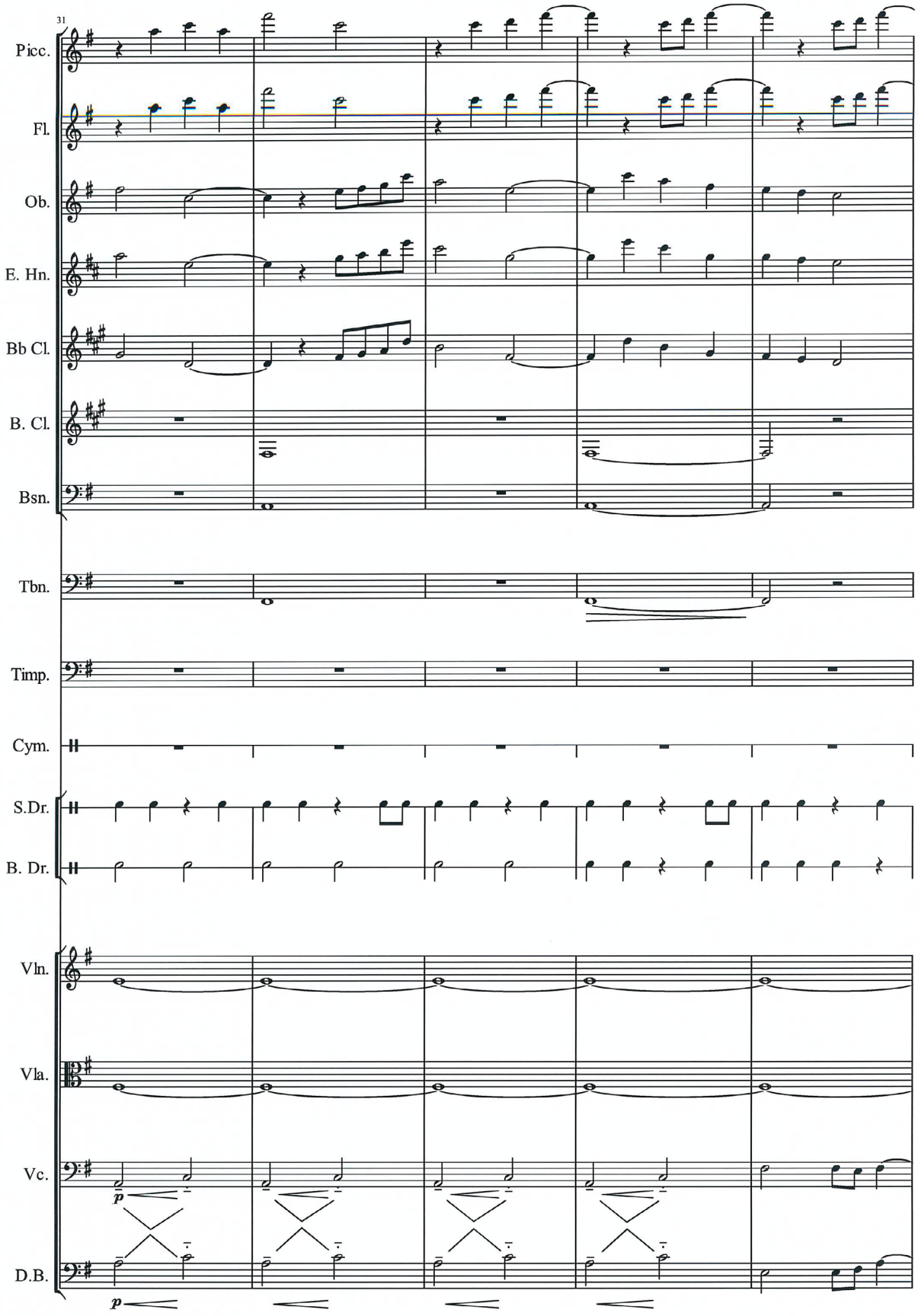
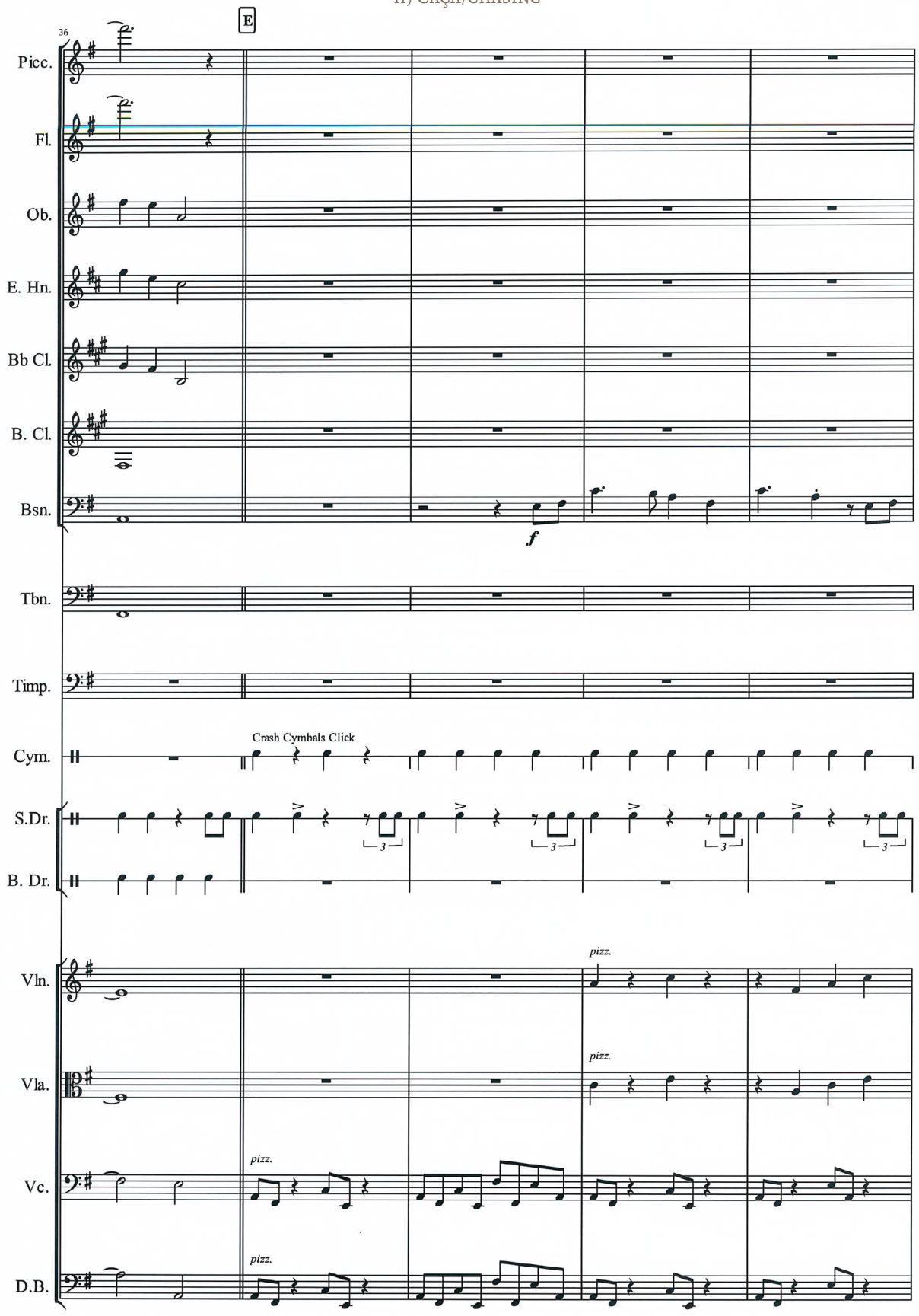
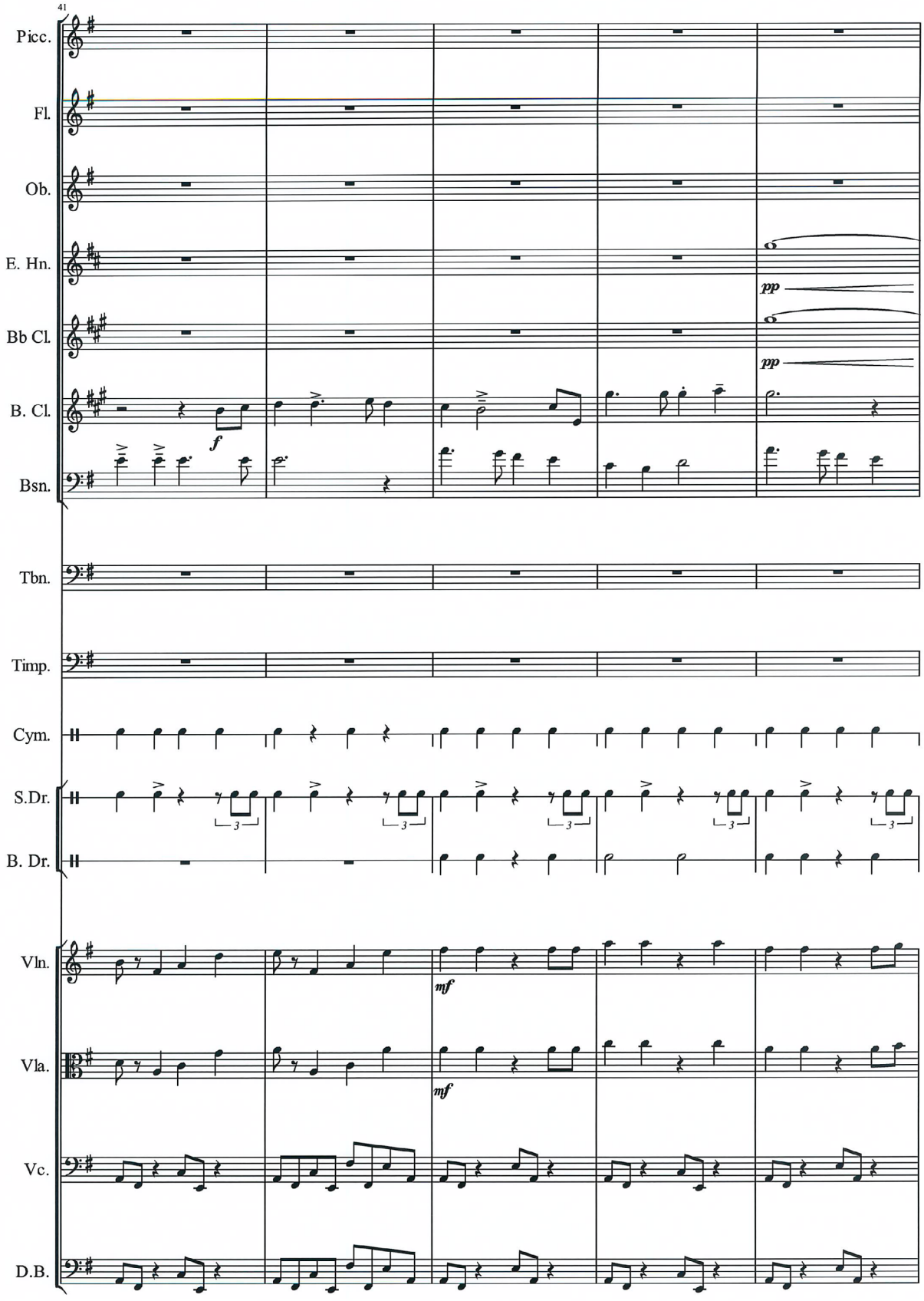
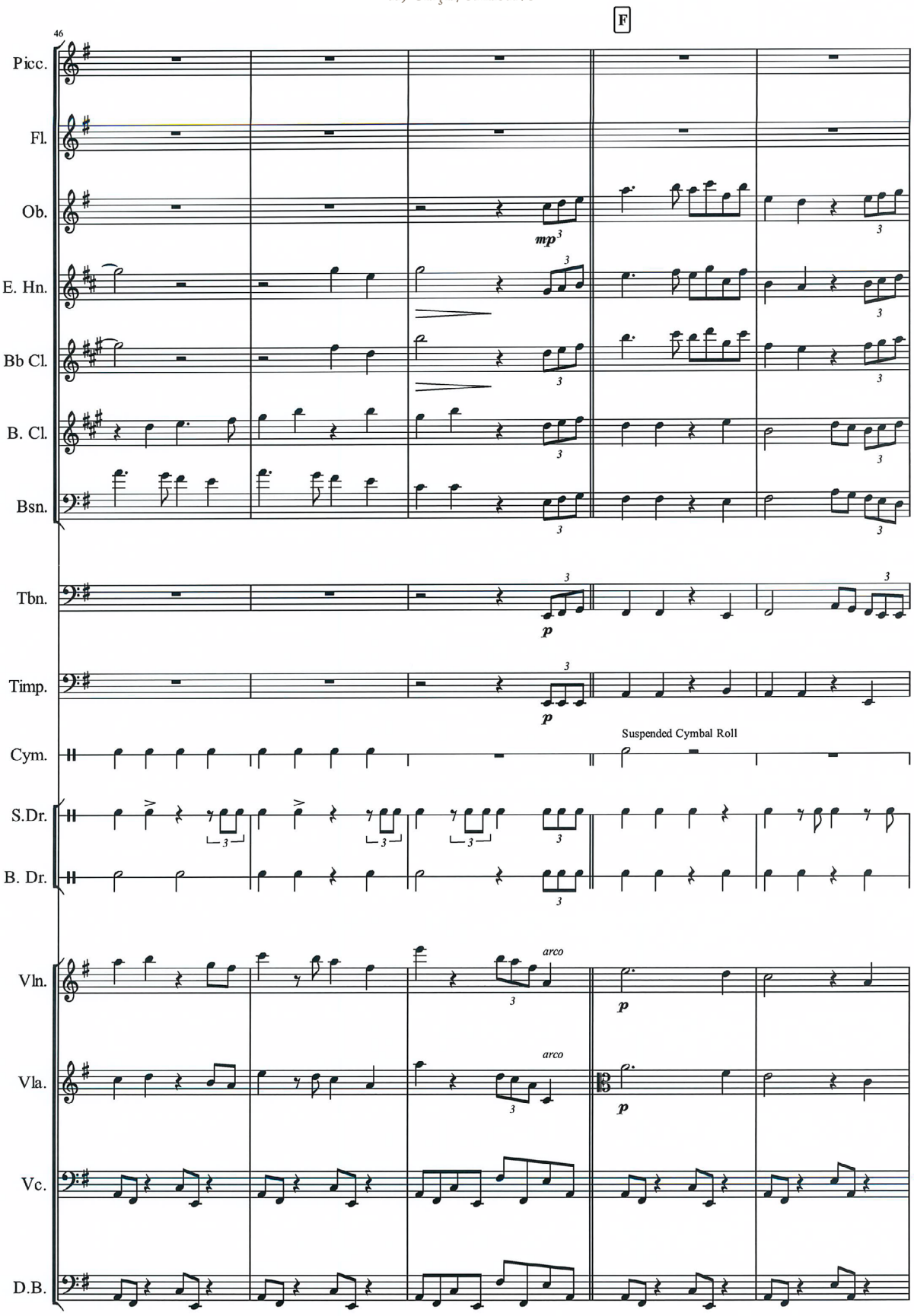
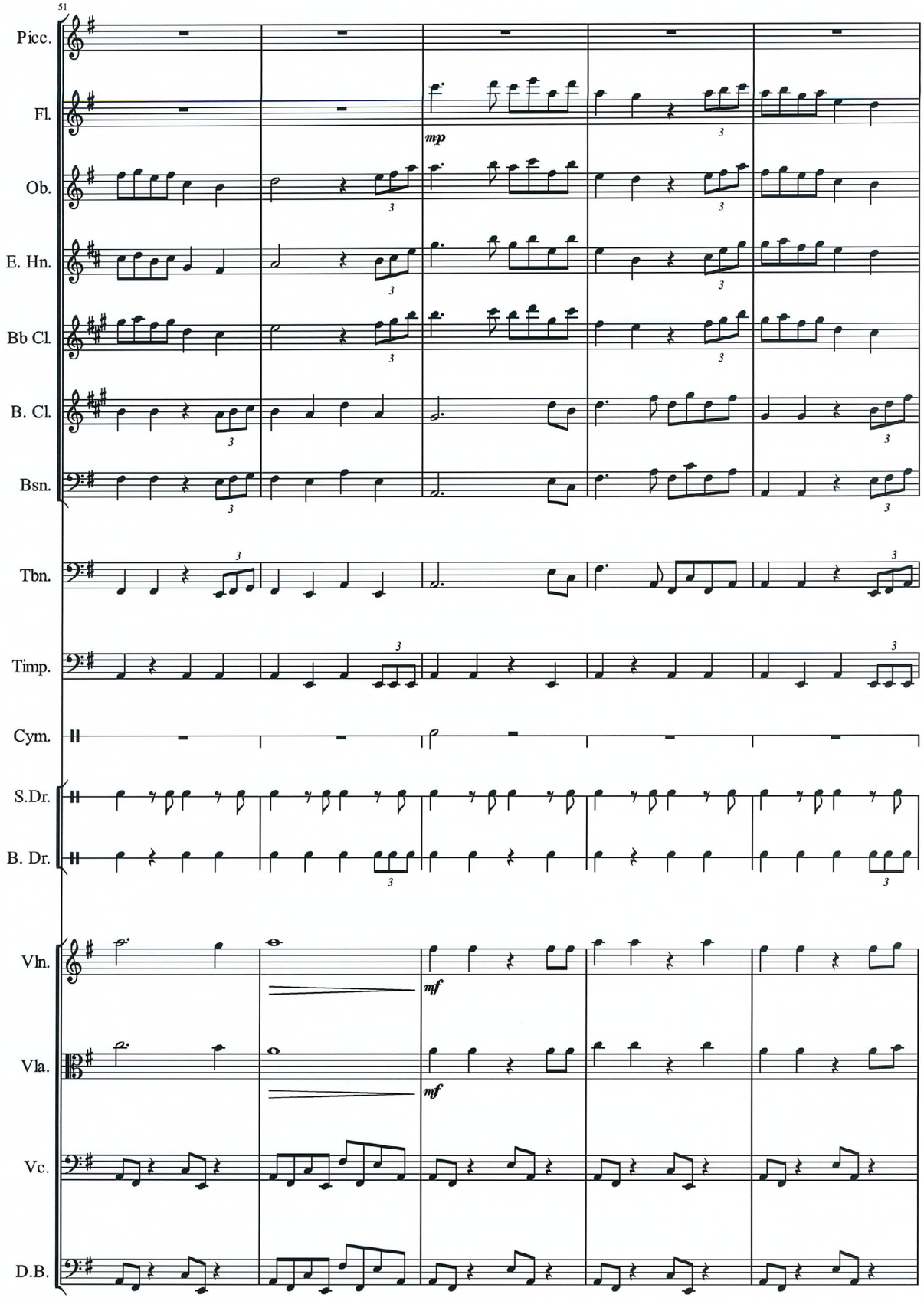
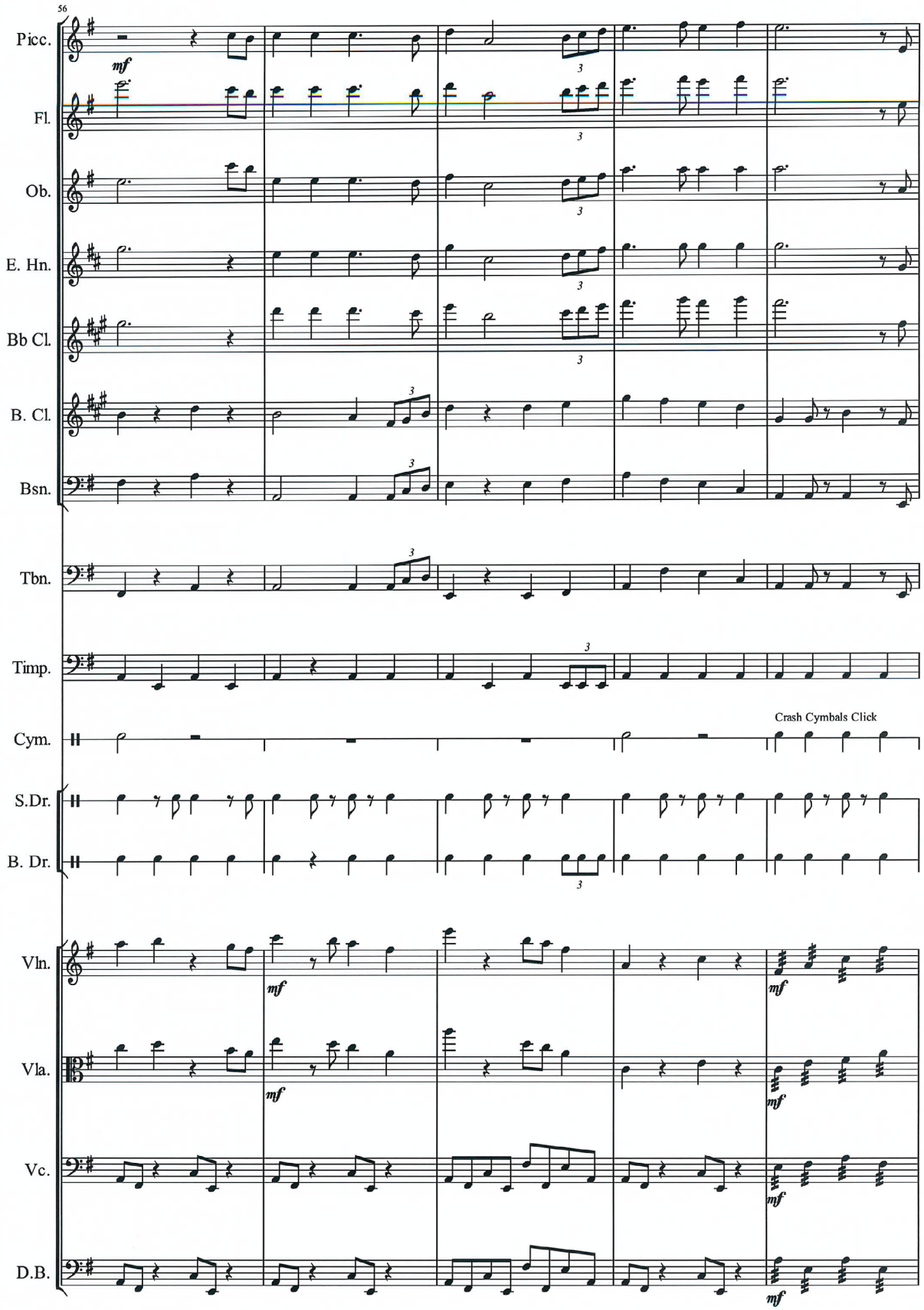
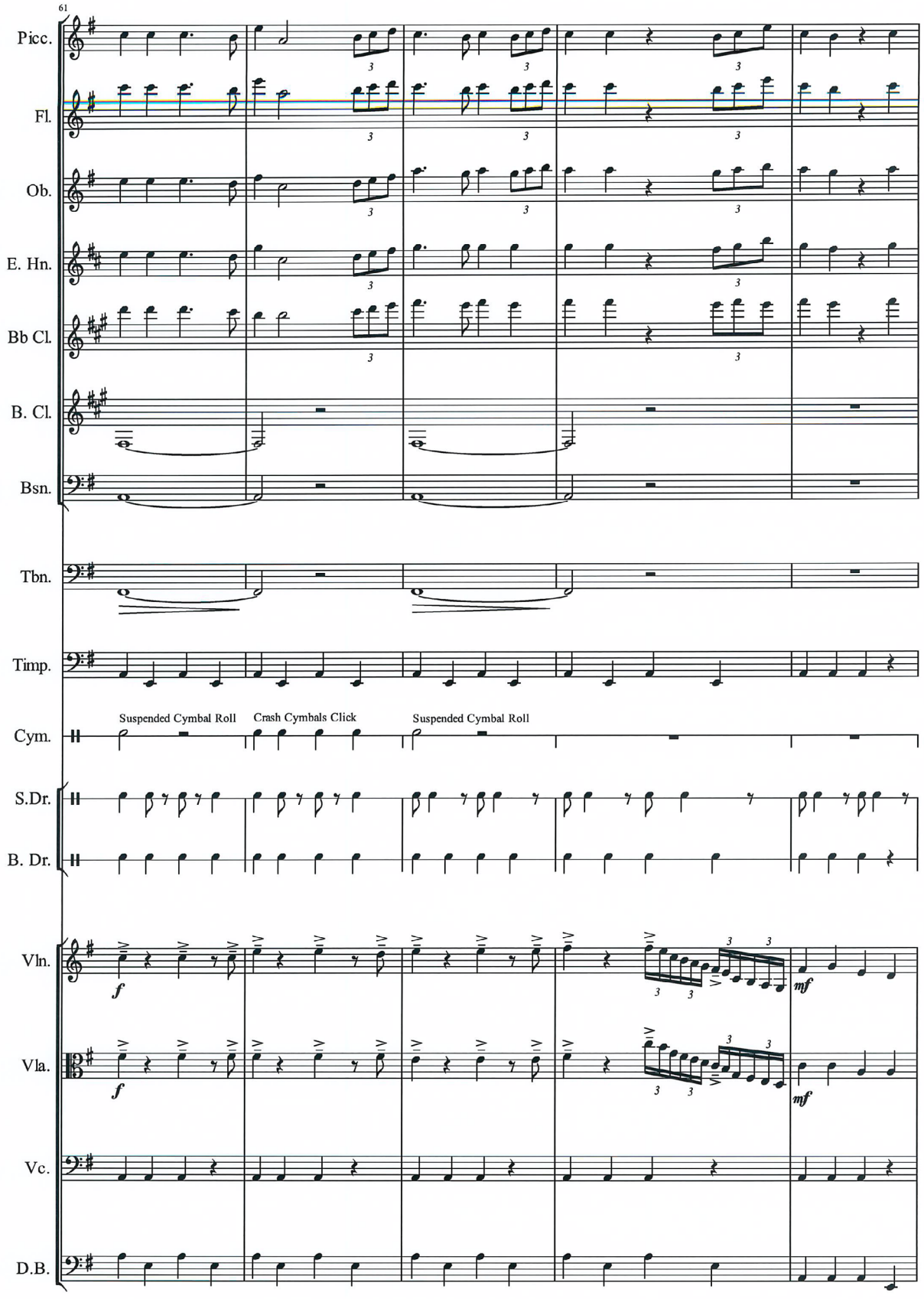
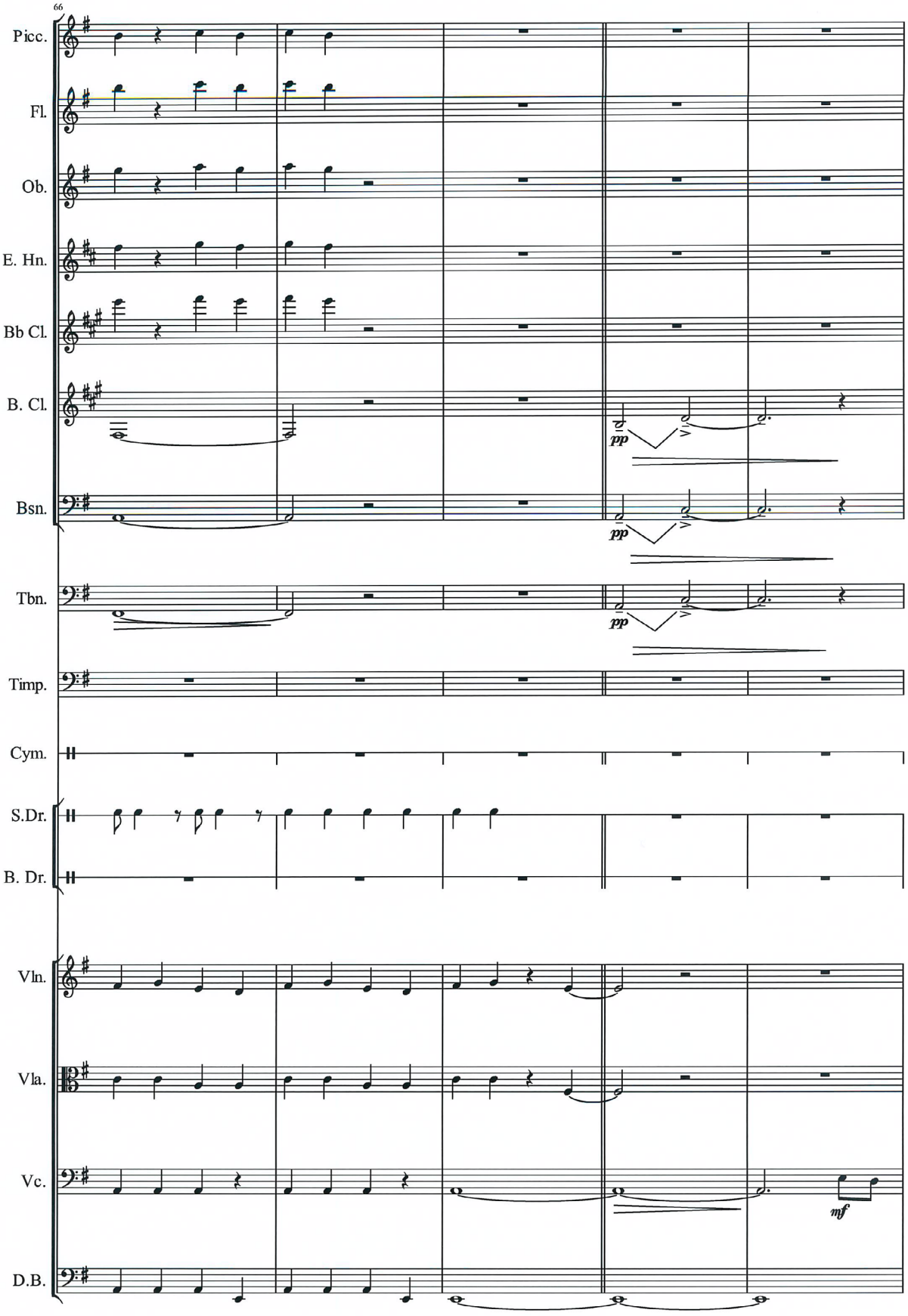
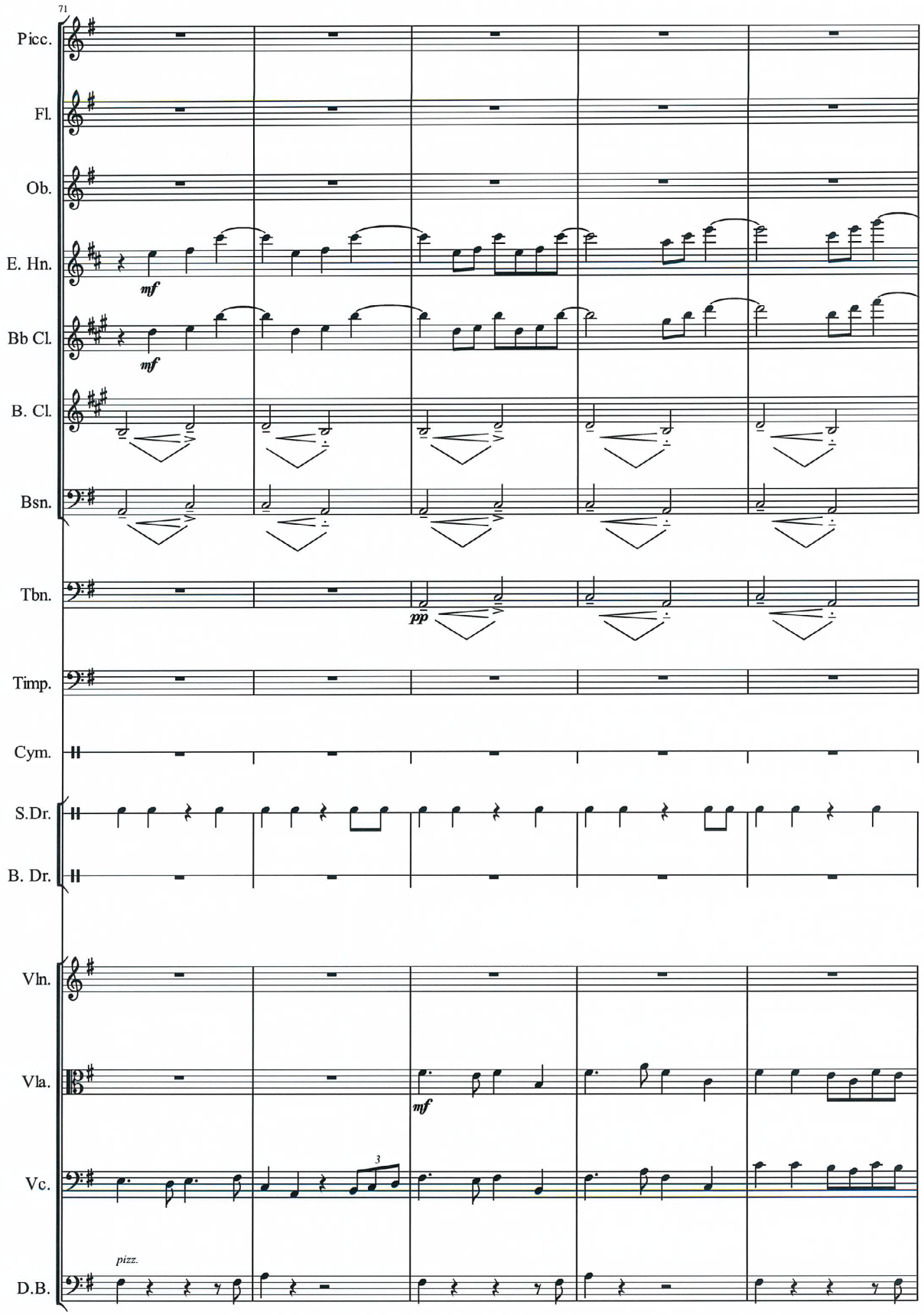
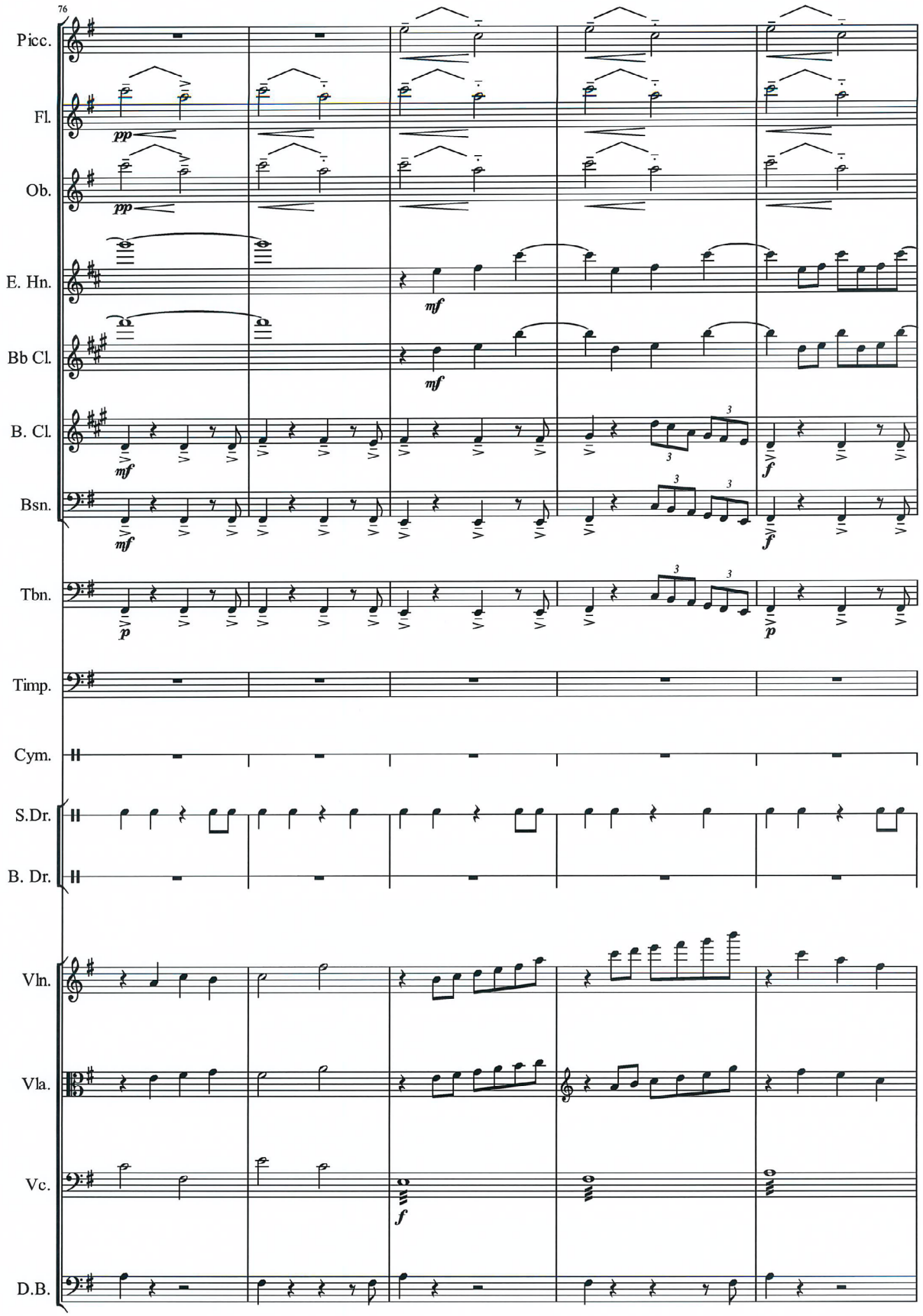
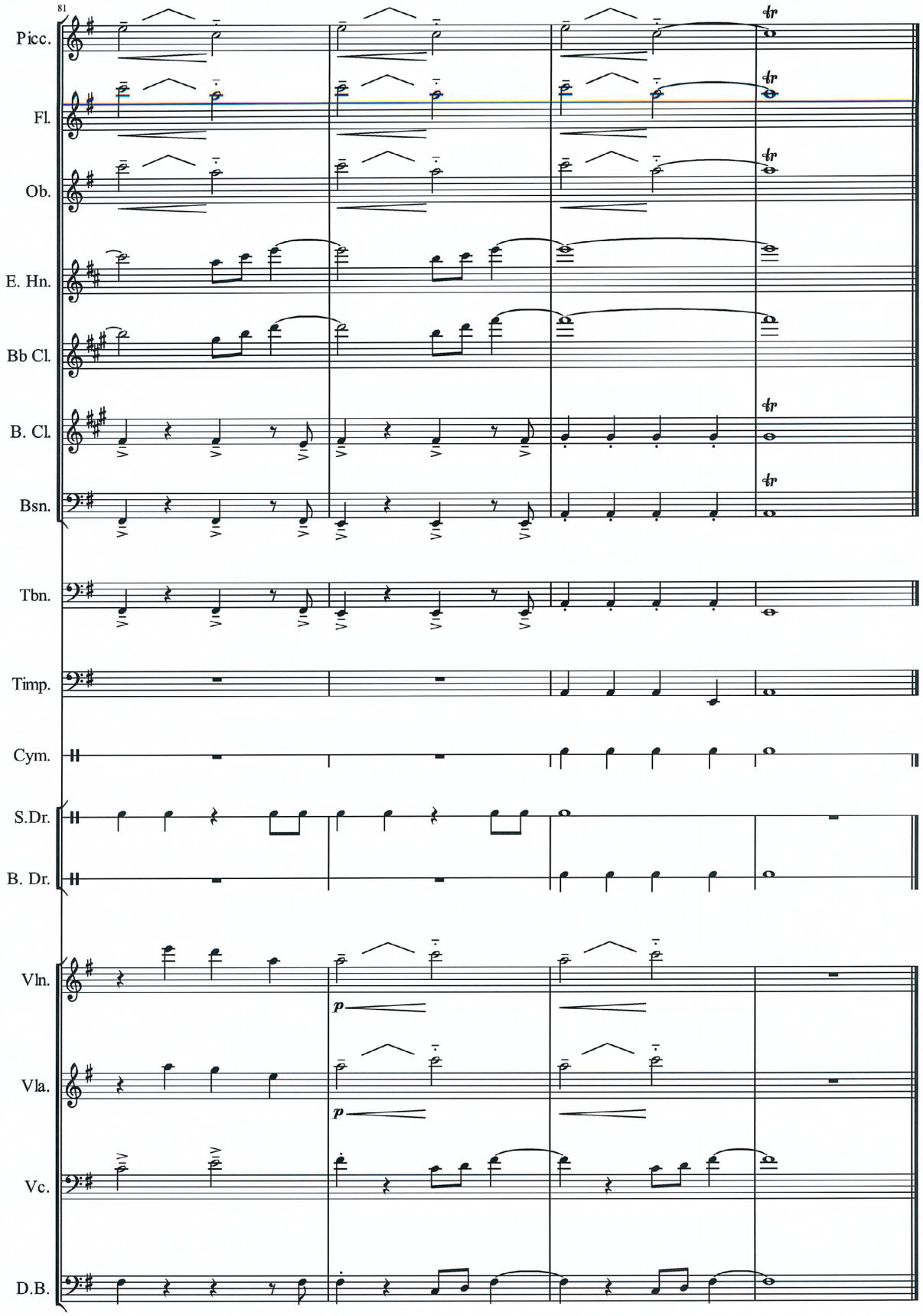
4) A divindade em espaço tão pequeno organizou um espetáculo de inúmeros atrativos: vinho imundo de sangue, guerra instalada entre que banqueteavam, assassinatos e bebida, libações e sacrifícios misturados — tal era o trágico teatro que os bandidos egípcios tinham diante de seus olhos. Eles se detinham no alto do monte como espectadores em um teatro mas sem poder compreender o que se encenava: ali estavam os que foram derrotados, mas de modo algum os vencedores eram visíveis. A vitória era evidente, mas os bens intactos, o barco à deriva, sem tripulação, sem o menor sinal de investidas, ancorada tranquilamente como se uma multidão de homens o vigiassem. Entretanto, mesmo meio perdidos sobre o que sabiam ou não, ainda tinham olhos para a pilhagem e algum lucro. Então se arvoram de vencedores e se precipitaram monte abaixo".

Seguem nas páginas seguintes as partituras orquestrais. A musicografia foi realizada por Airan D'Sousa, pesquisador, regente e compositor da Universidade de Brasília.

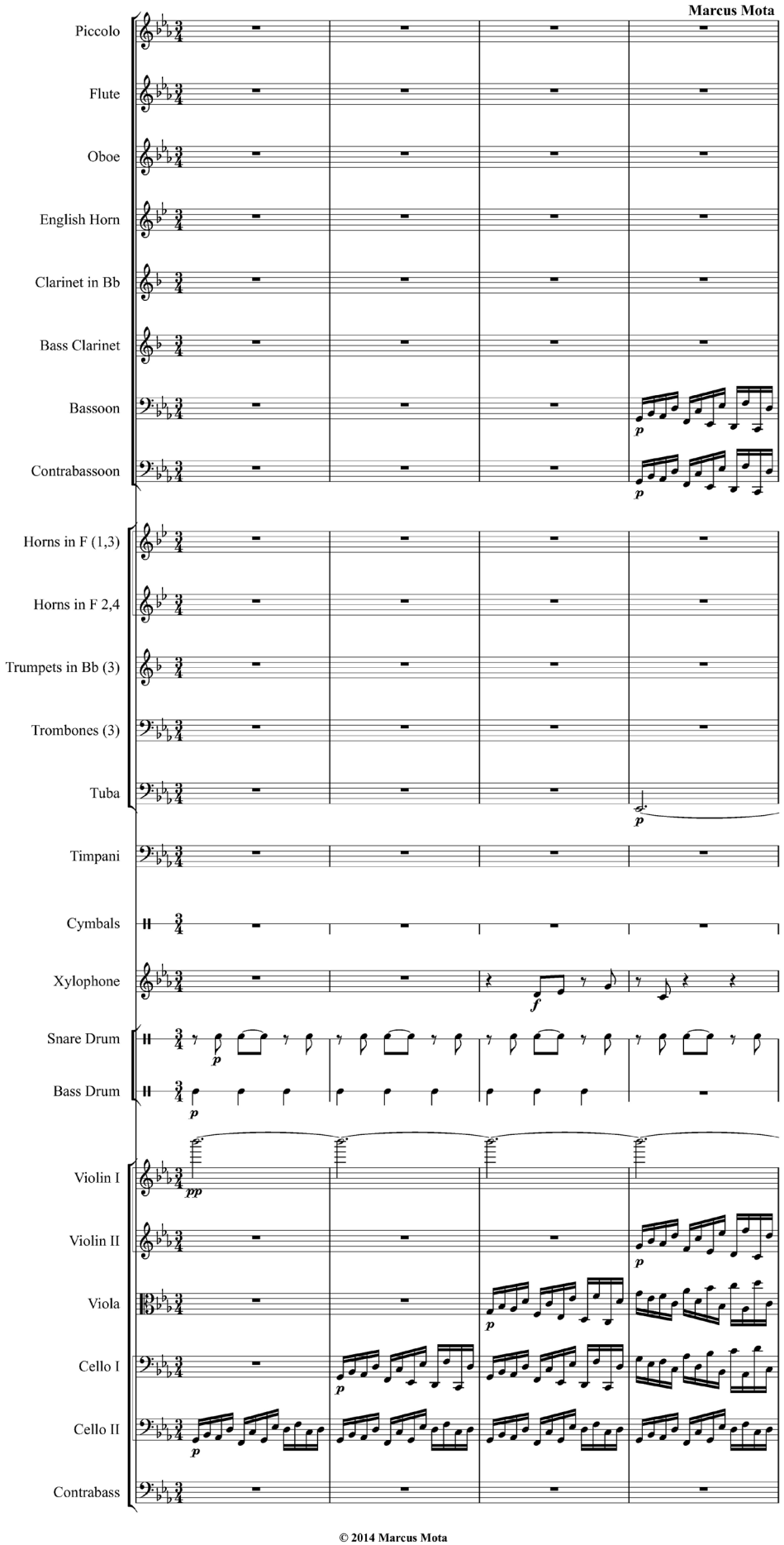
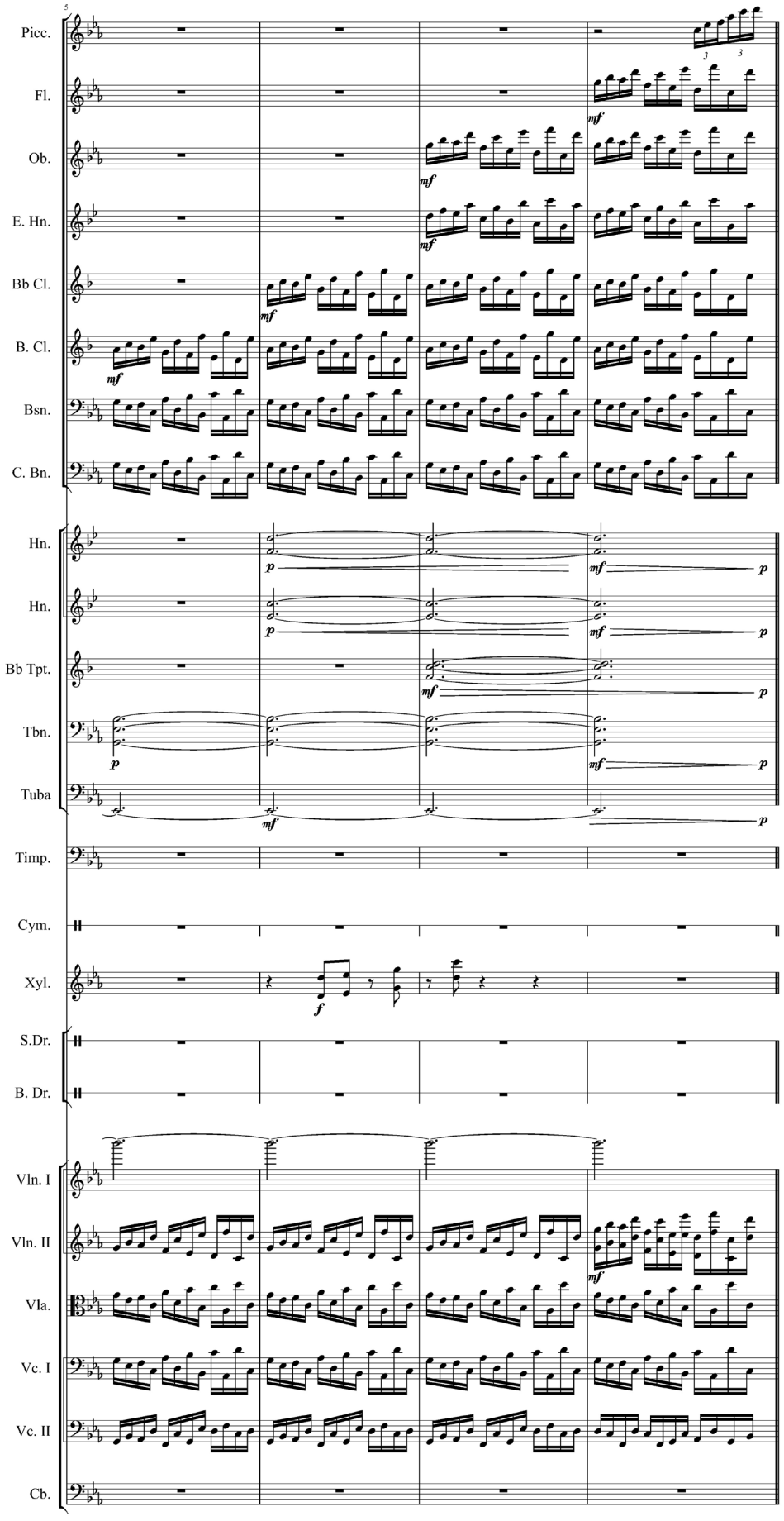
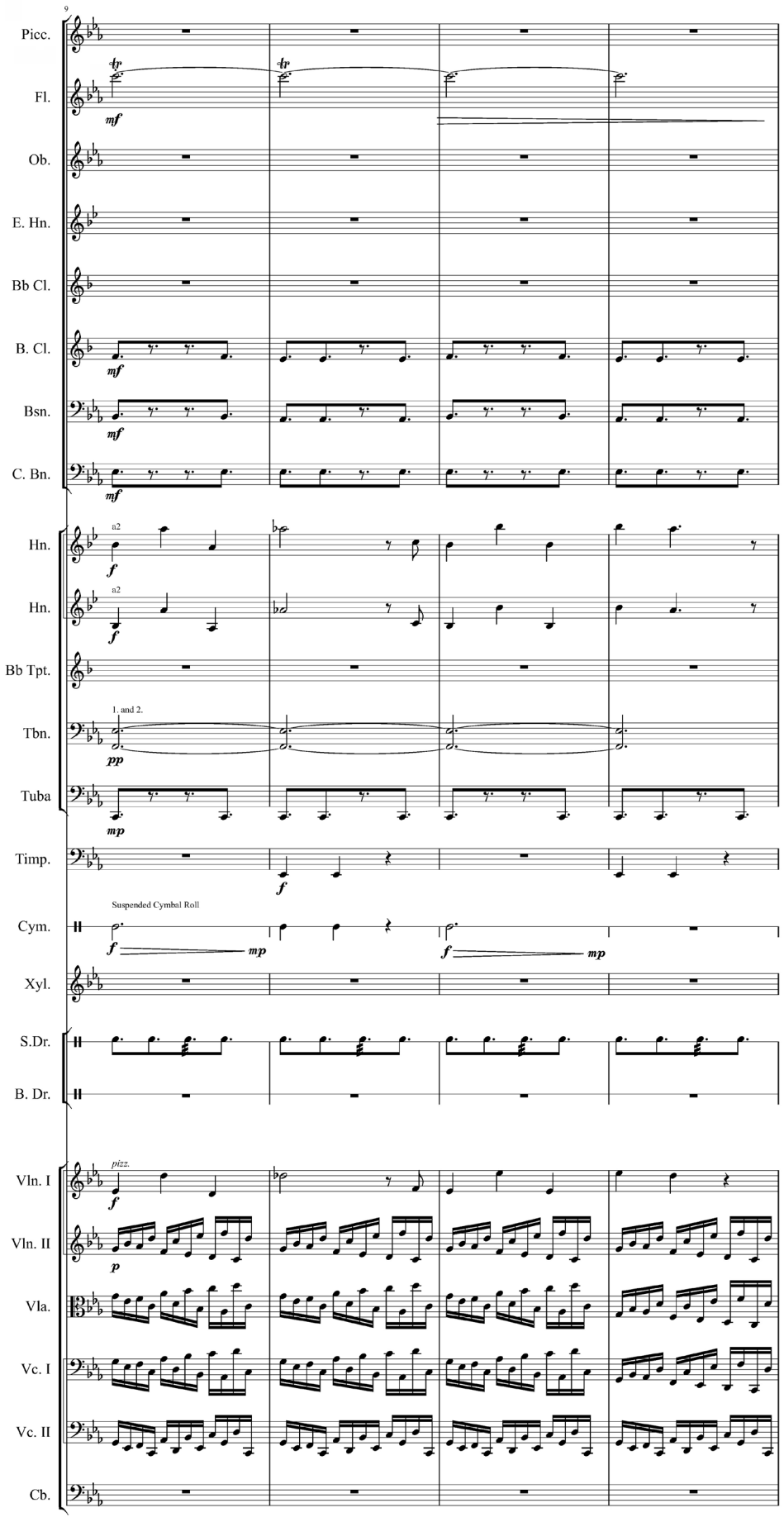
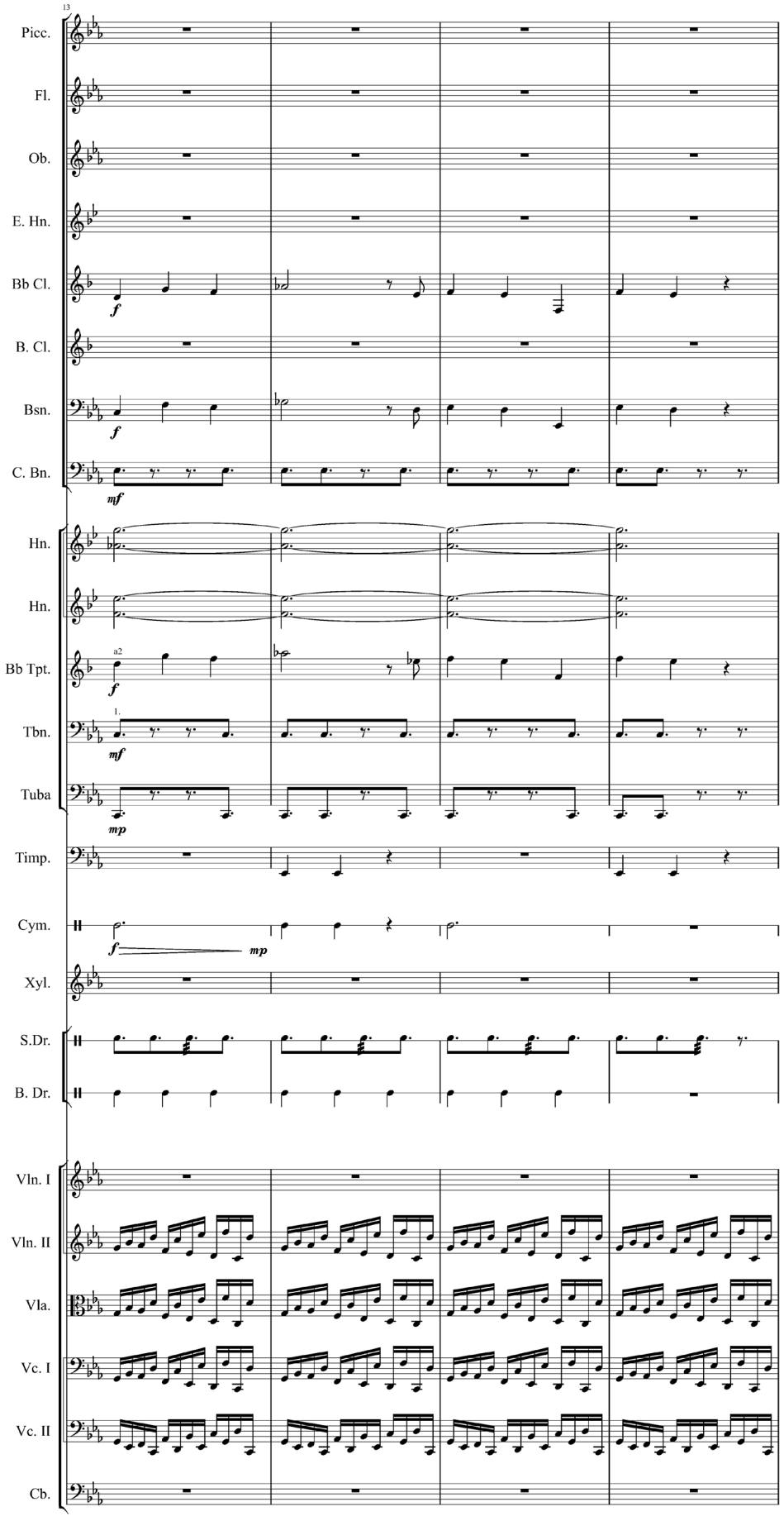
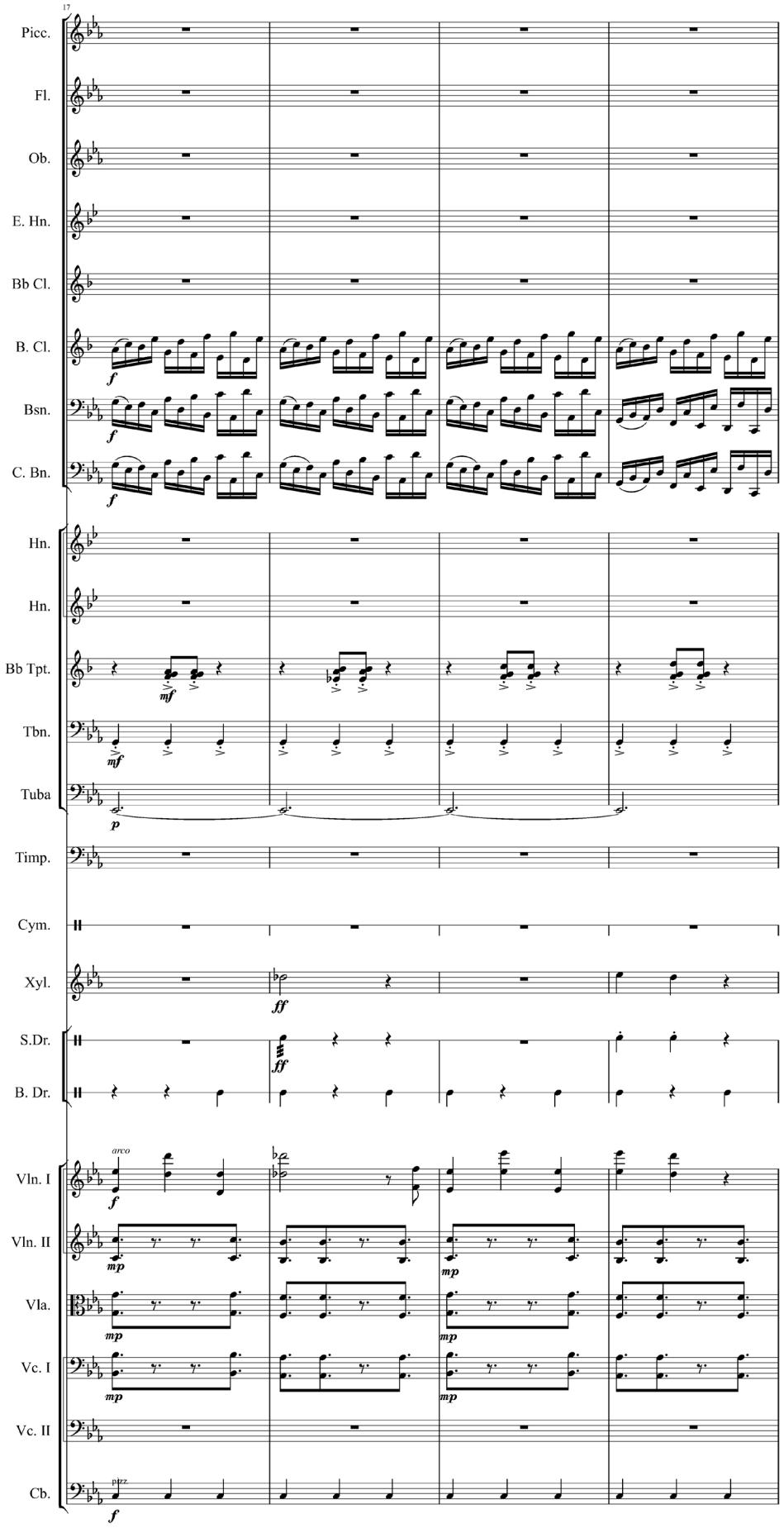
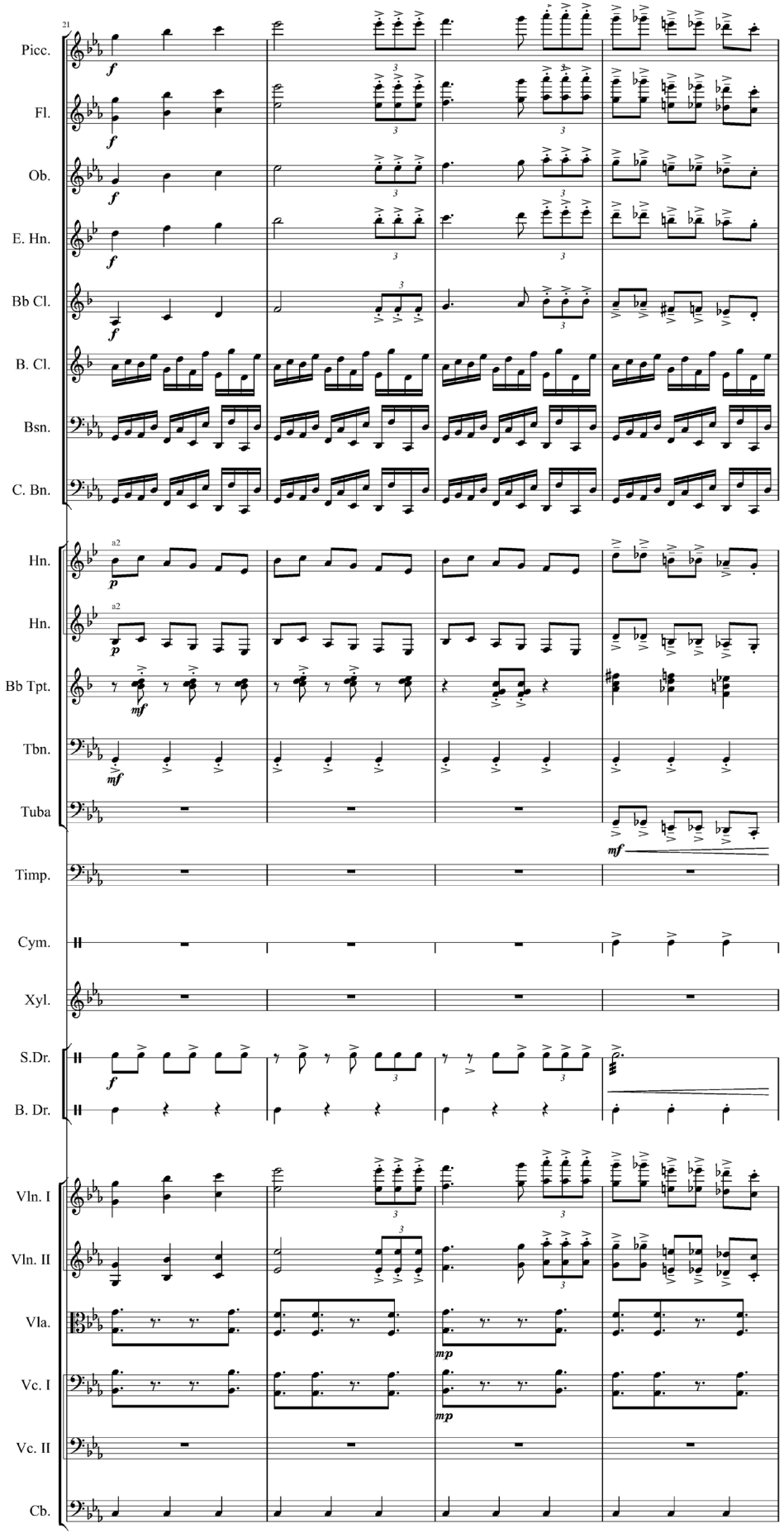
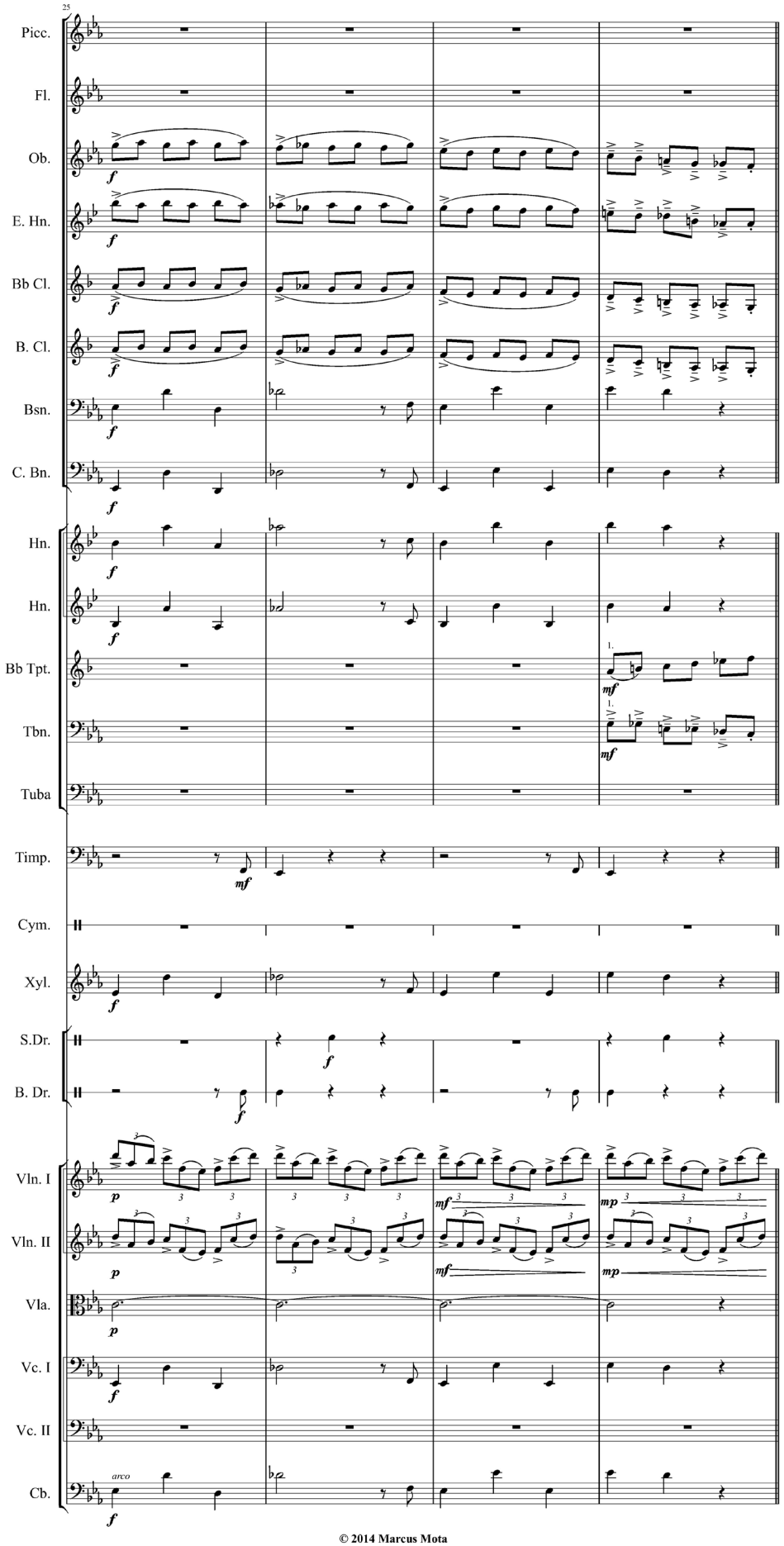
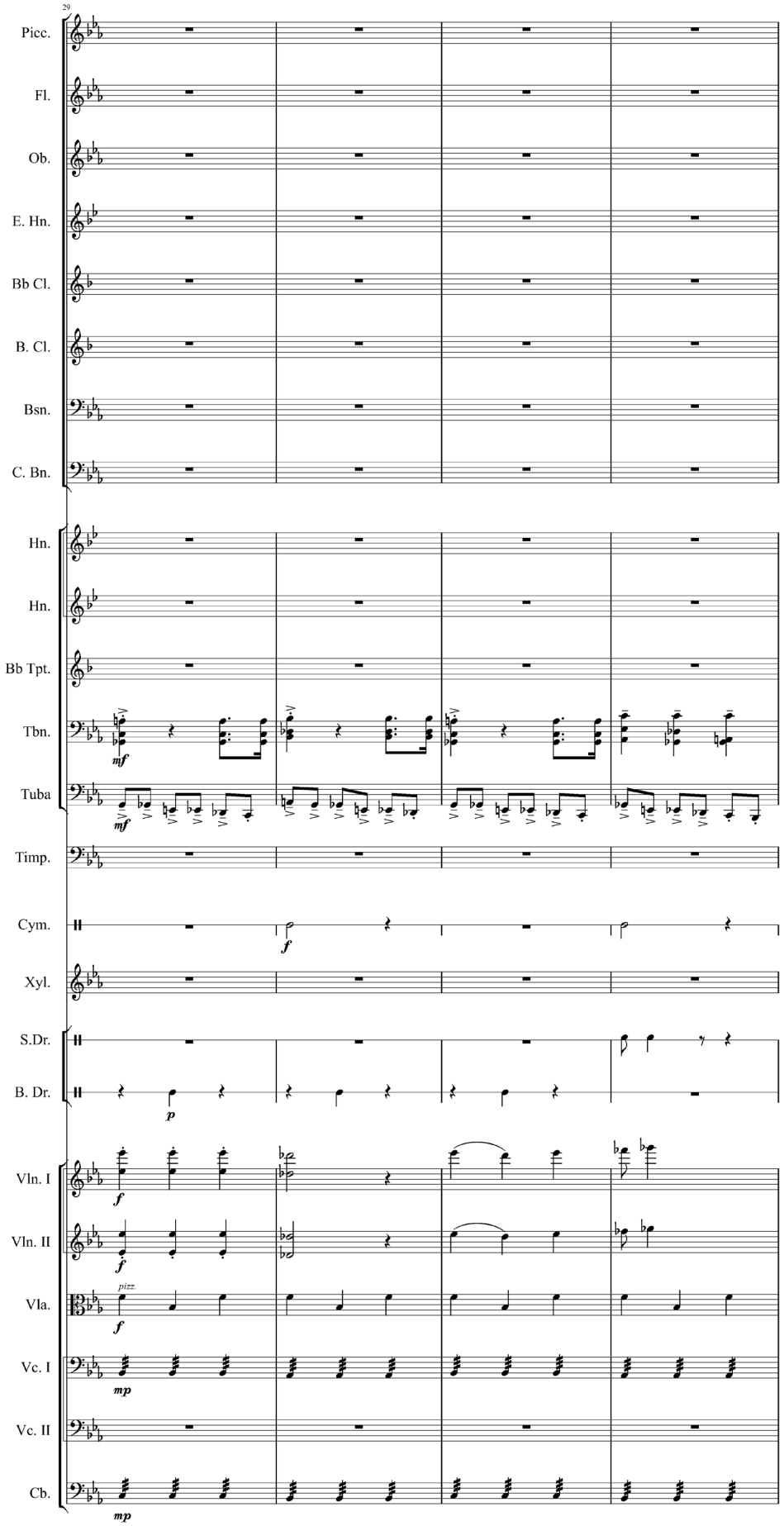
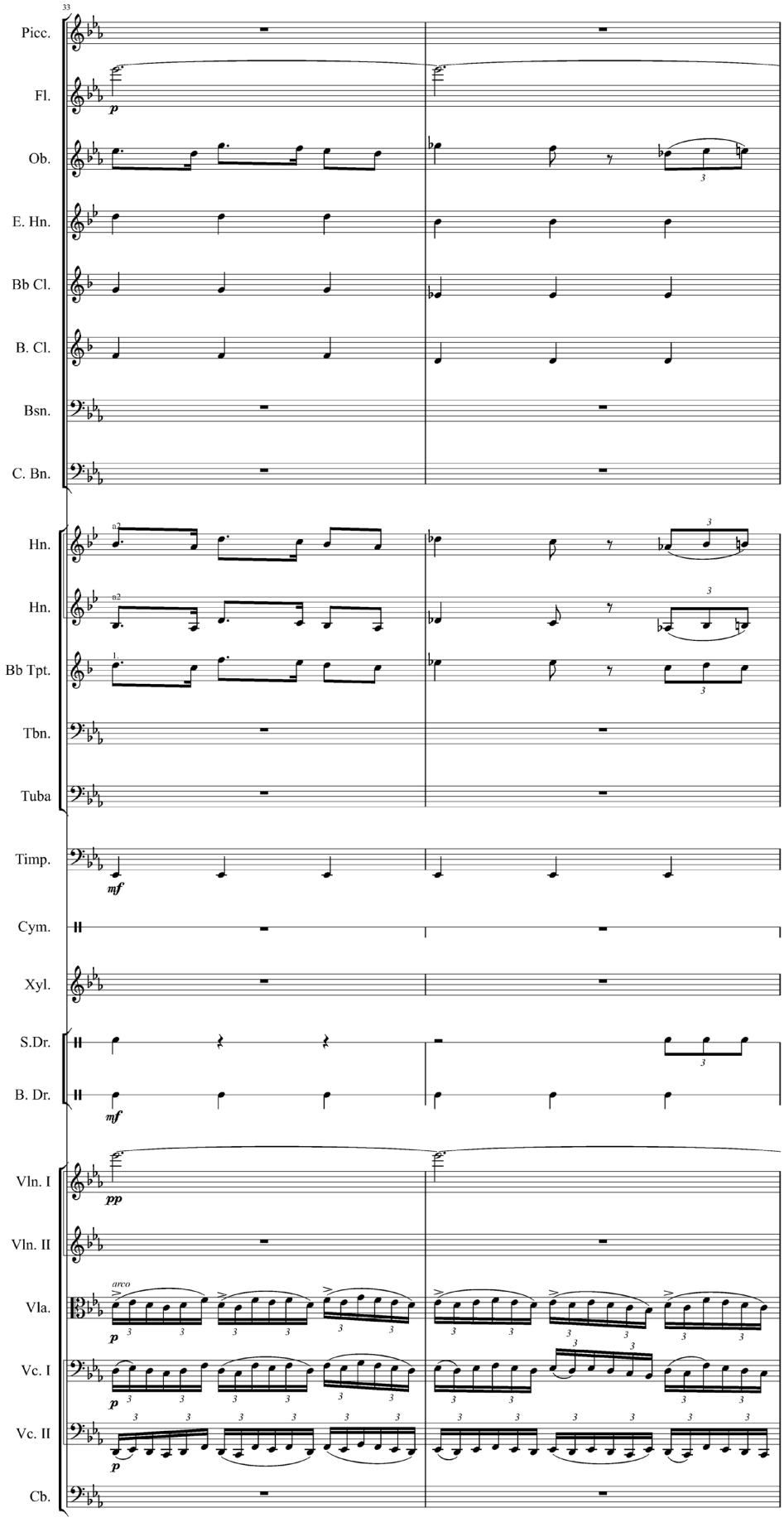
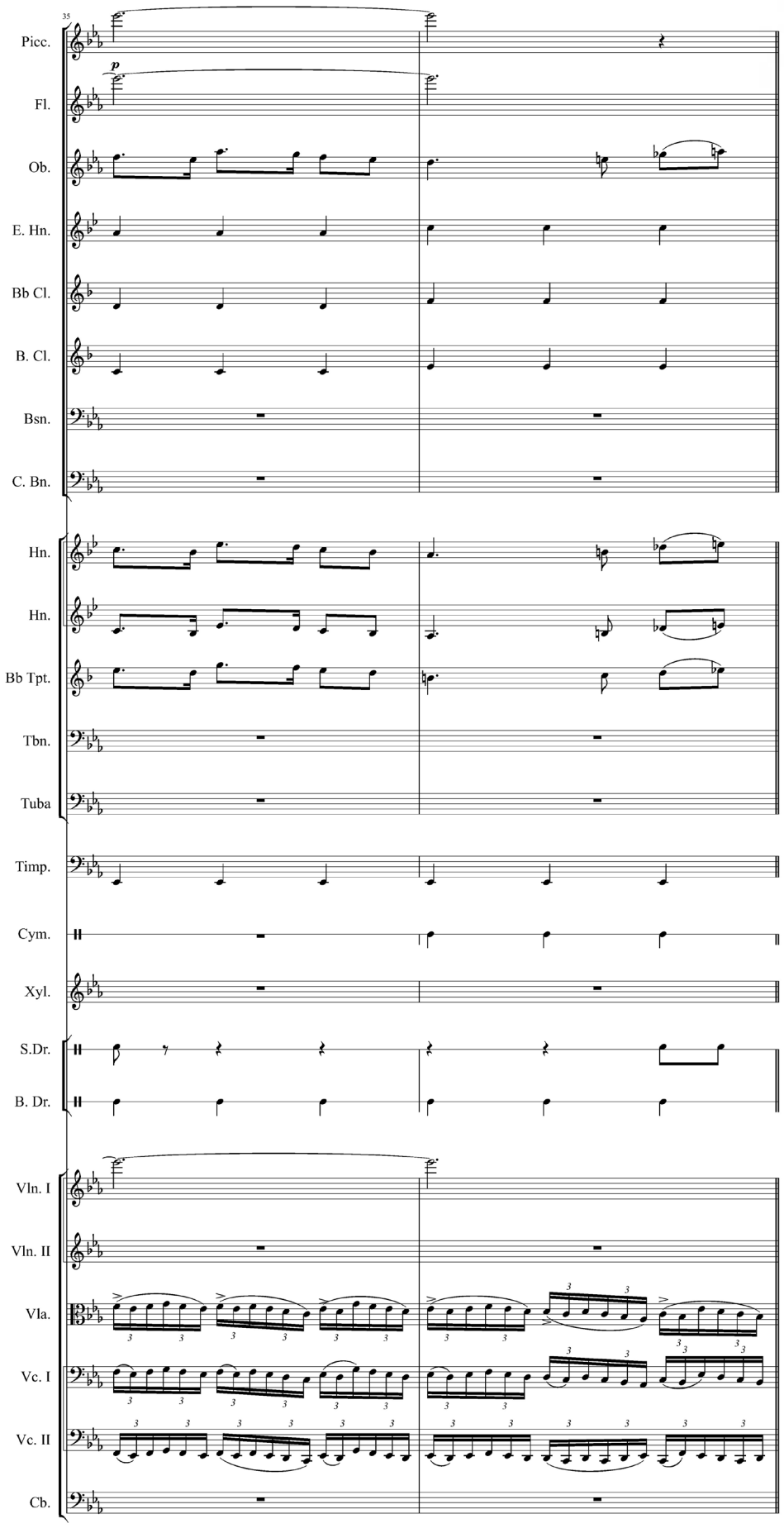
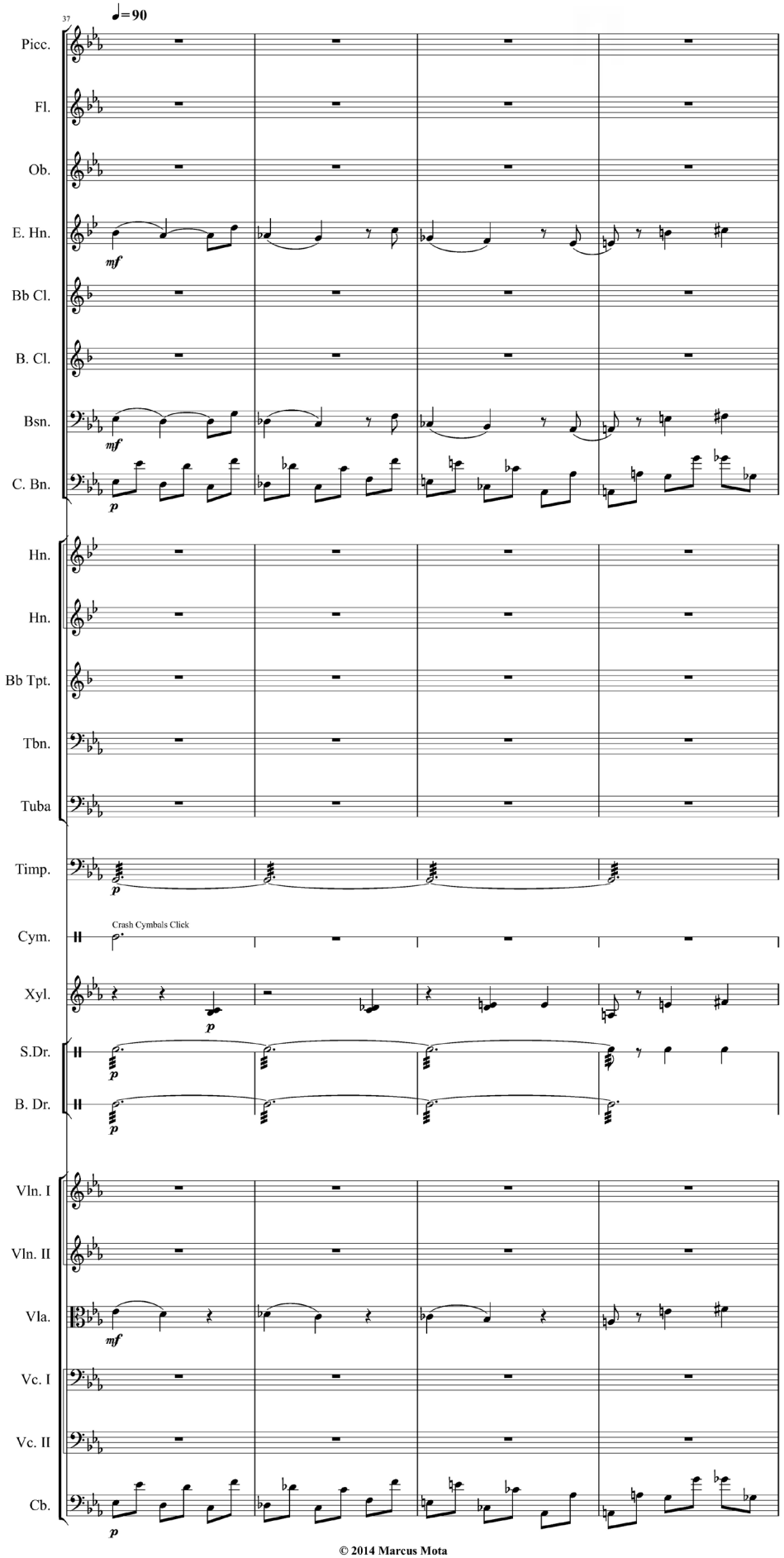
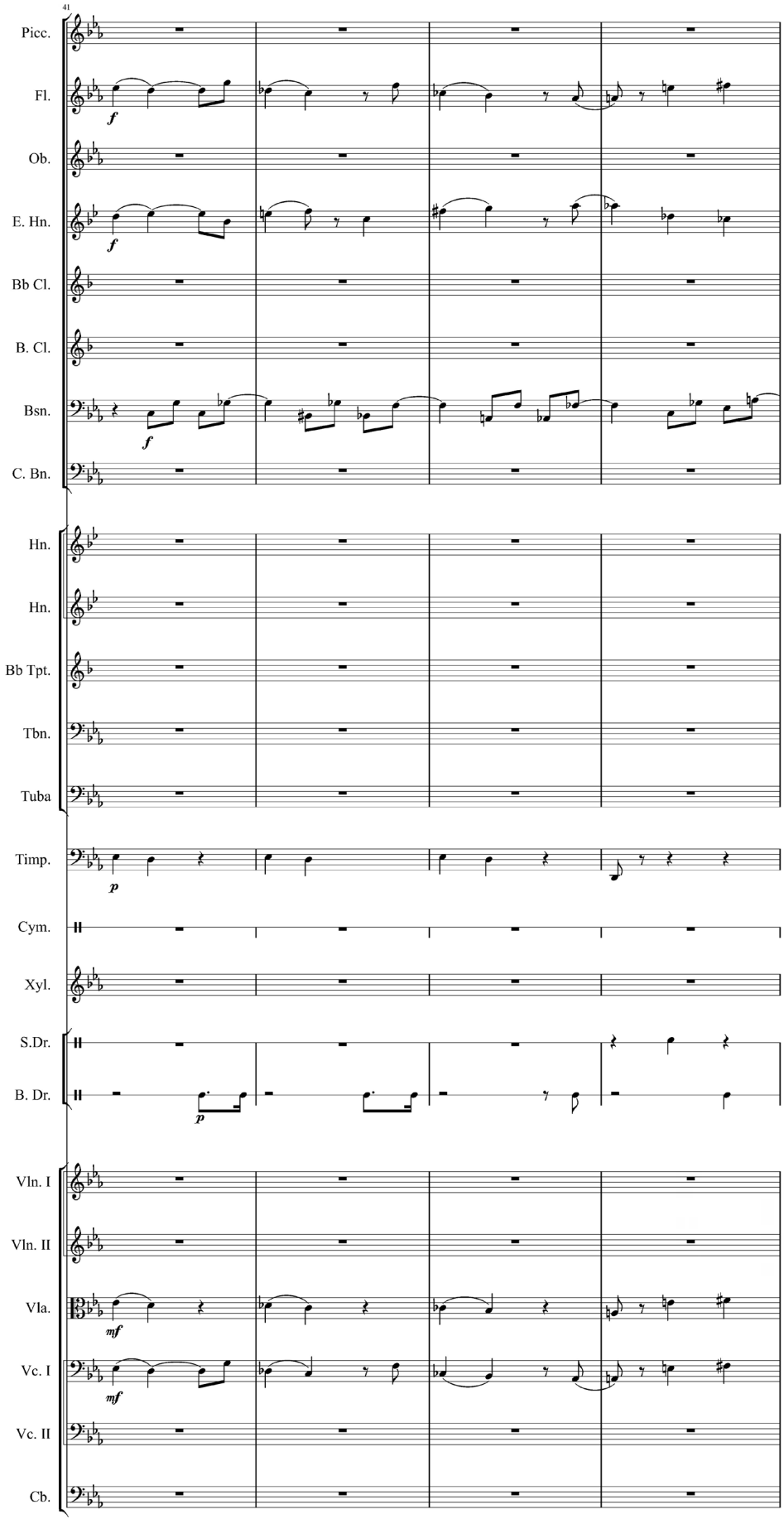
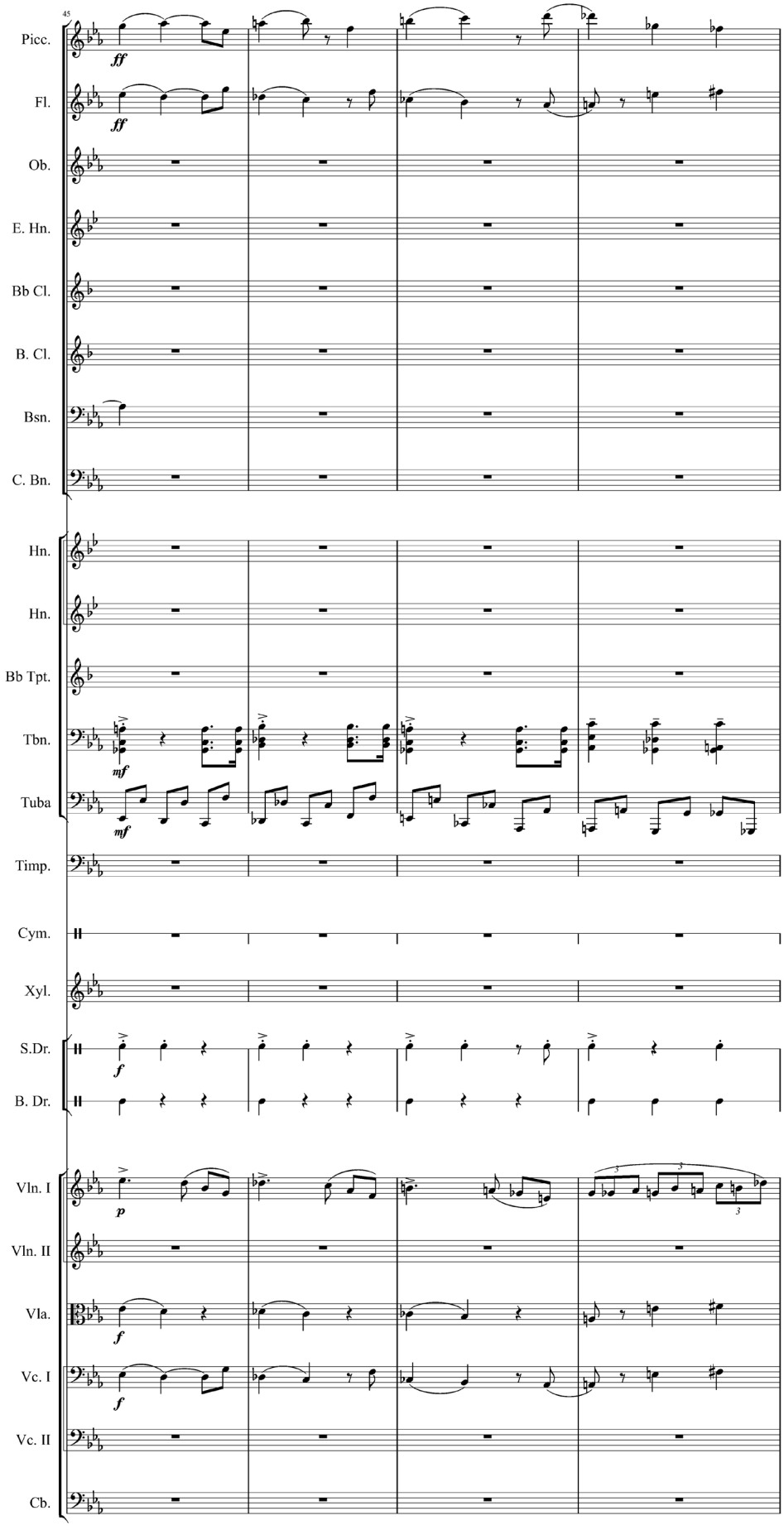
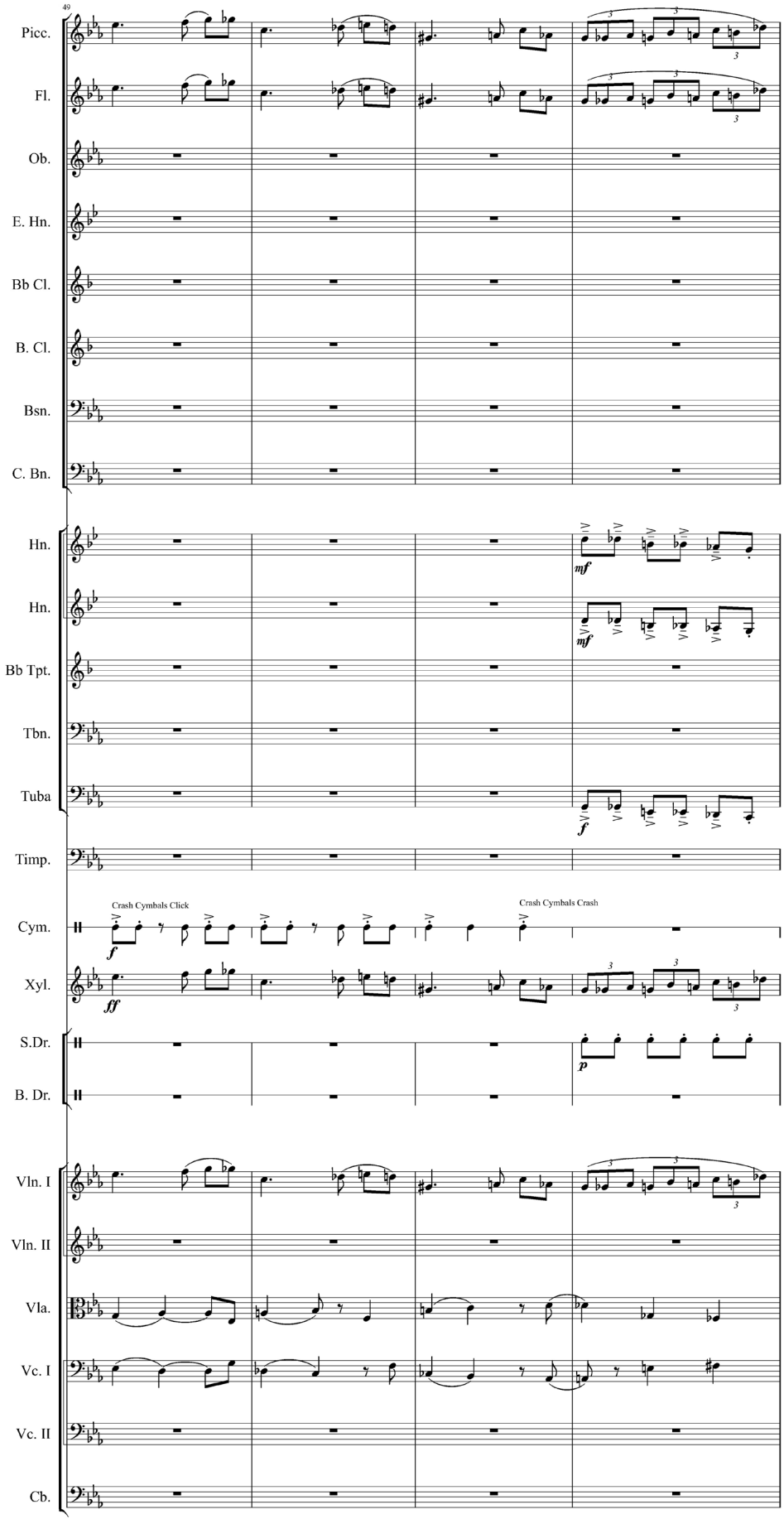
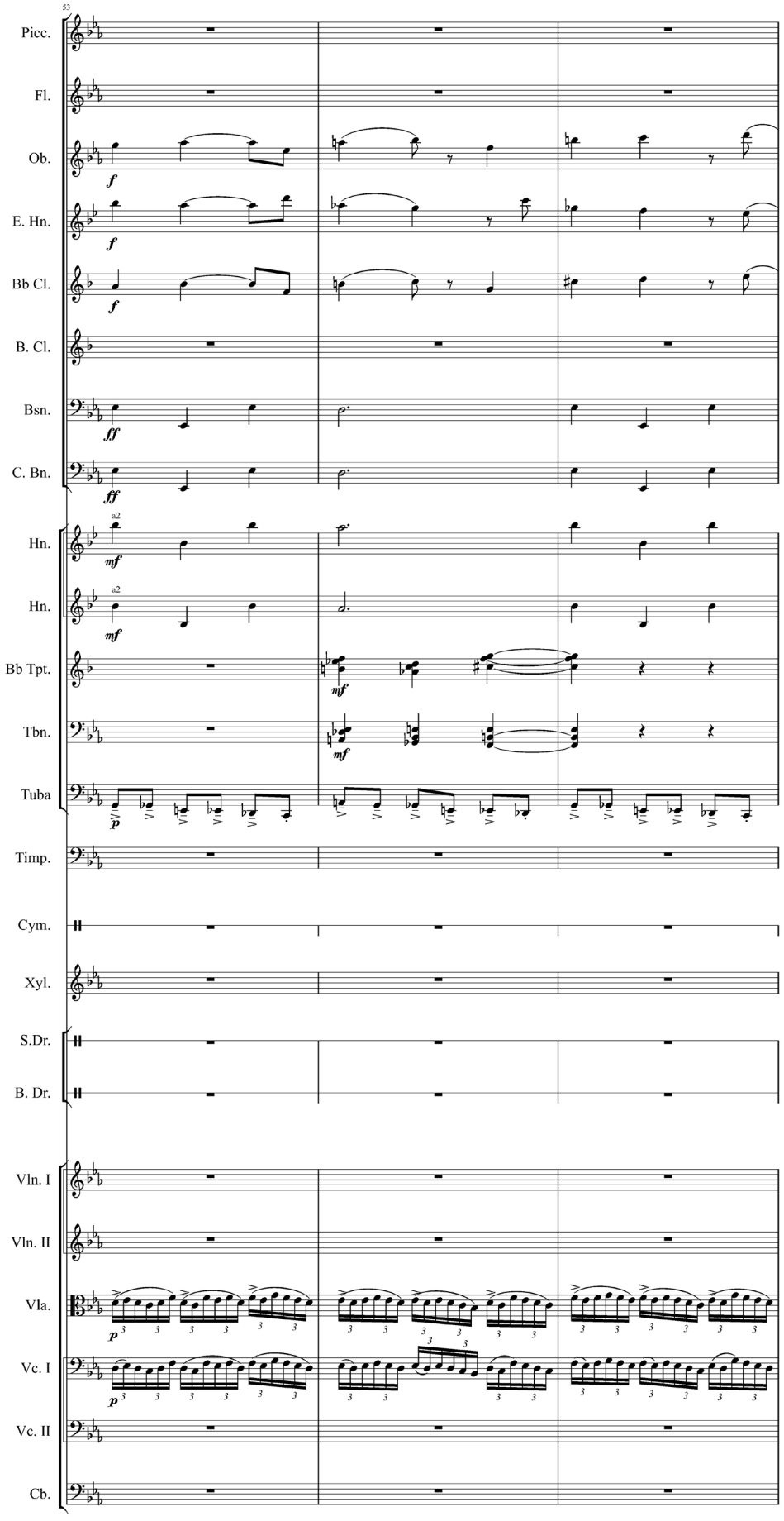
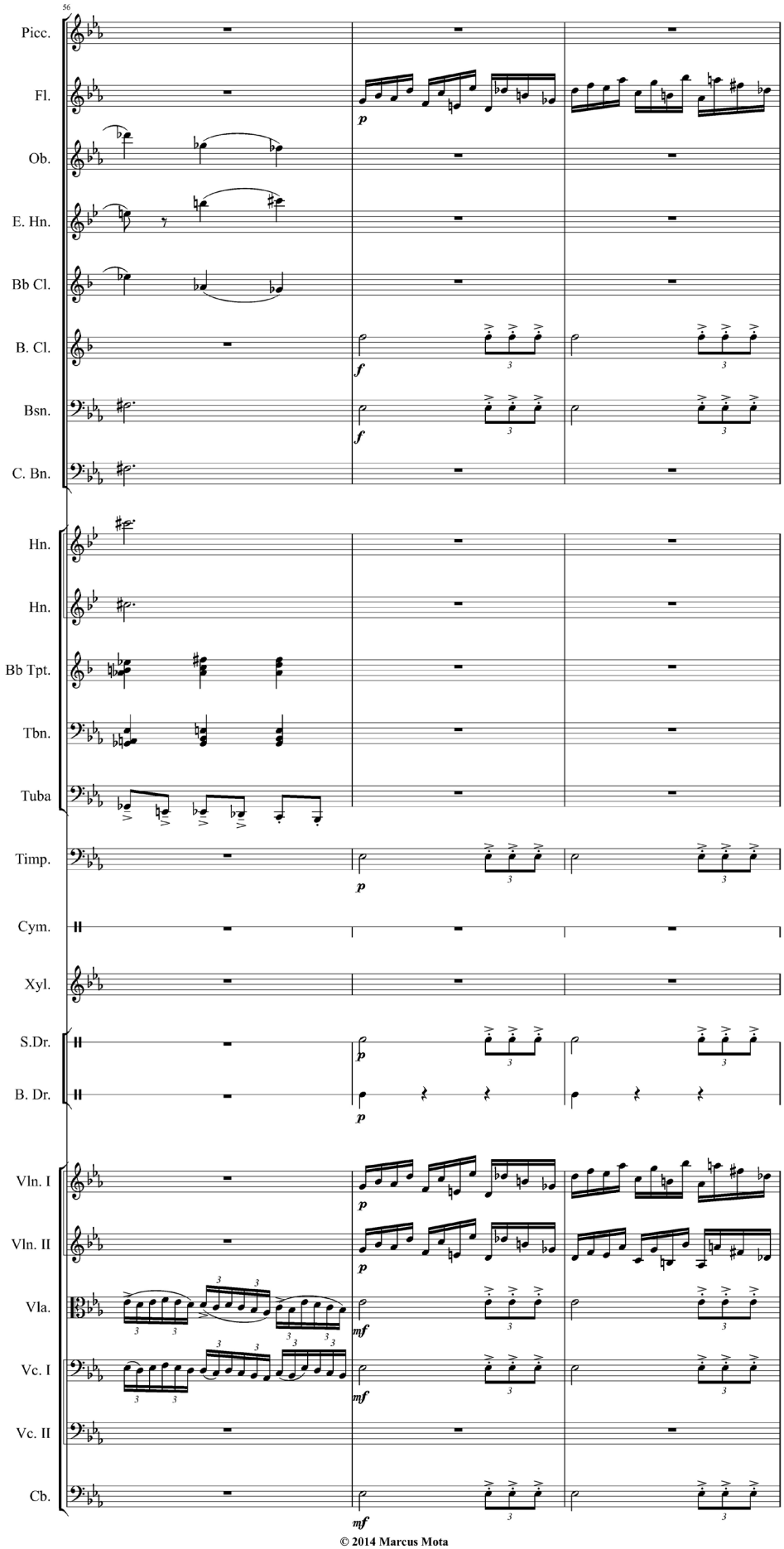
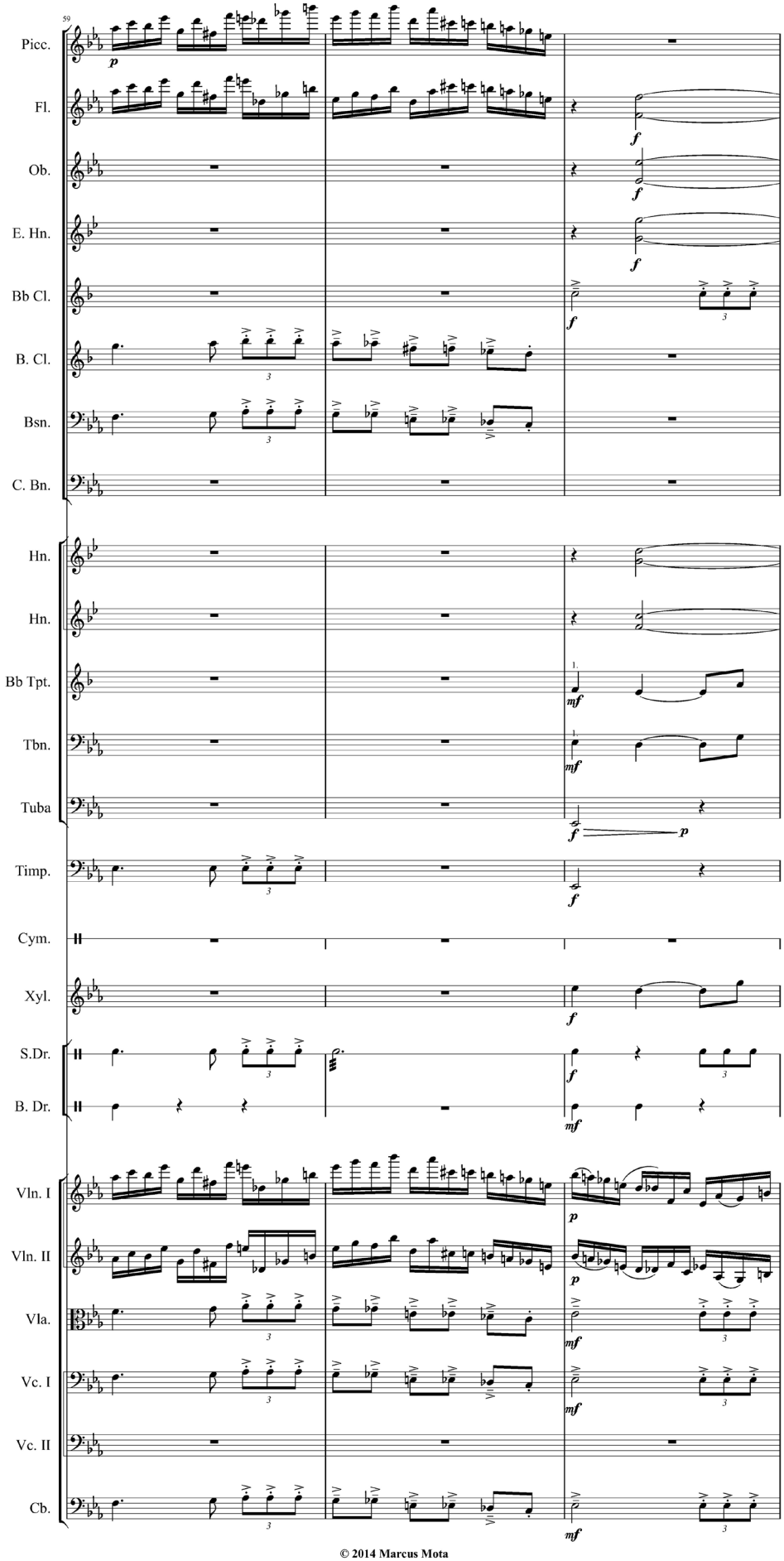
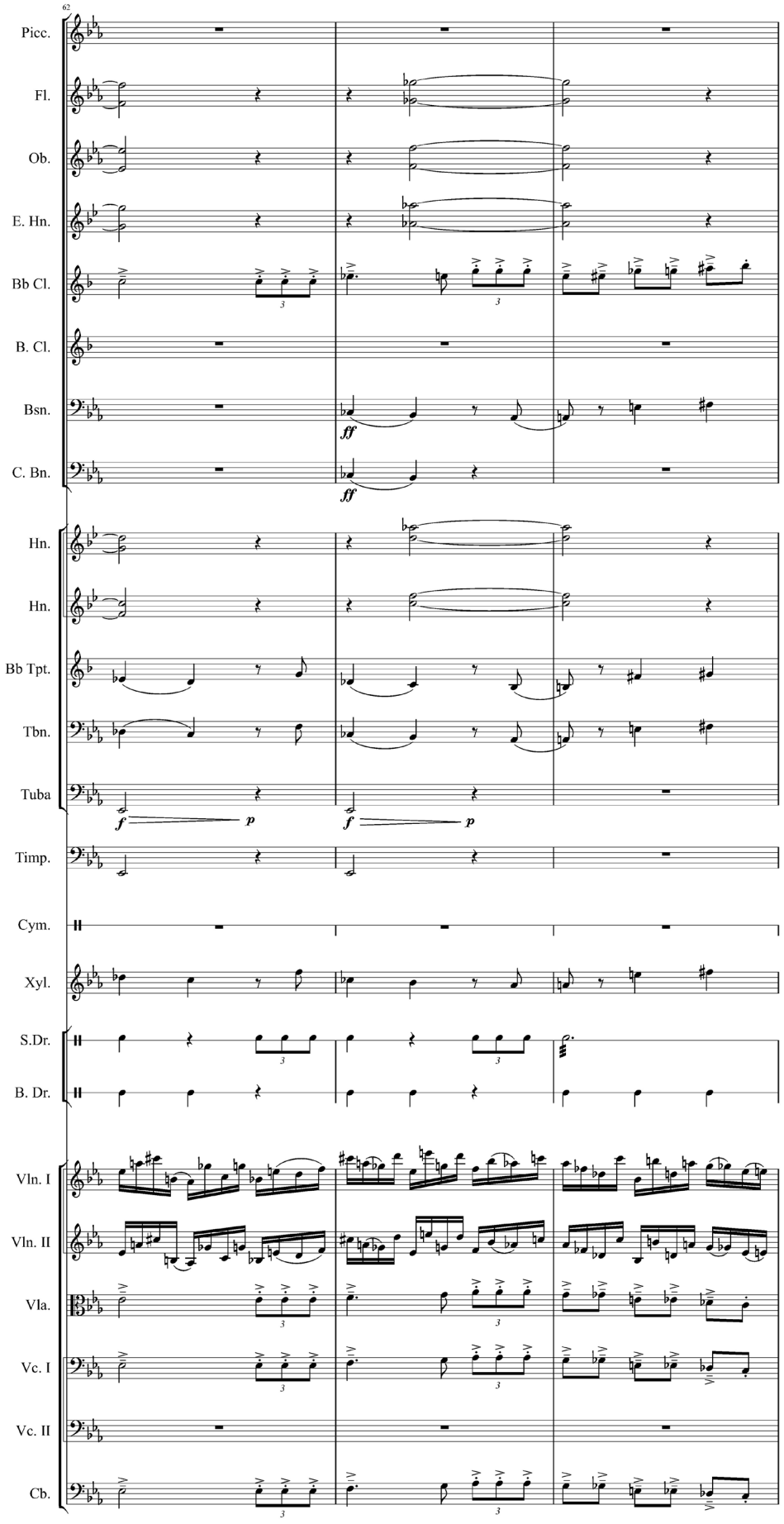
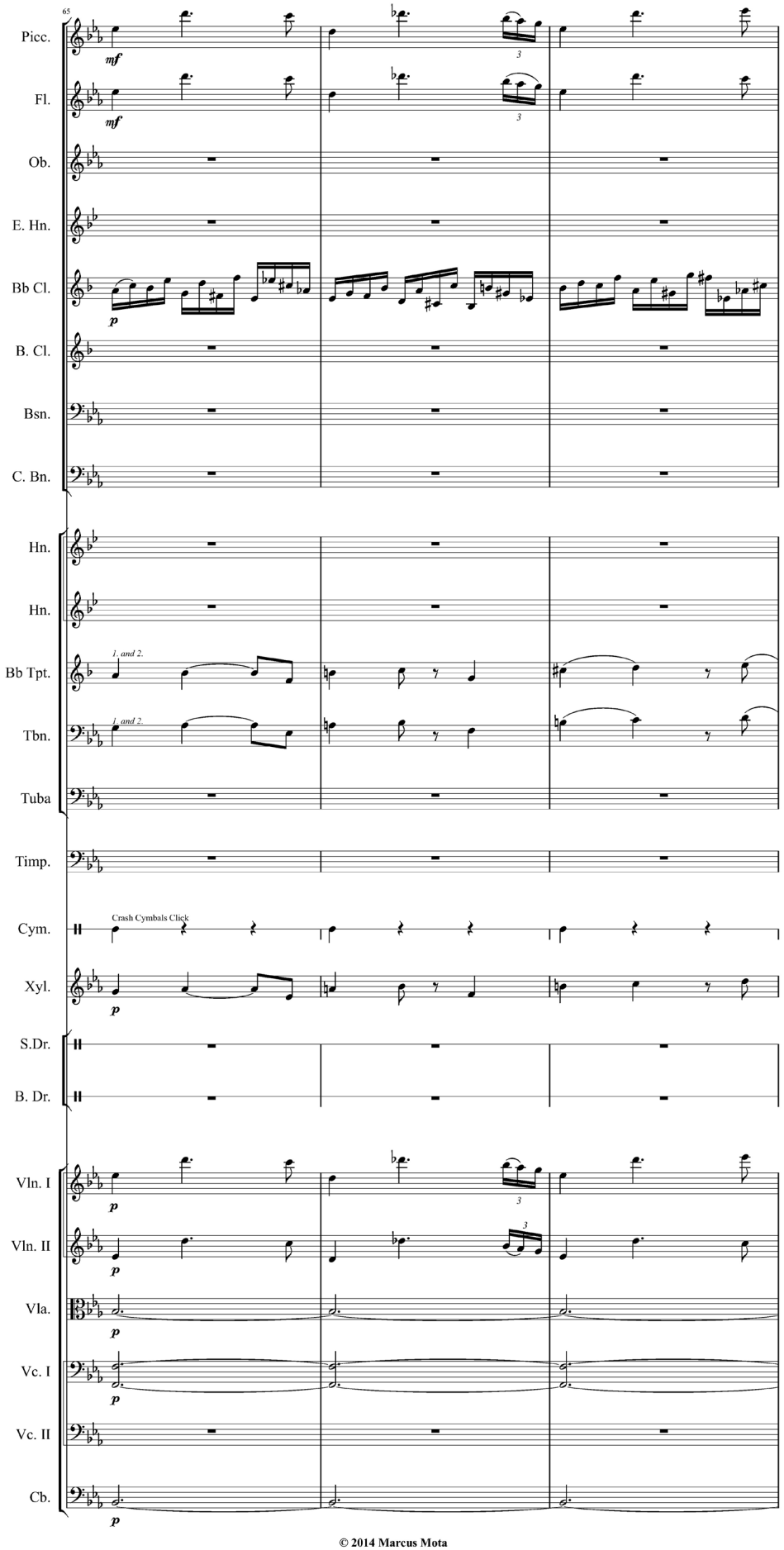
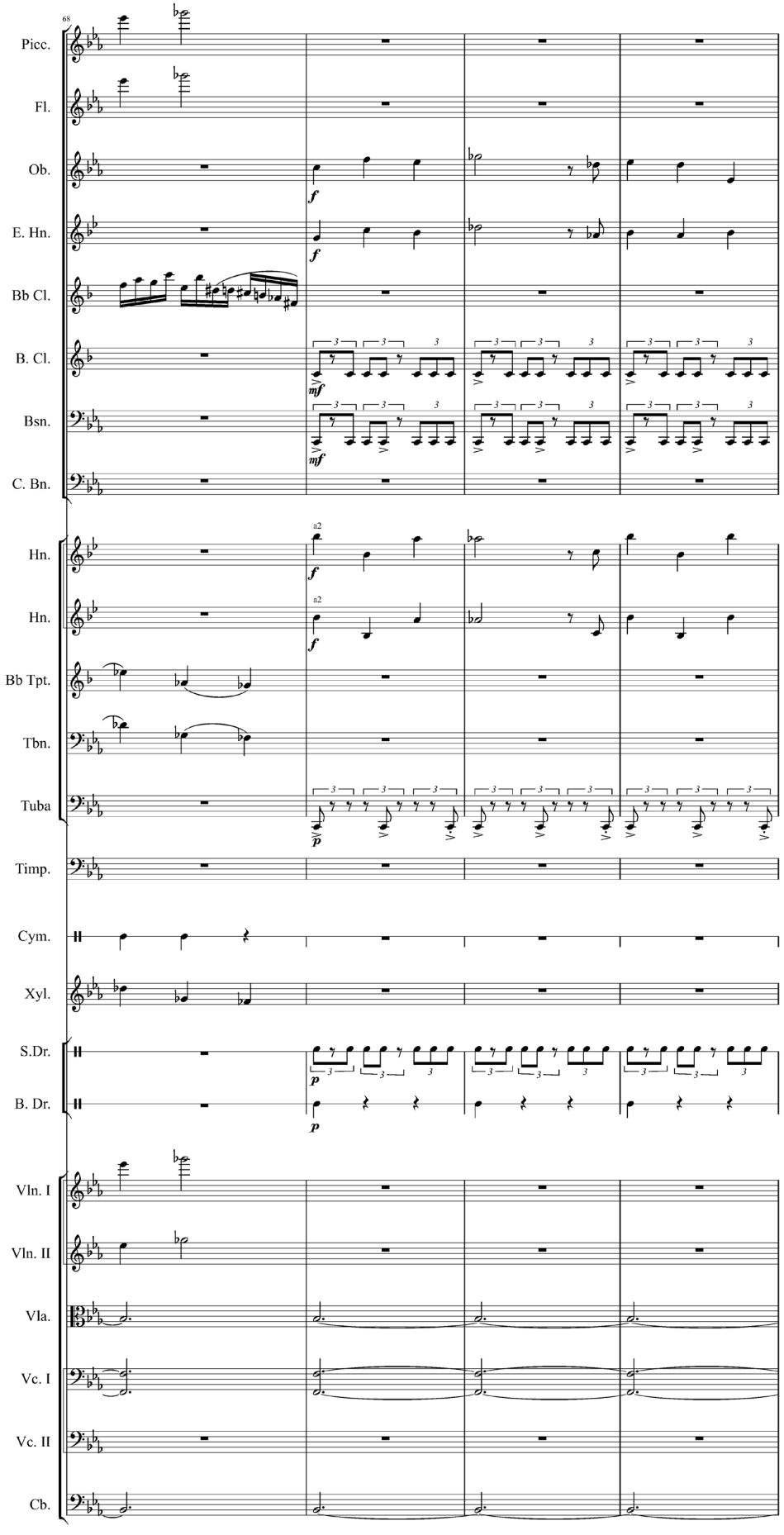
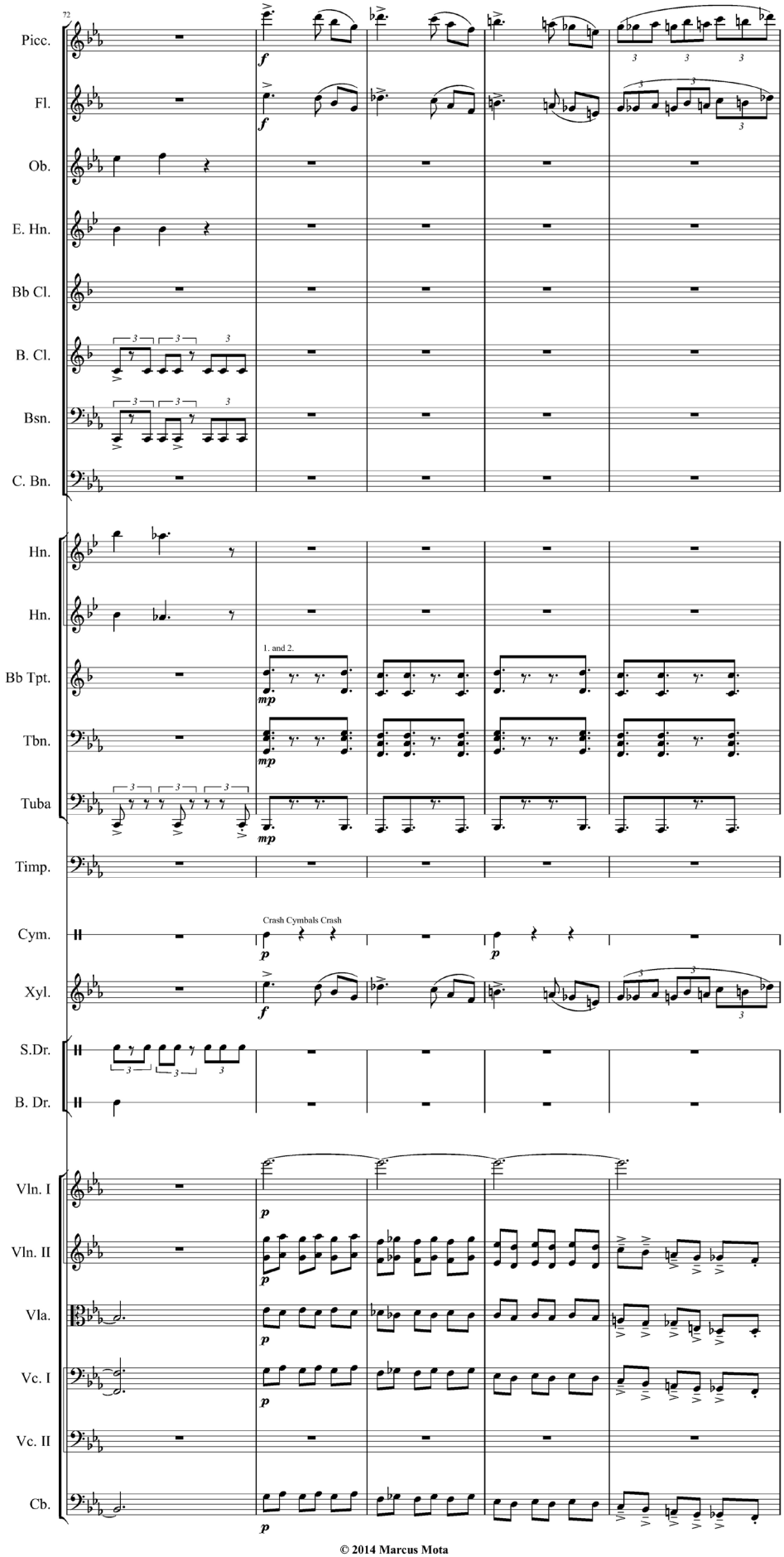
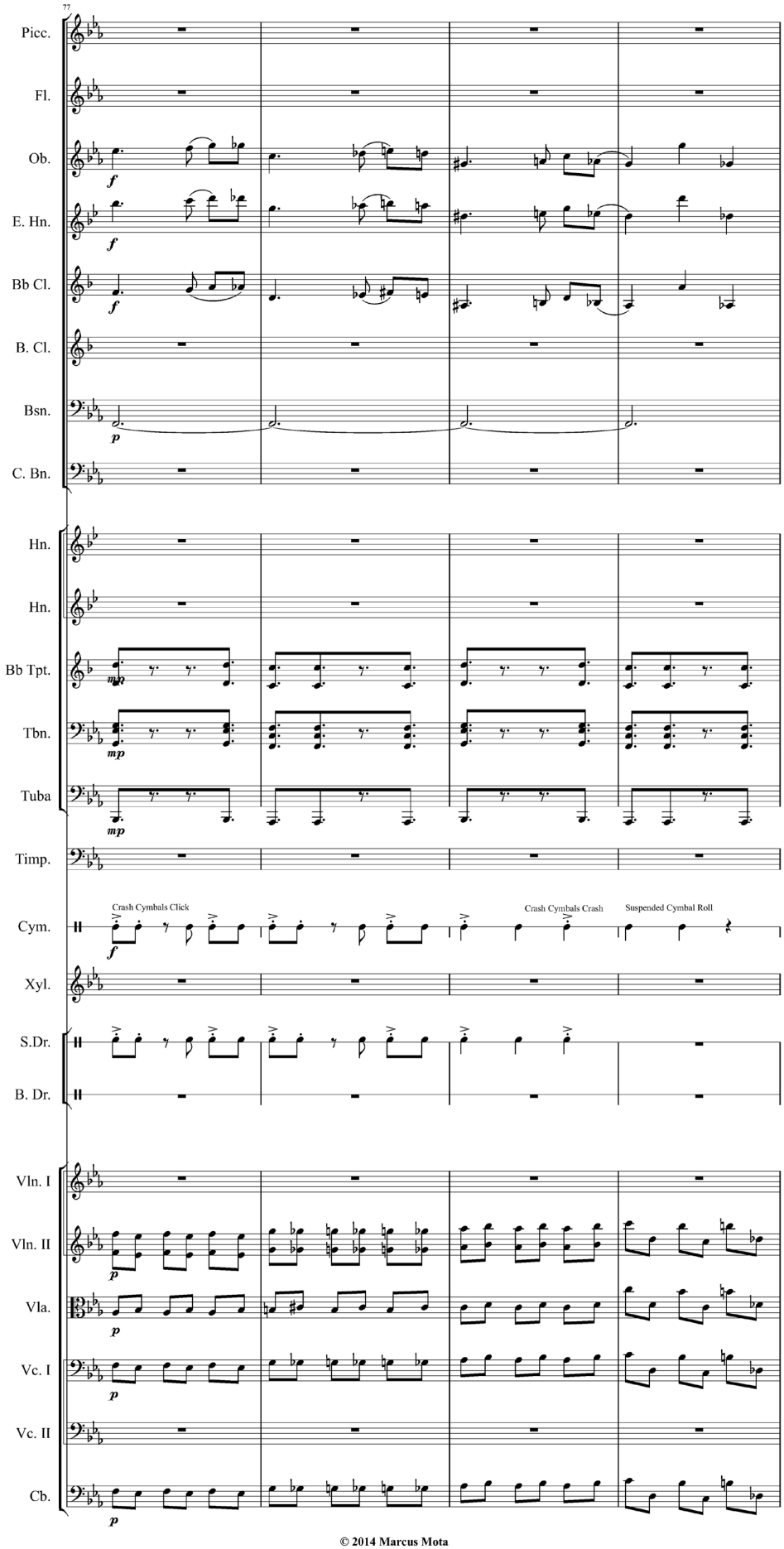
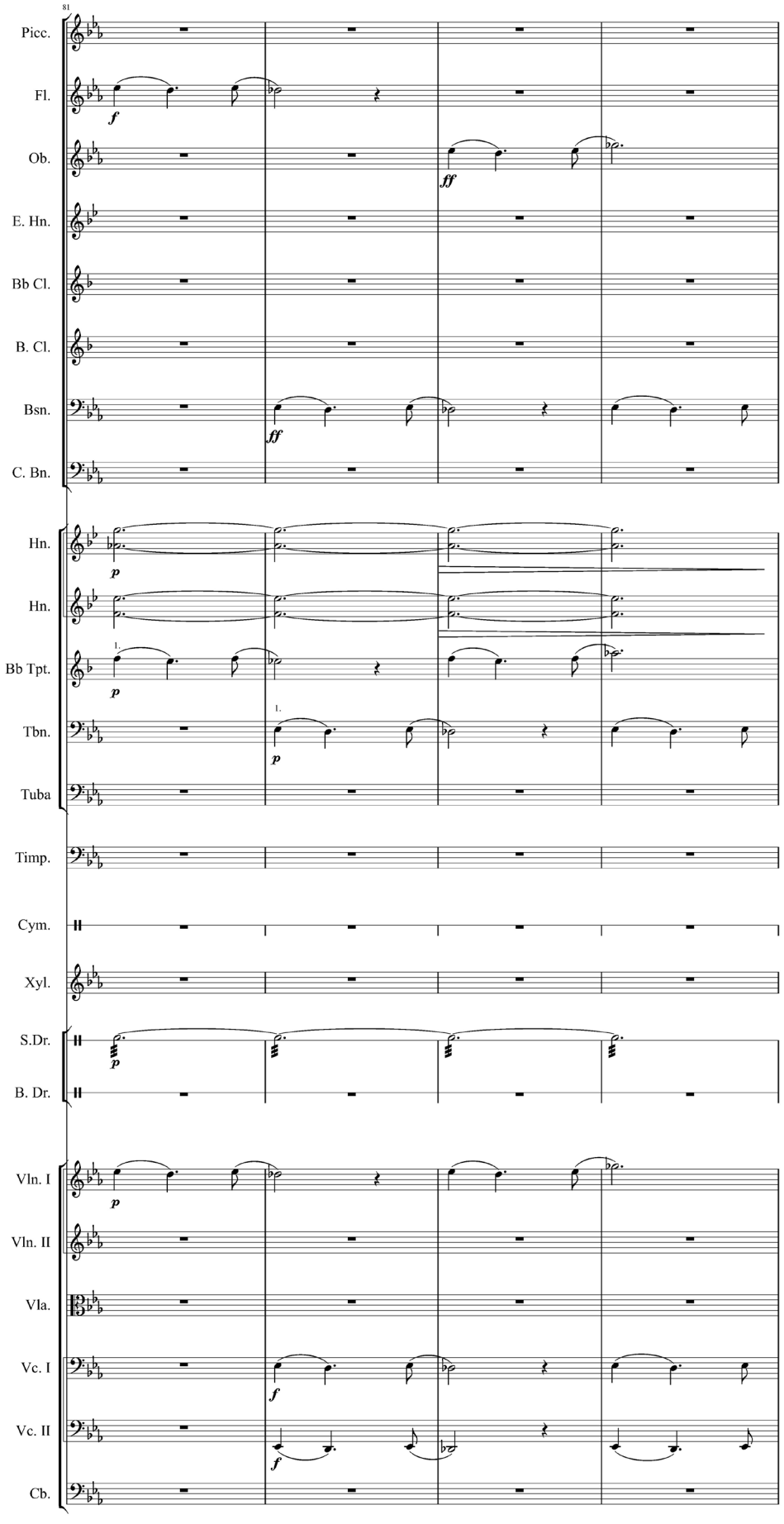
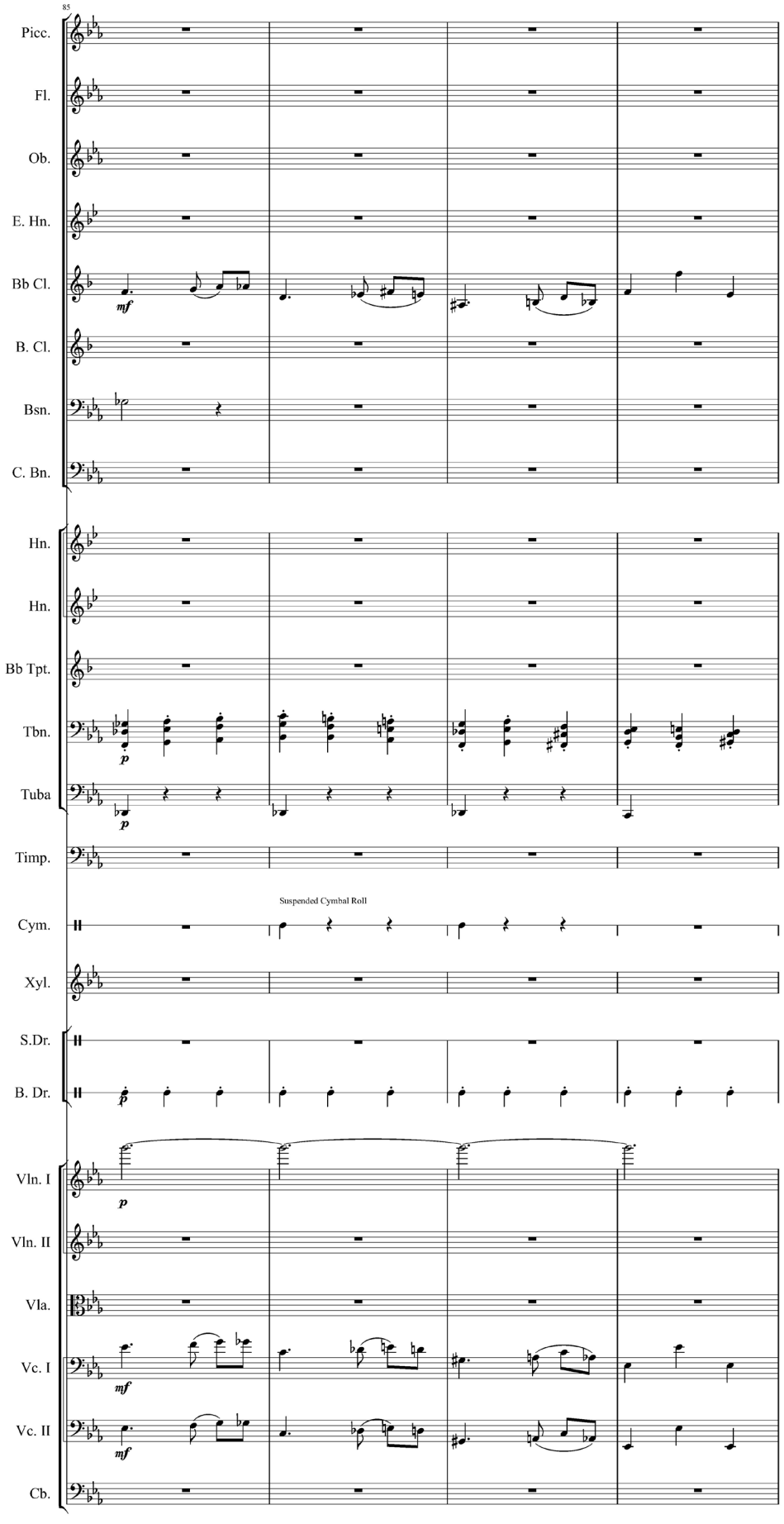
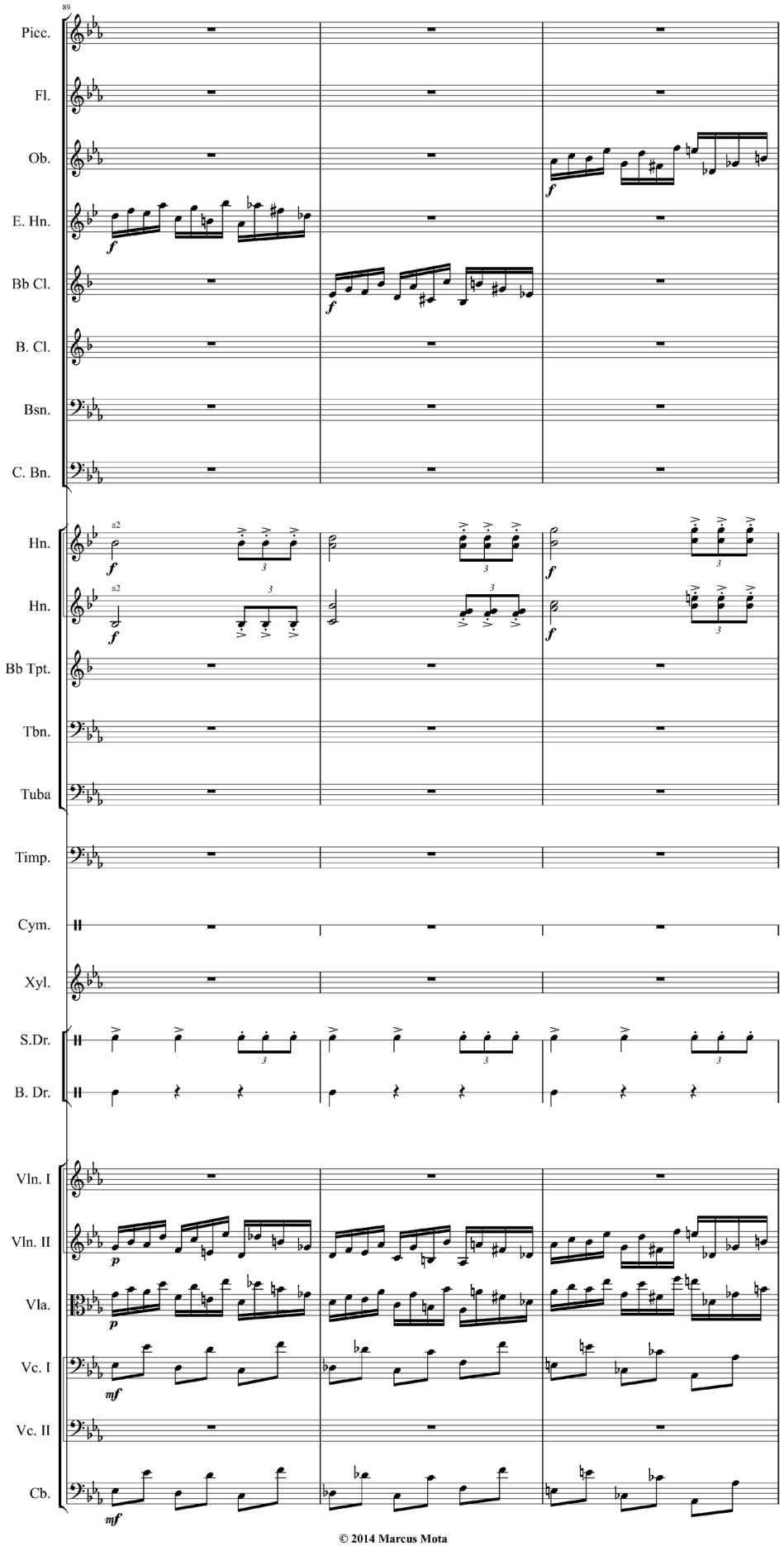
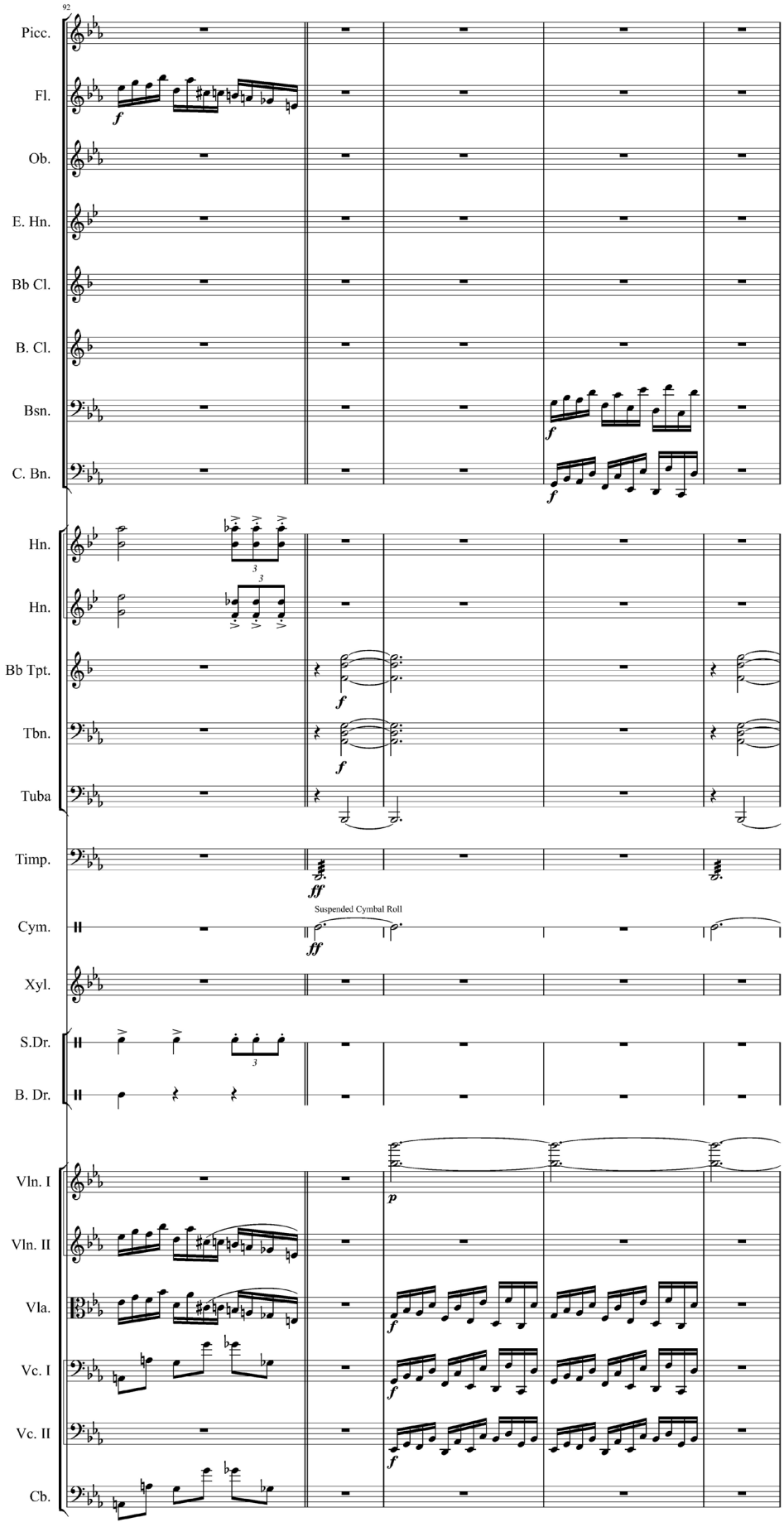
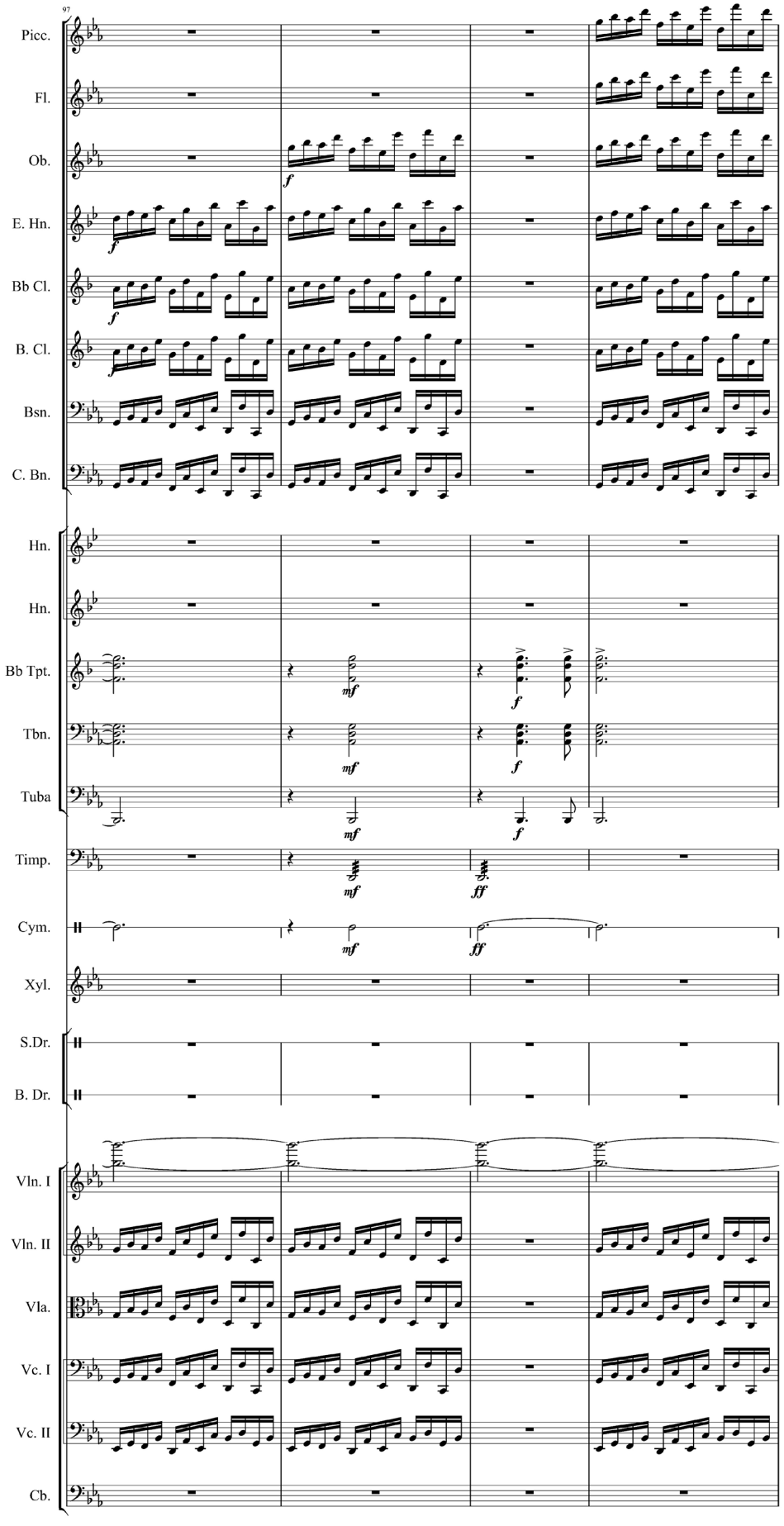
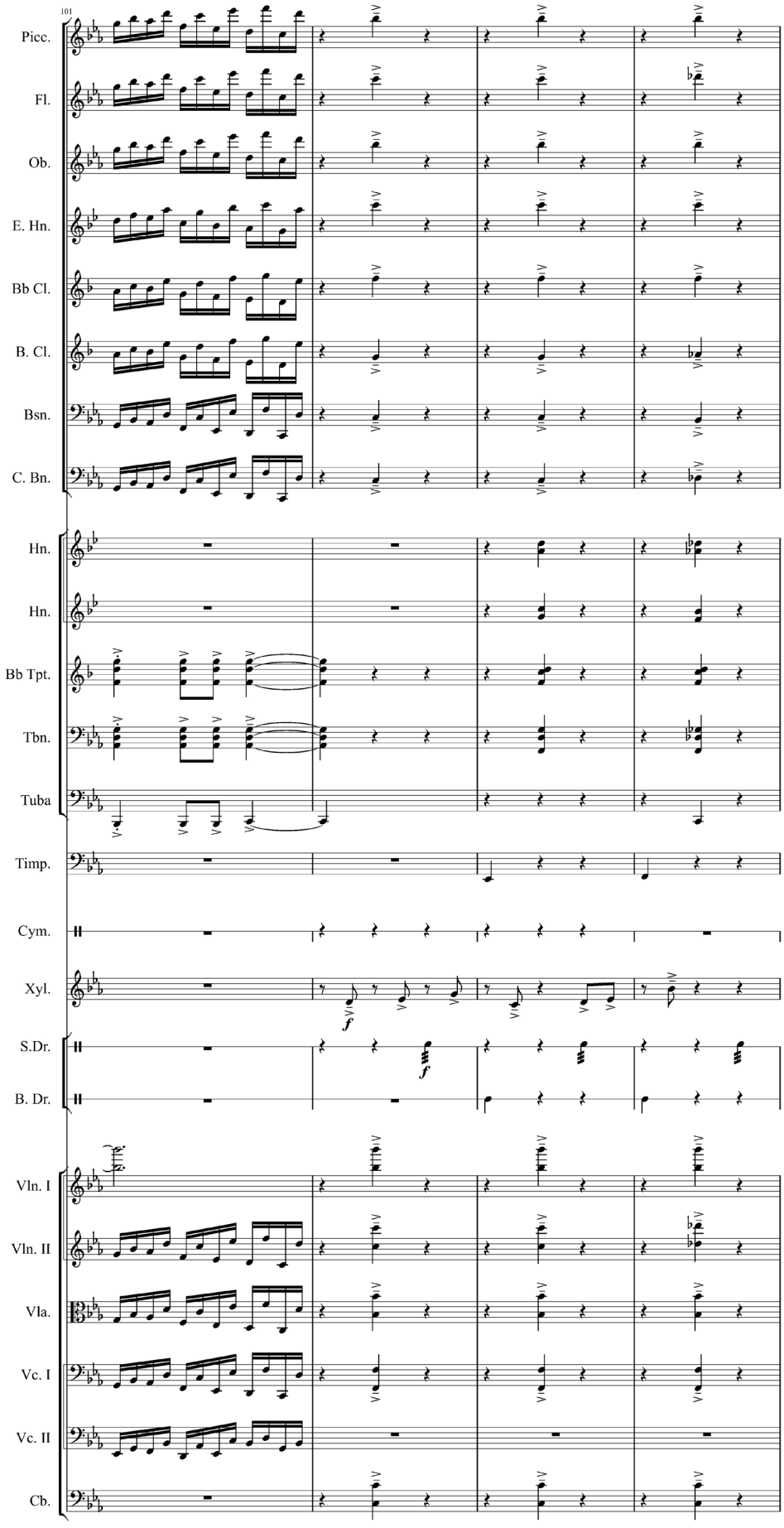
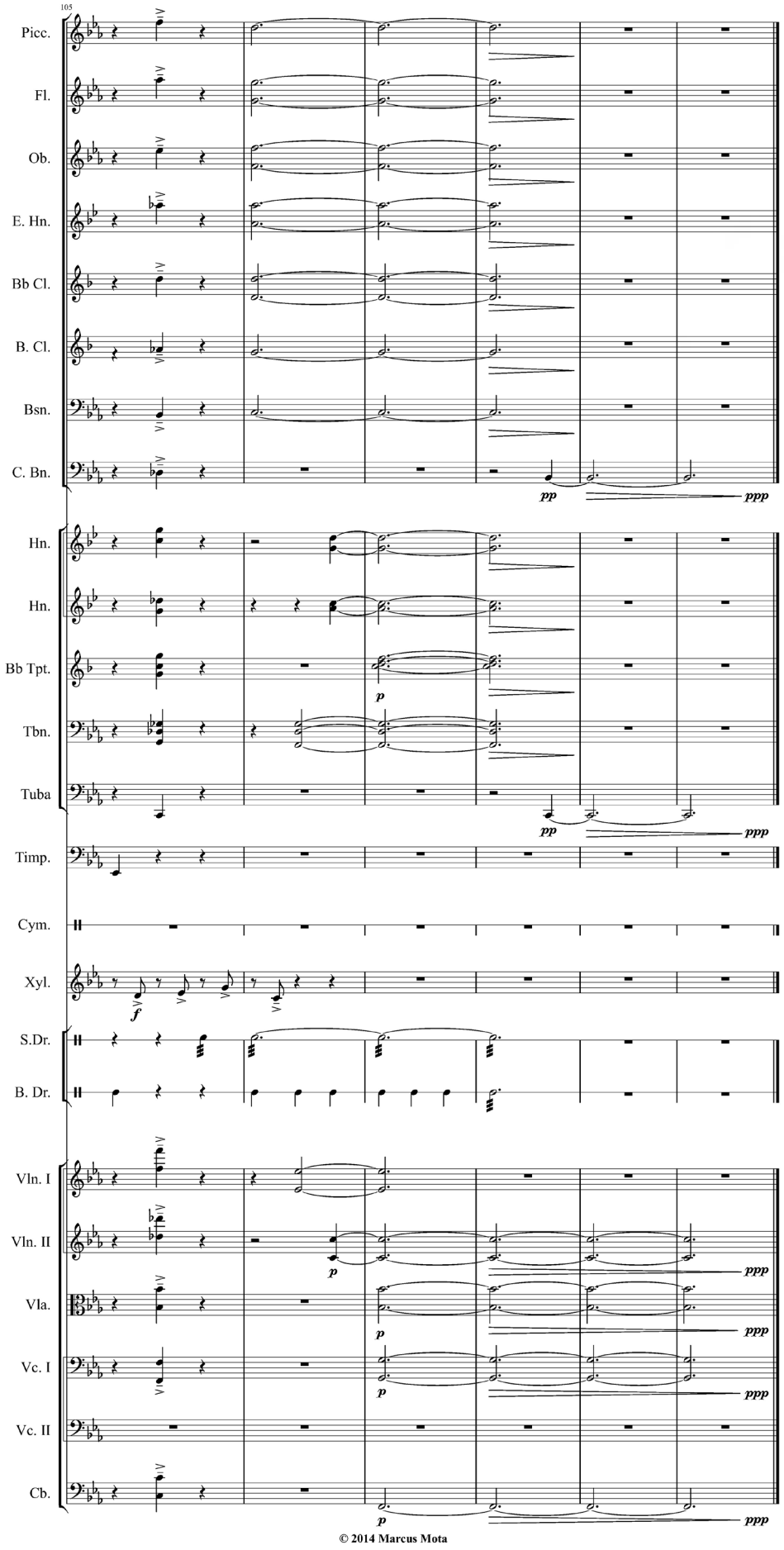
Suíte Heliodoriana

I) Sunrise Calls

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

Suíte Heliodoriana

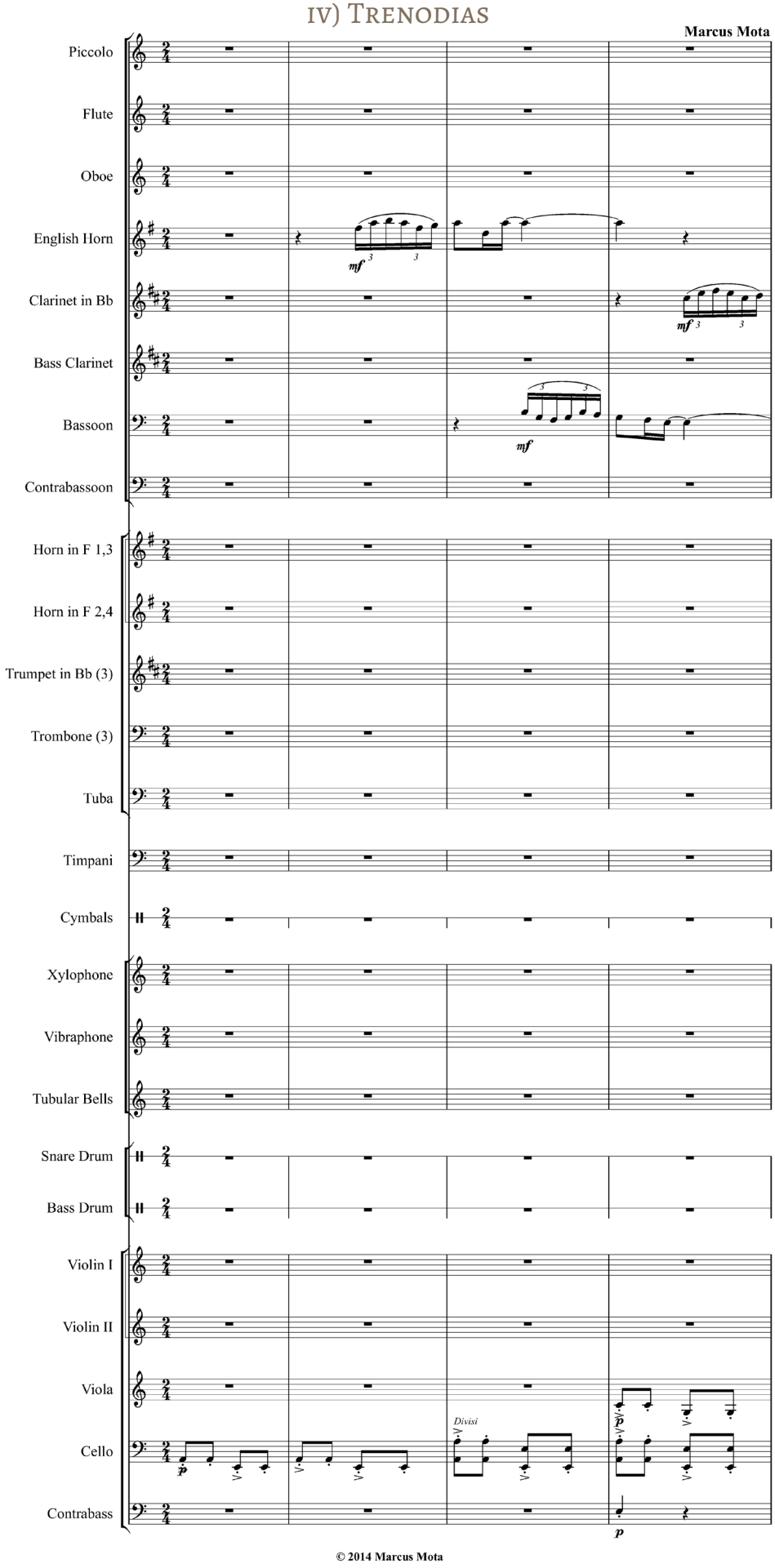
II) Caça/chasing

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

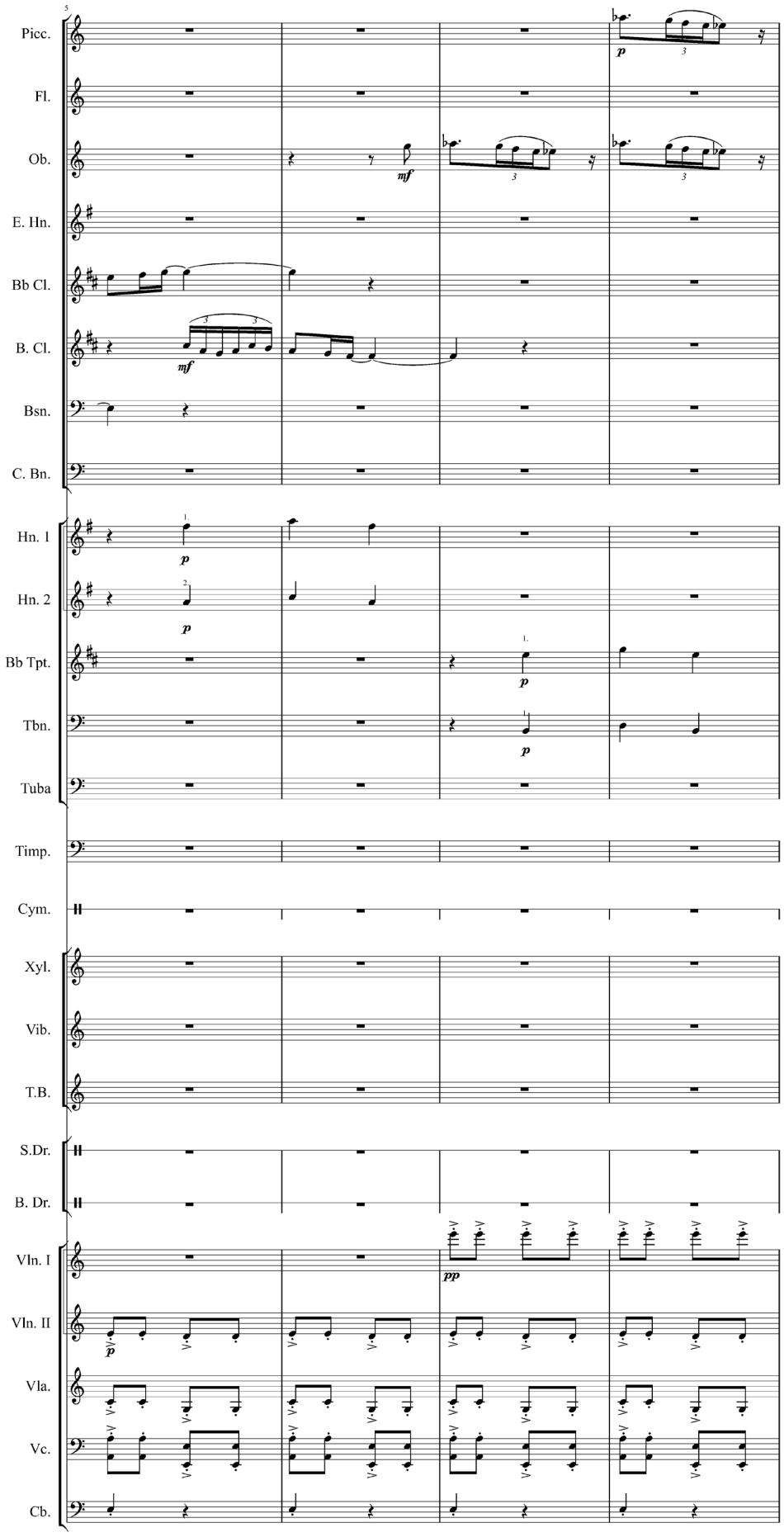
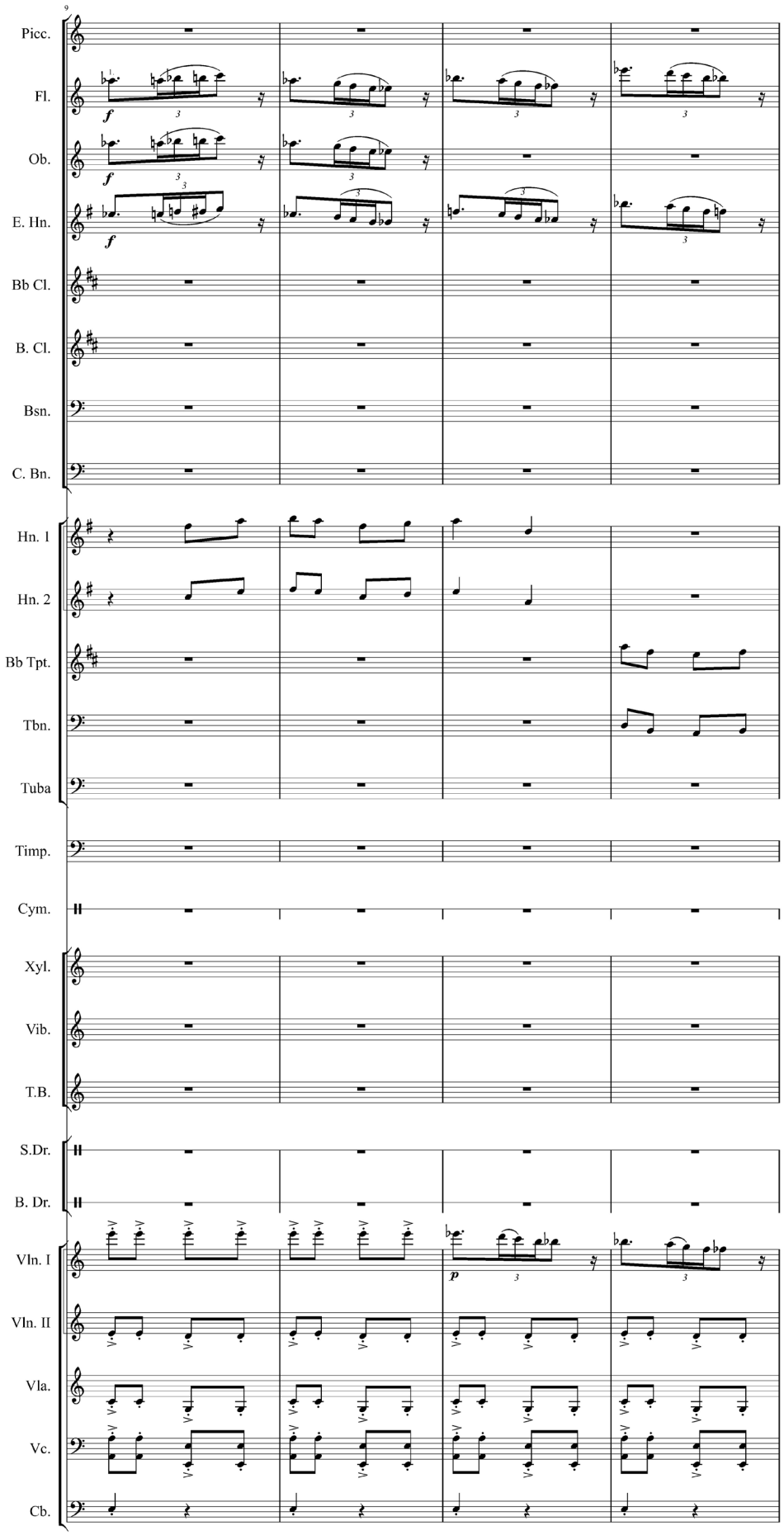
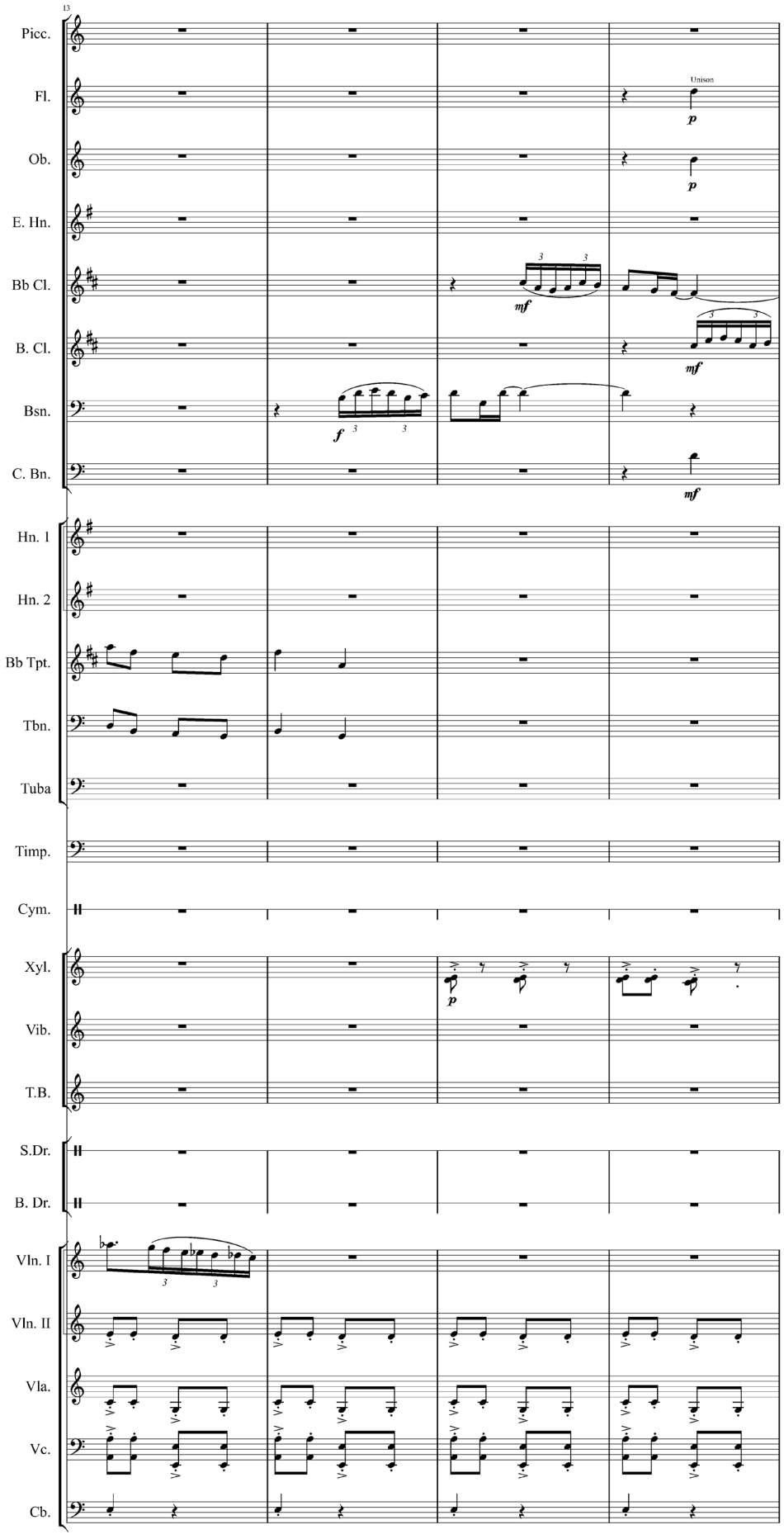
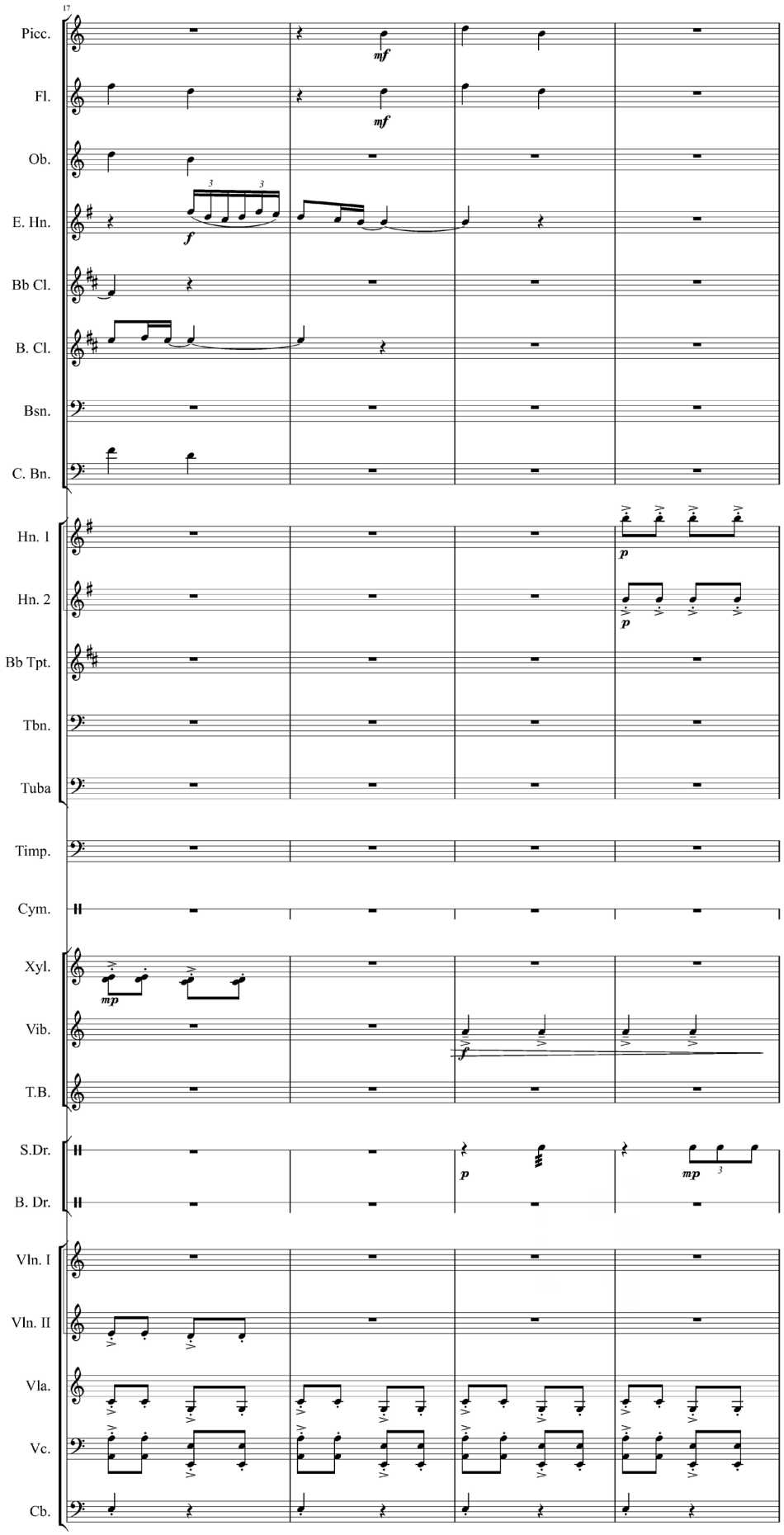
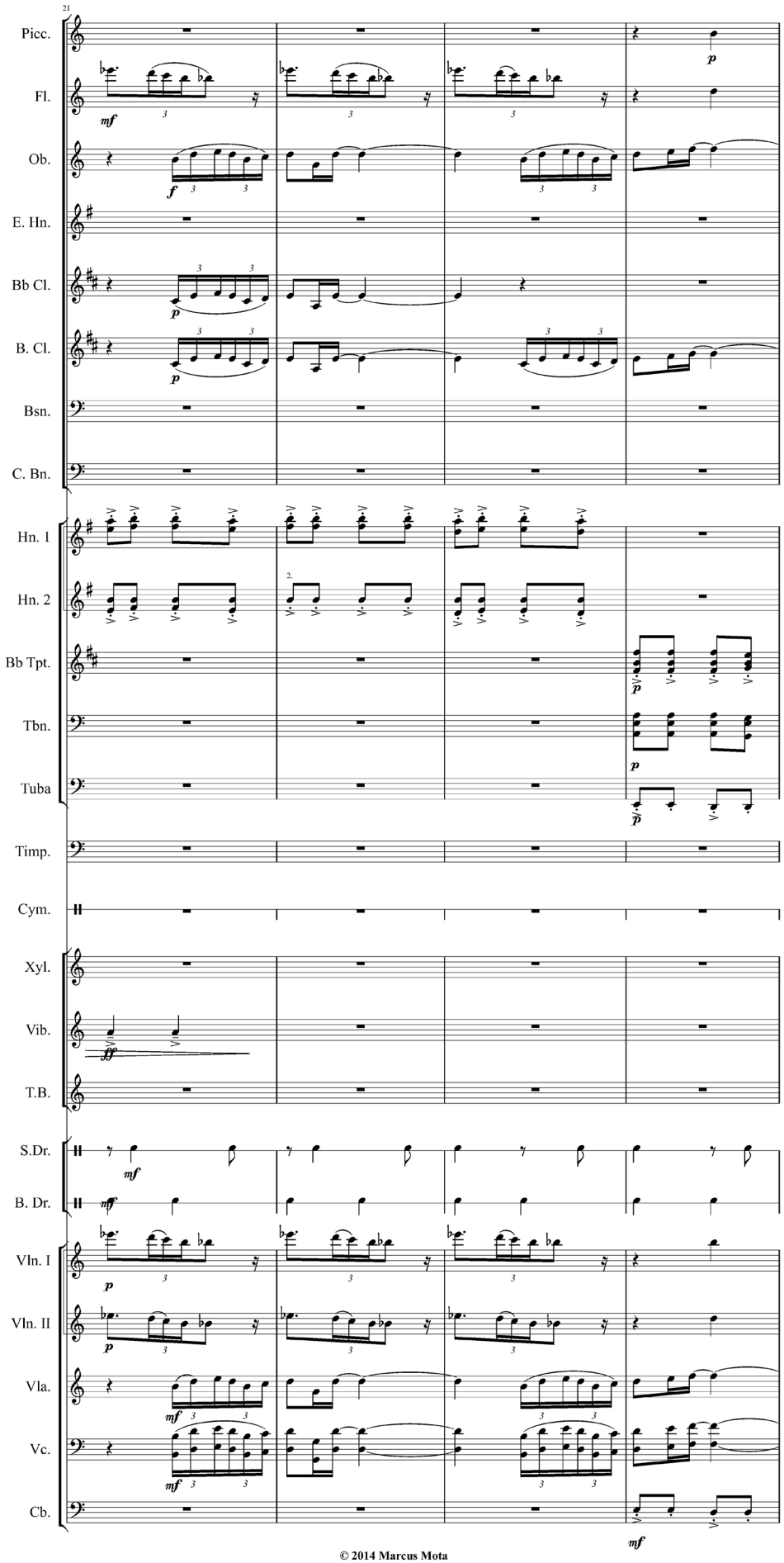
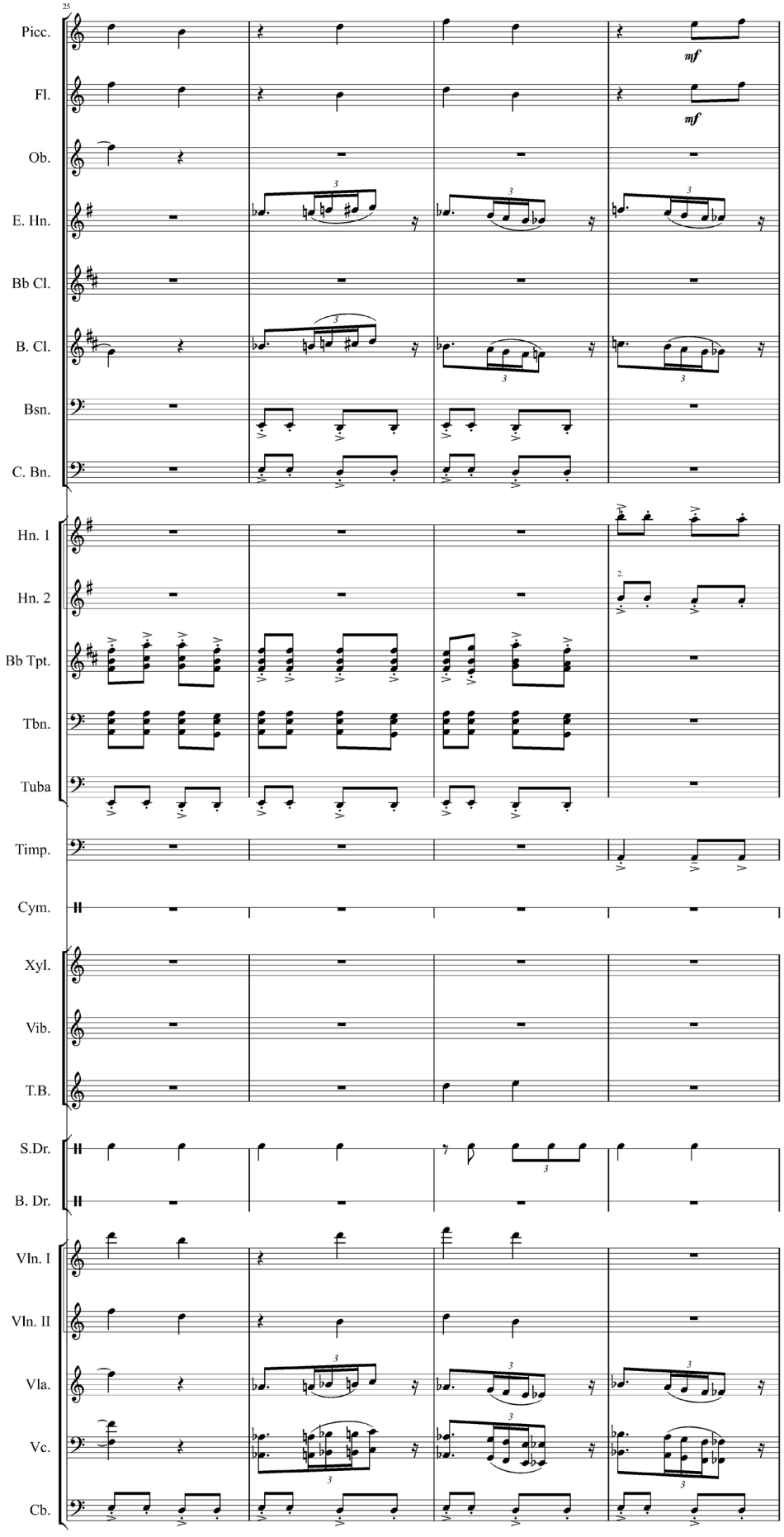
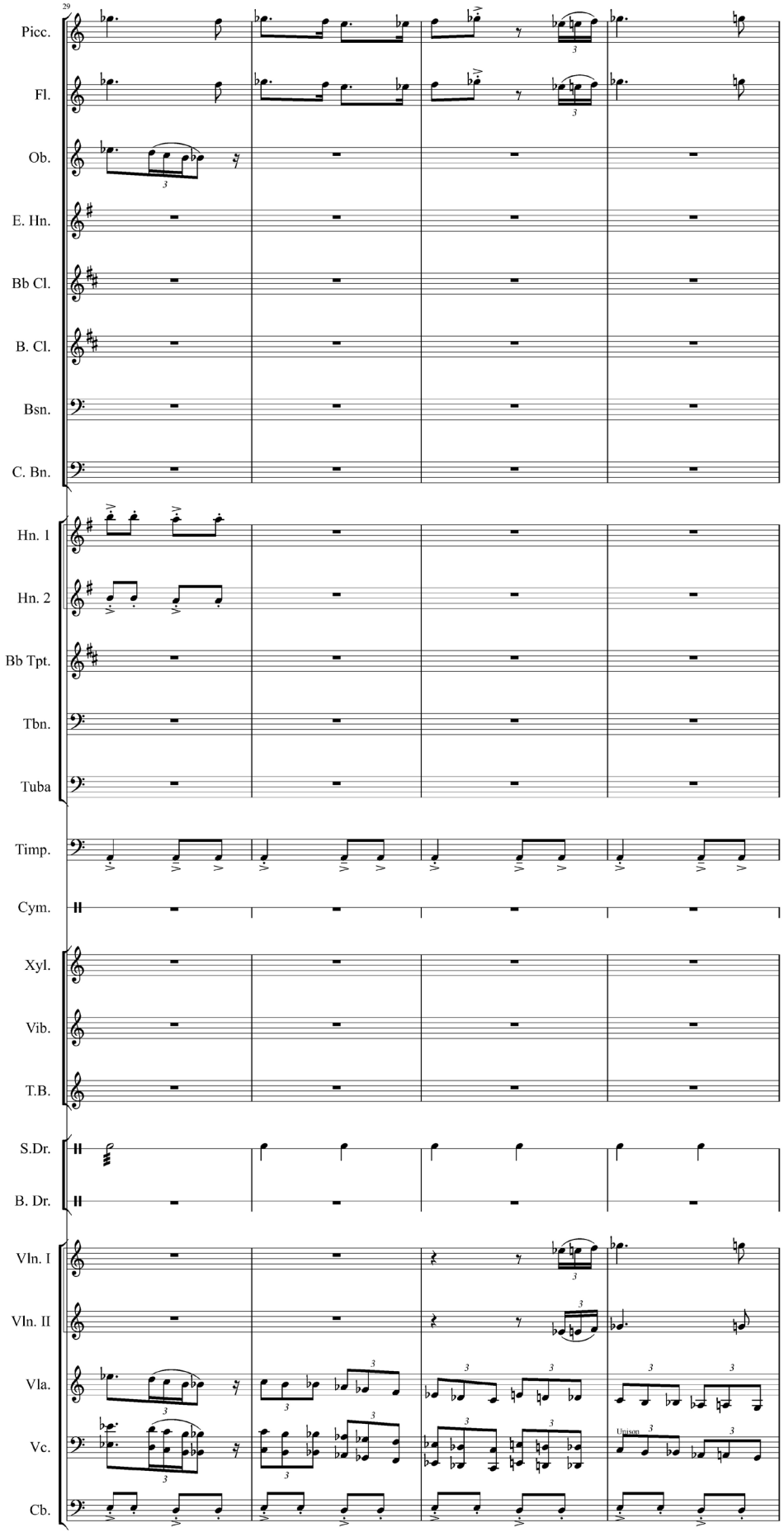
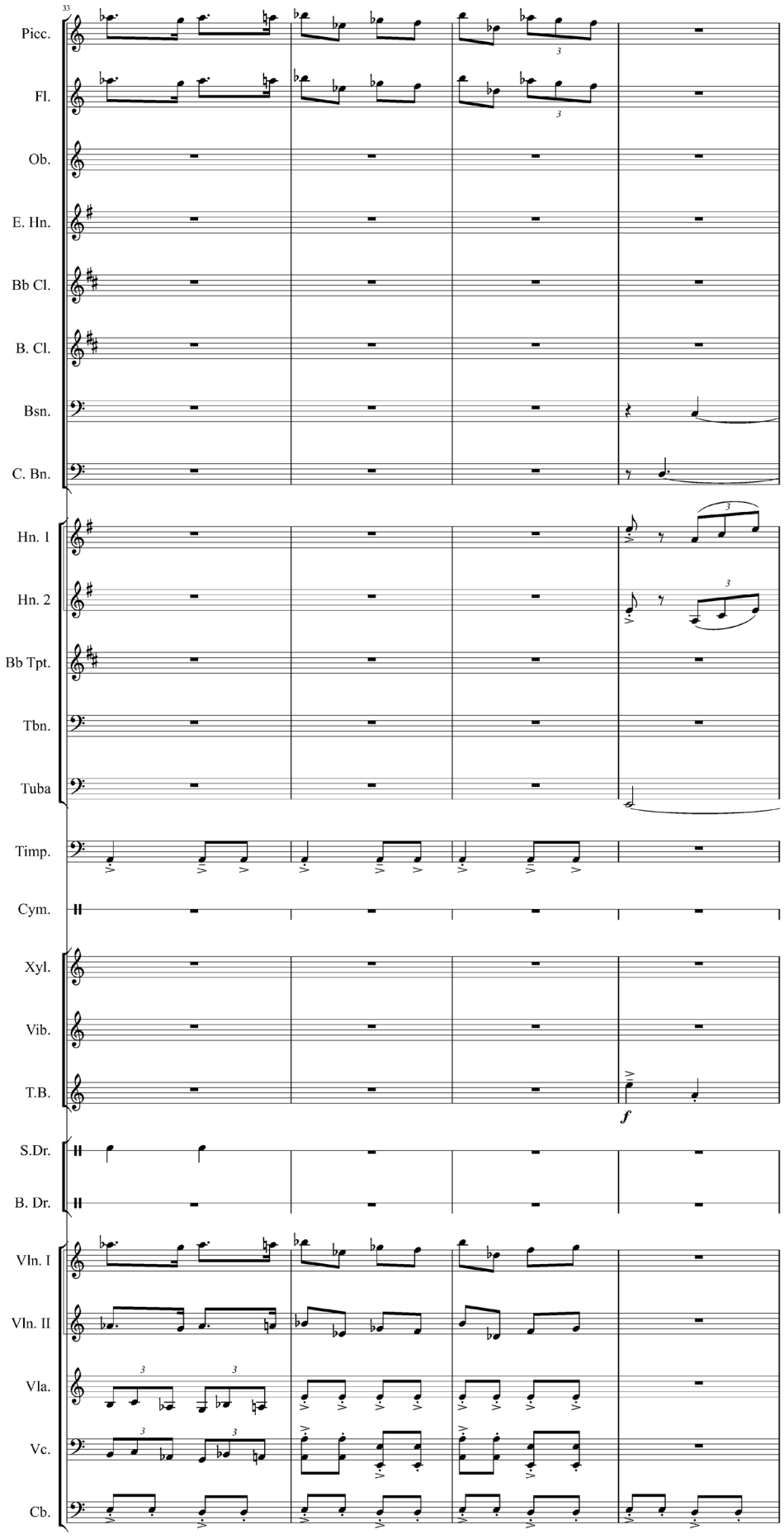
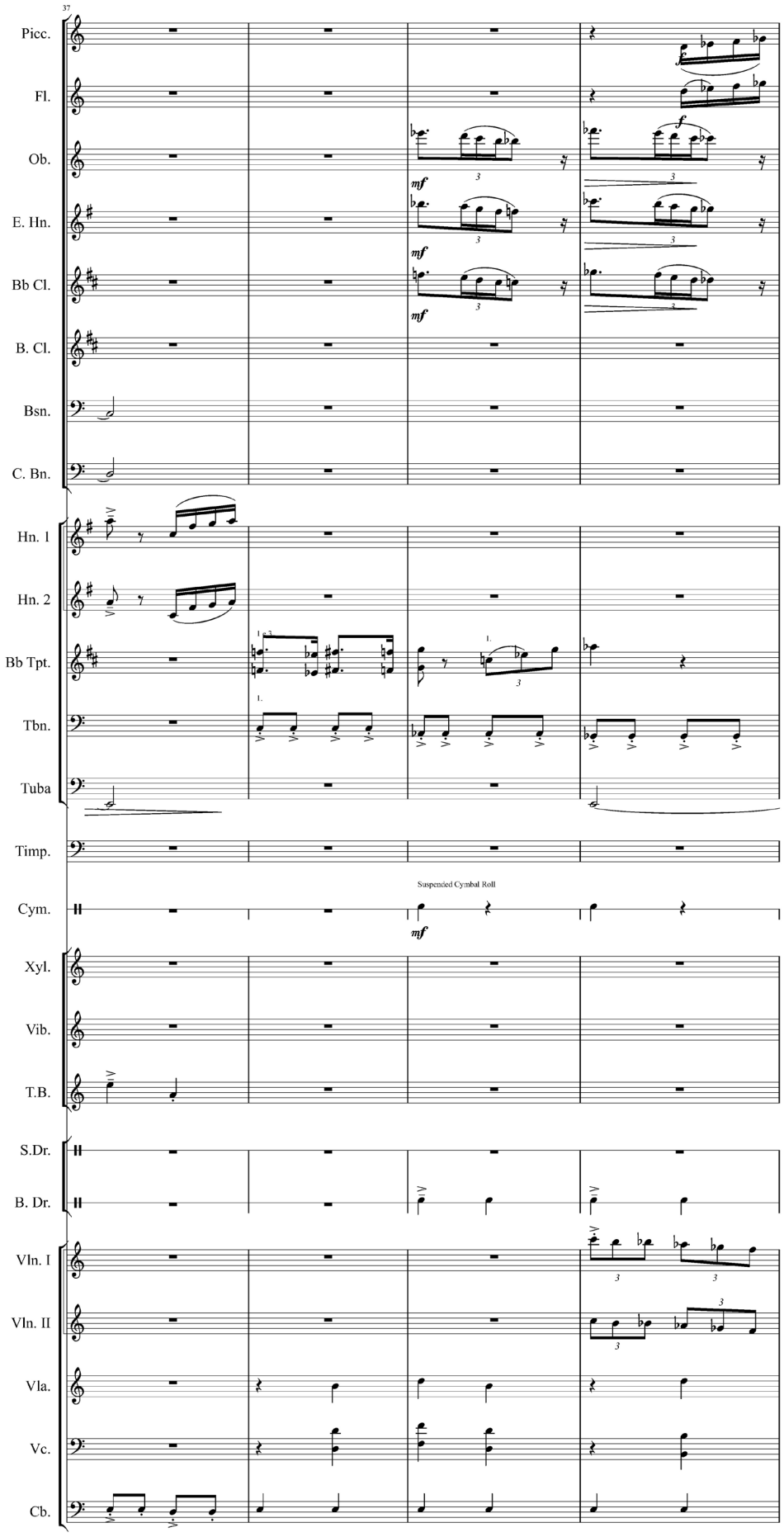
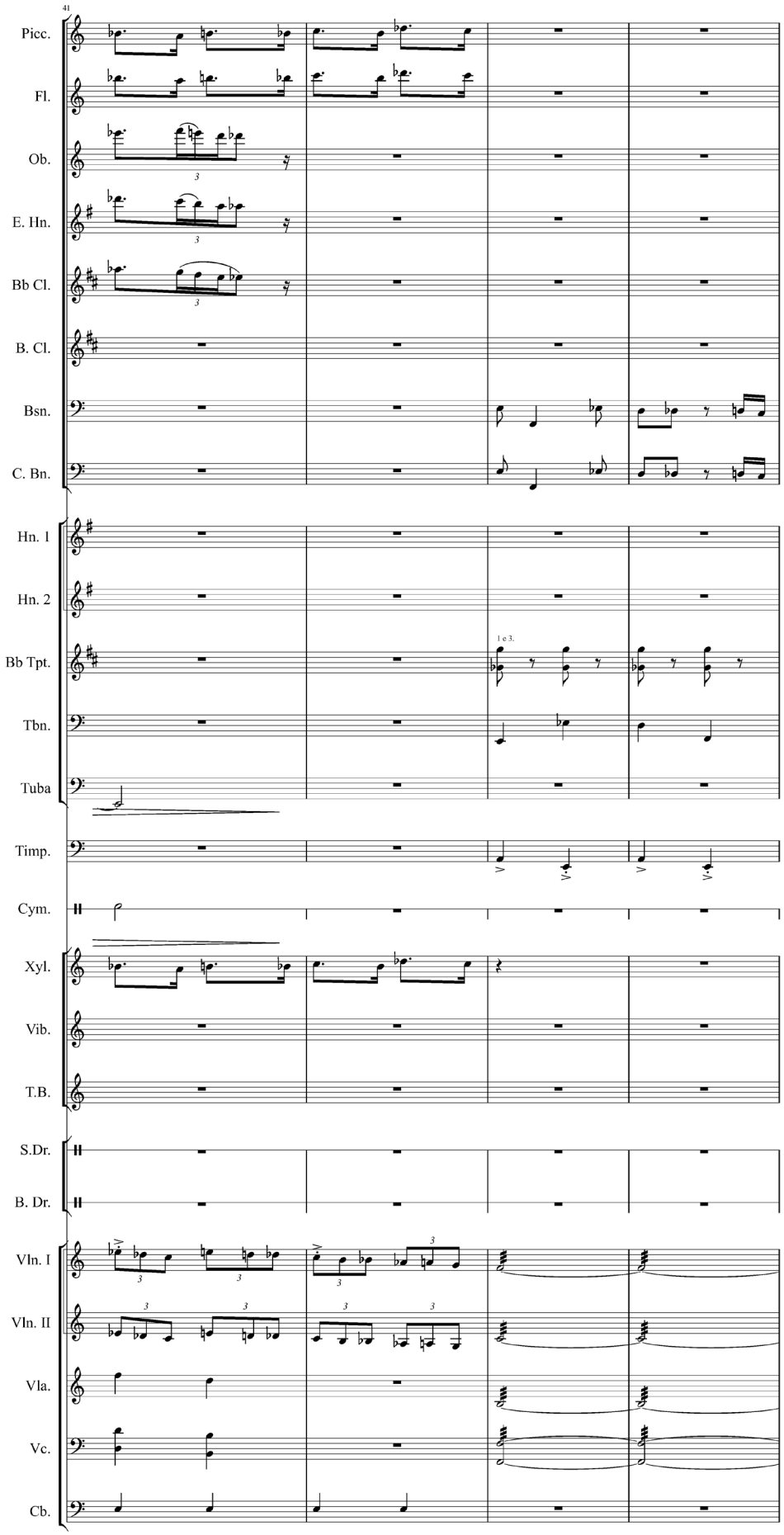
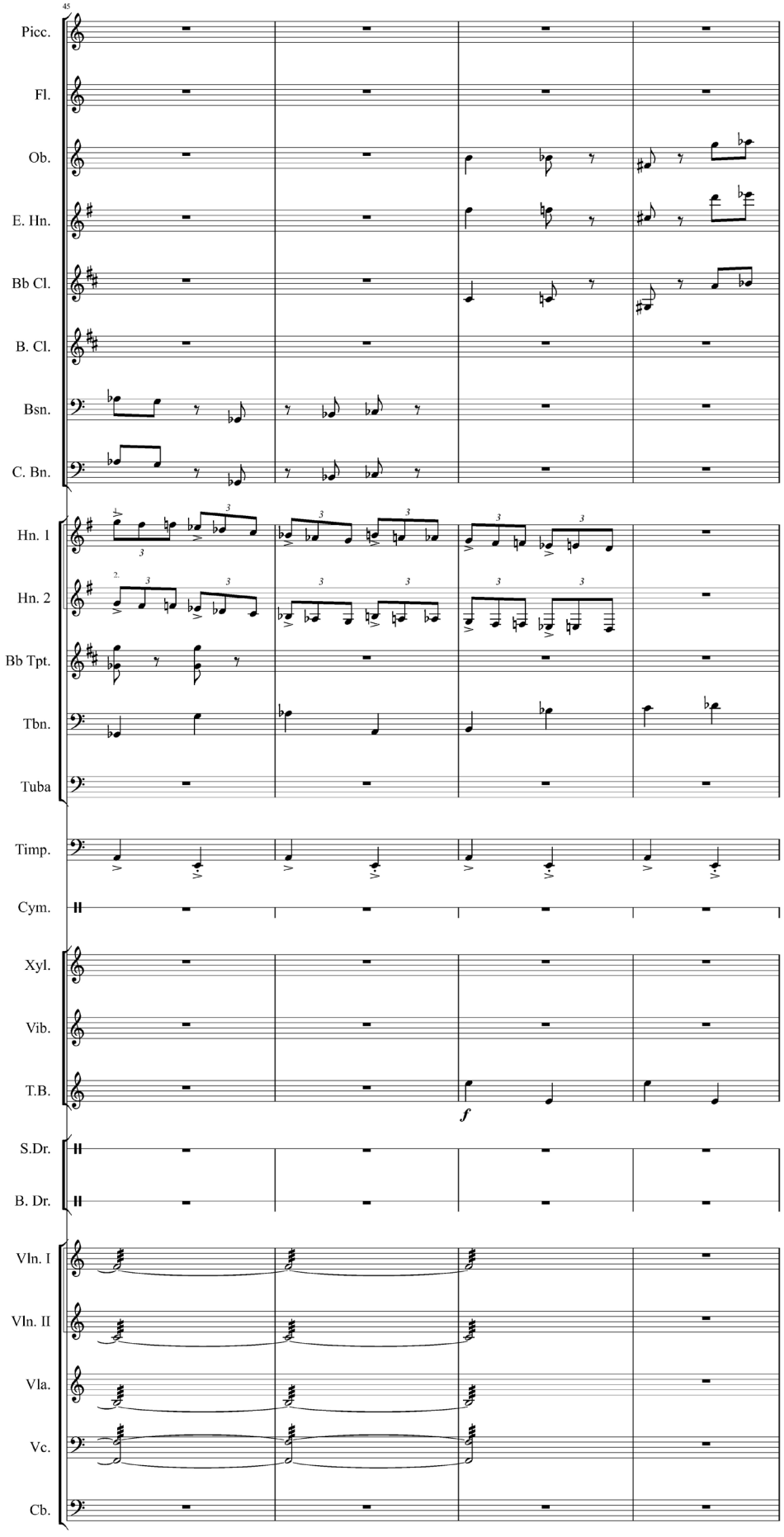
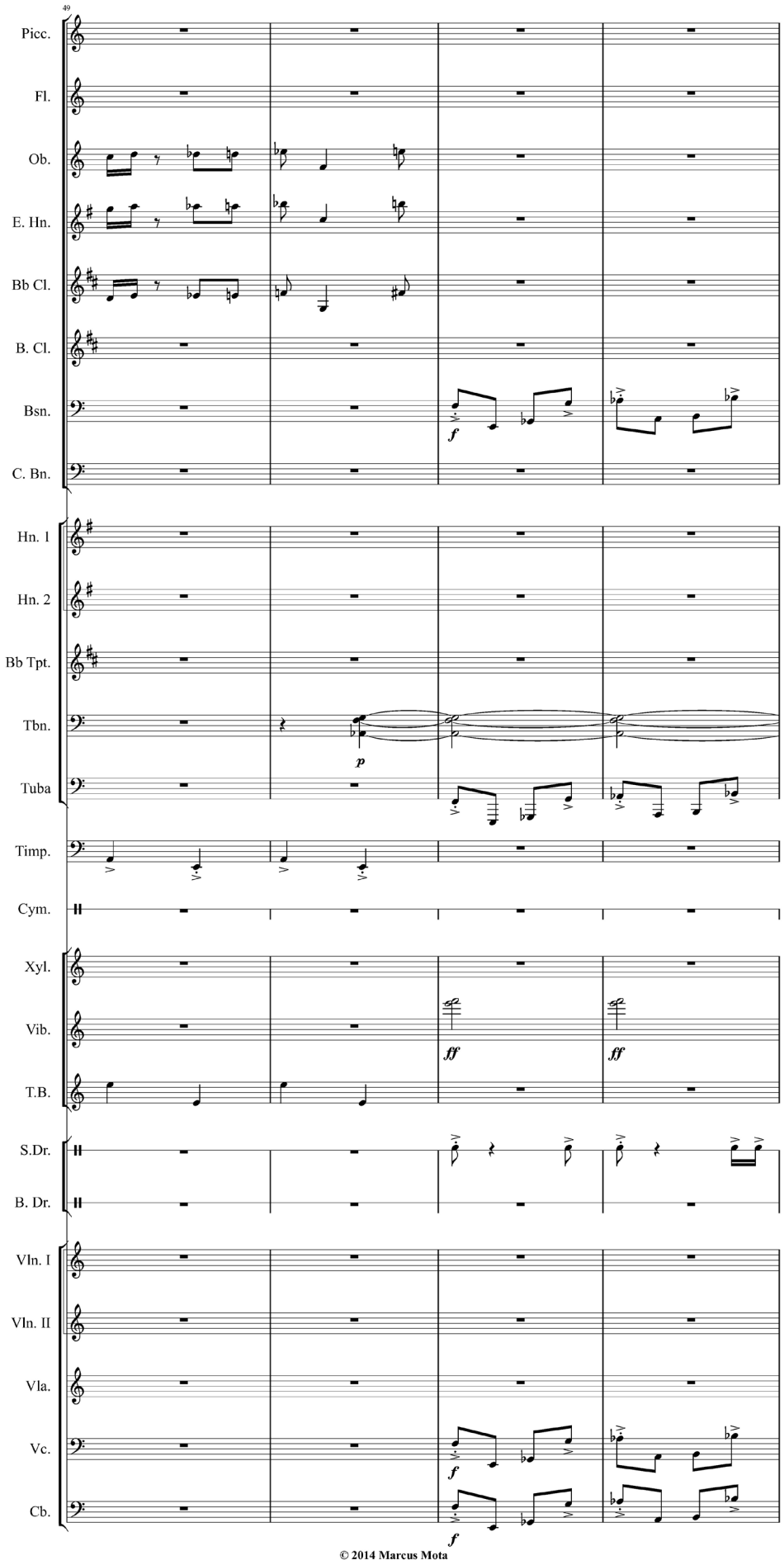
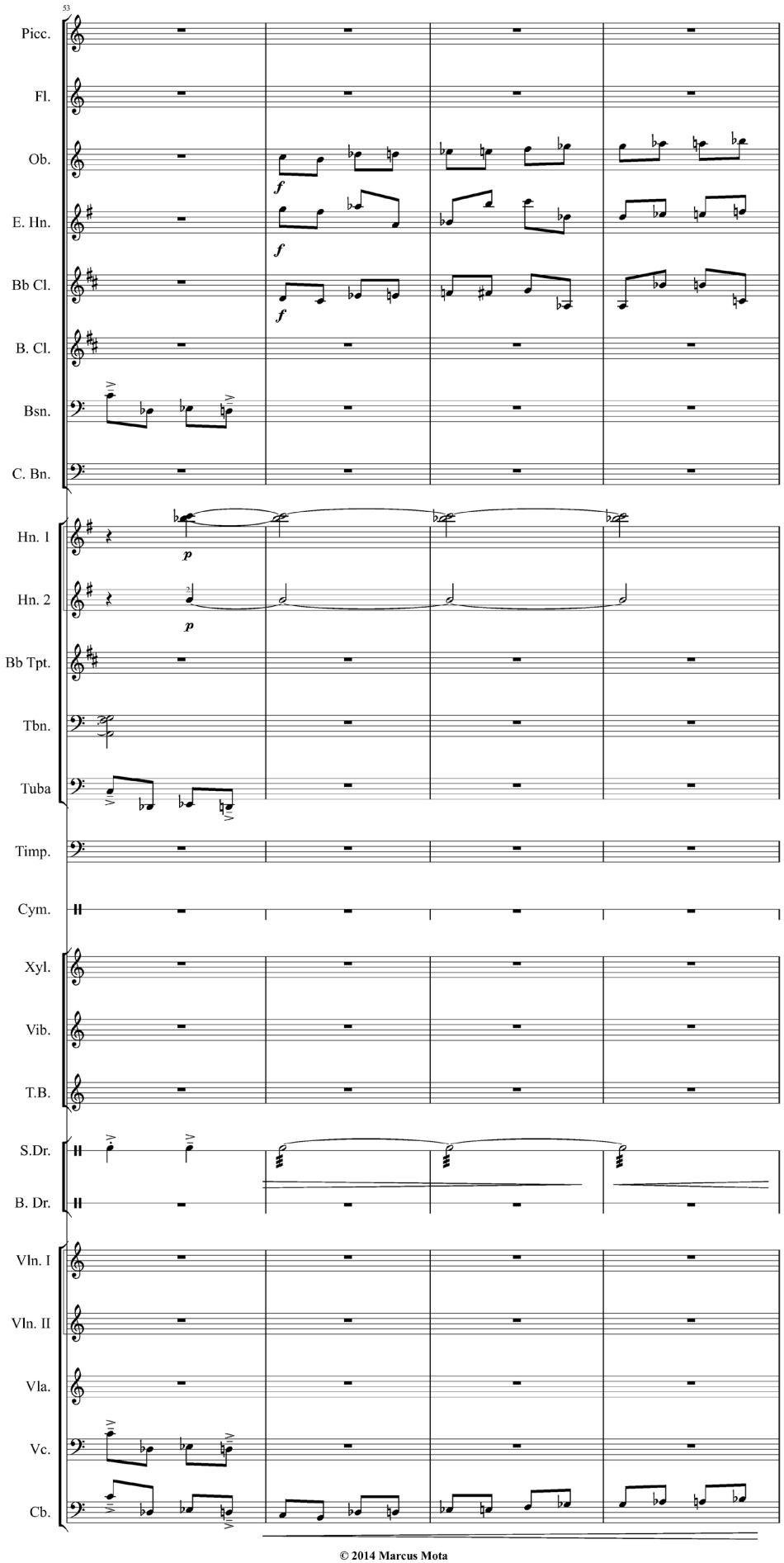
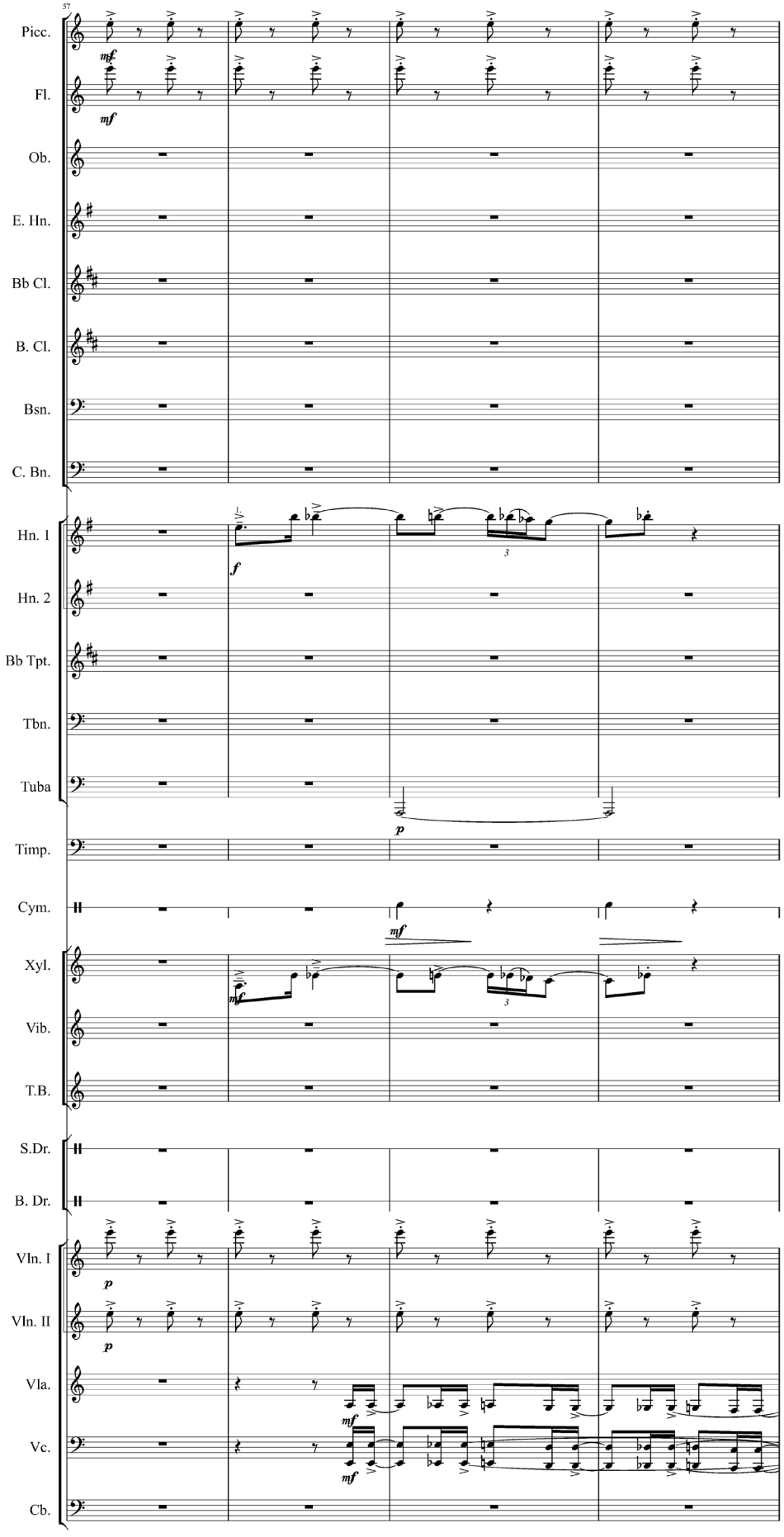
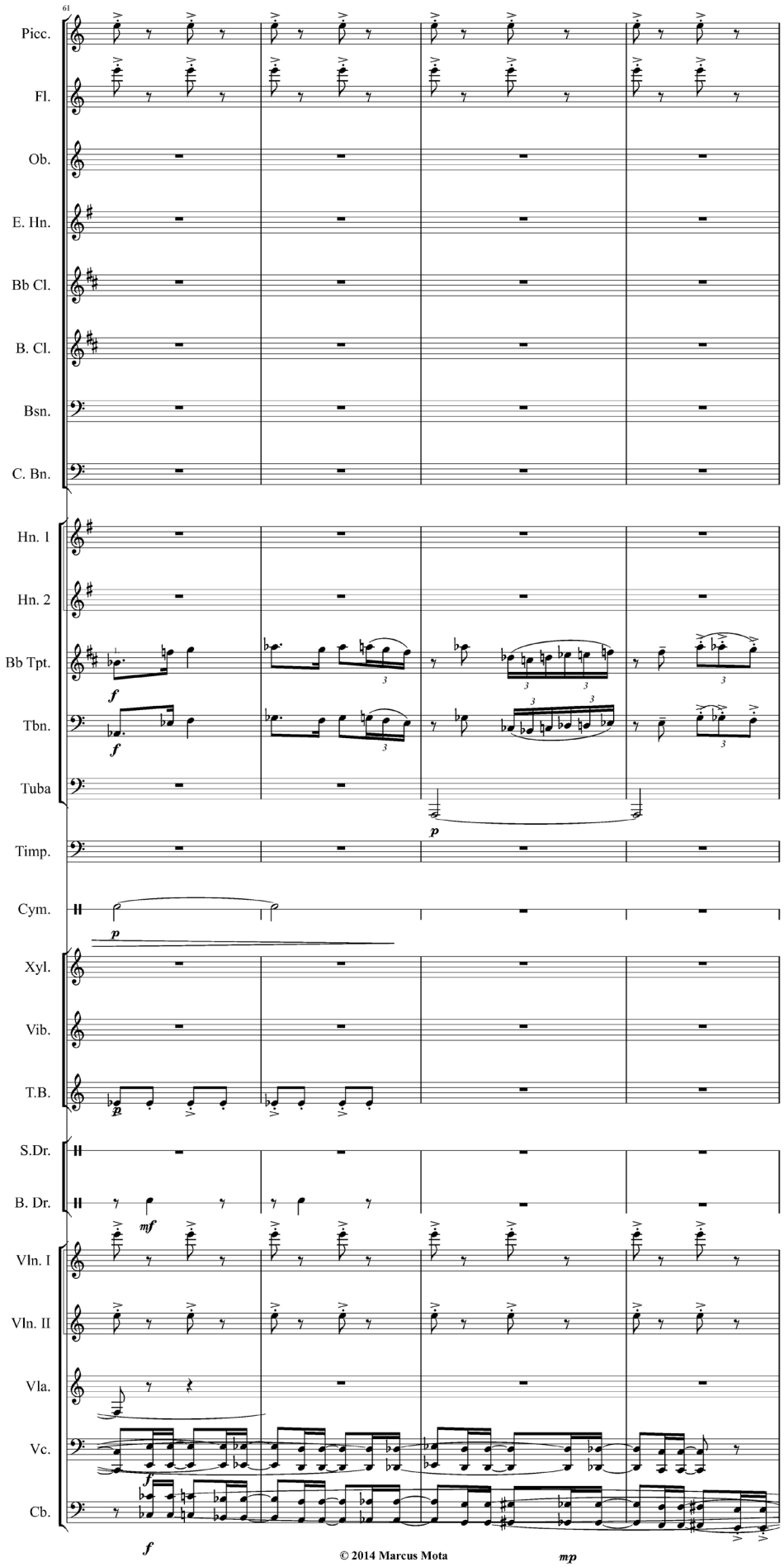
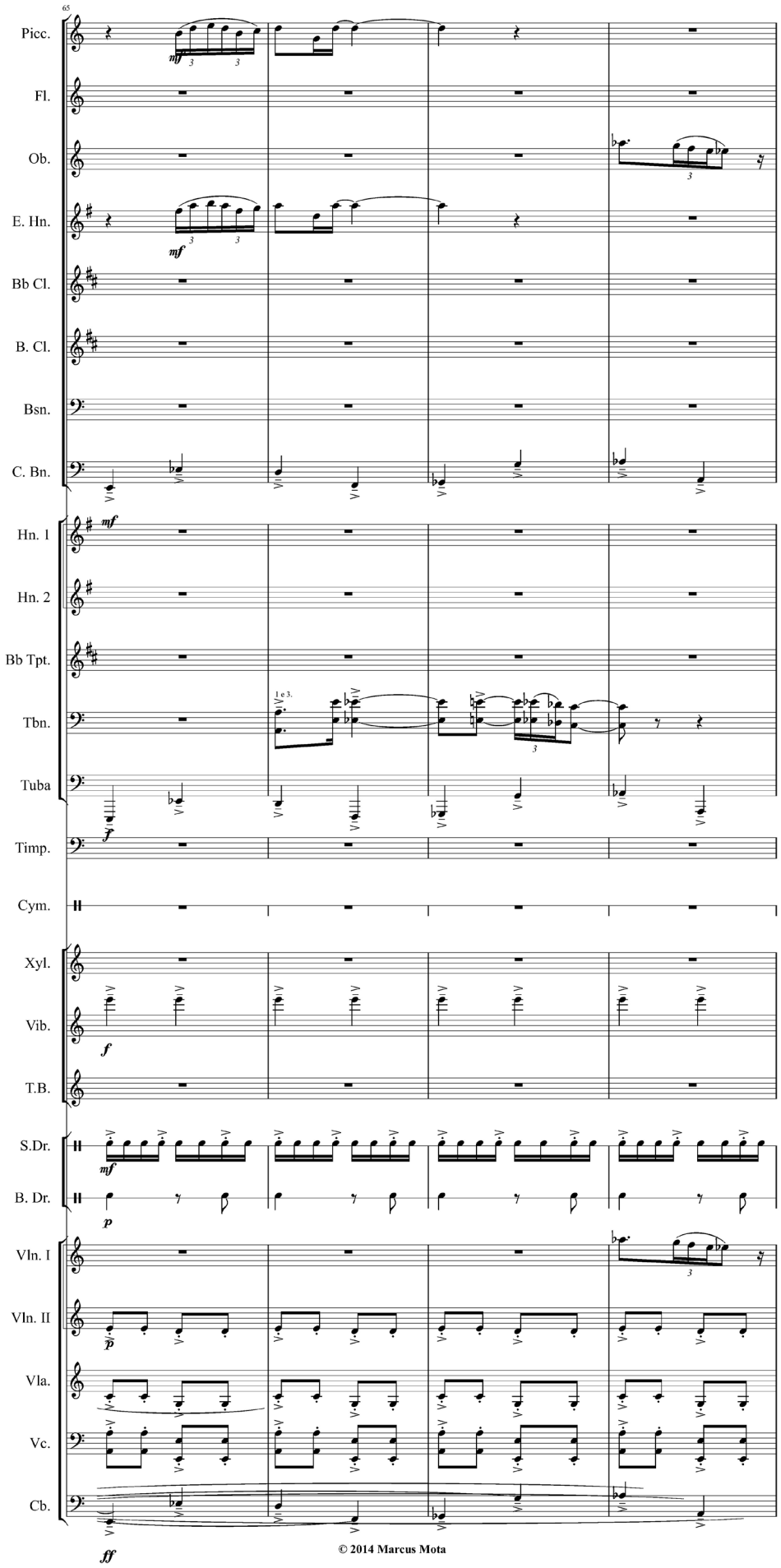
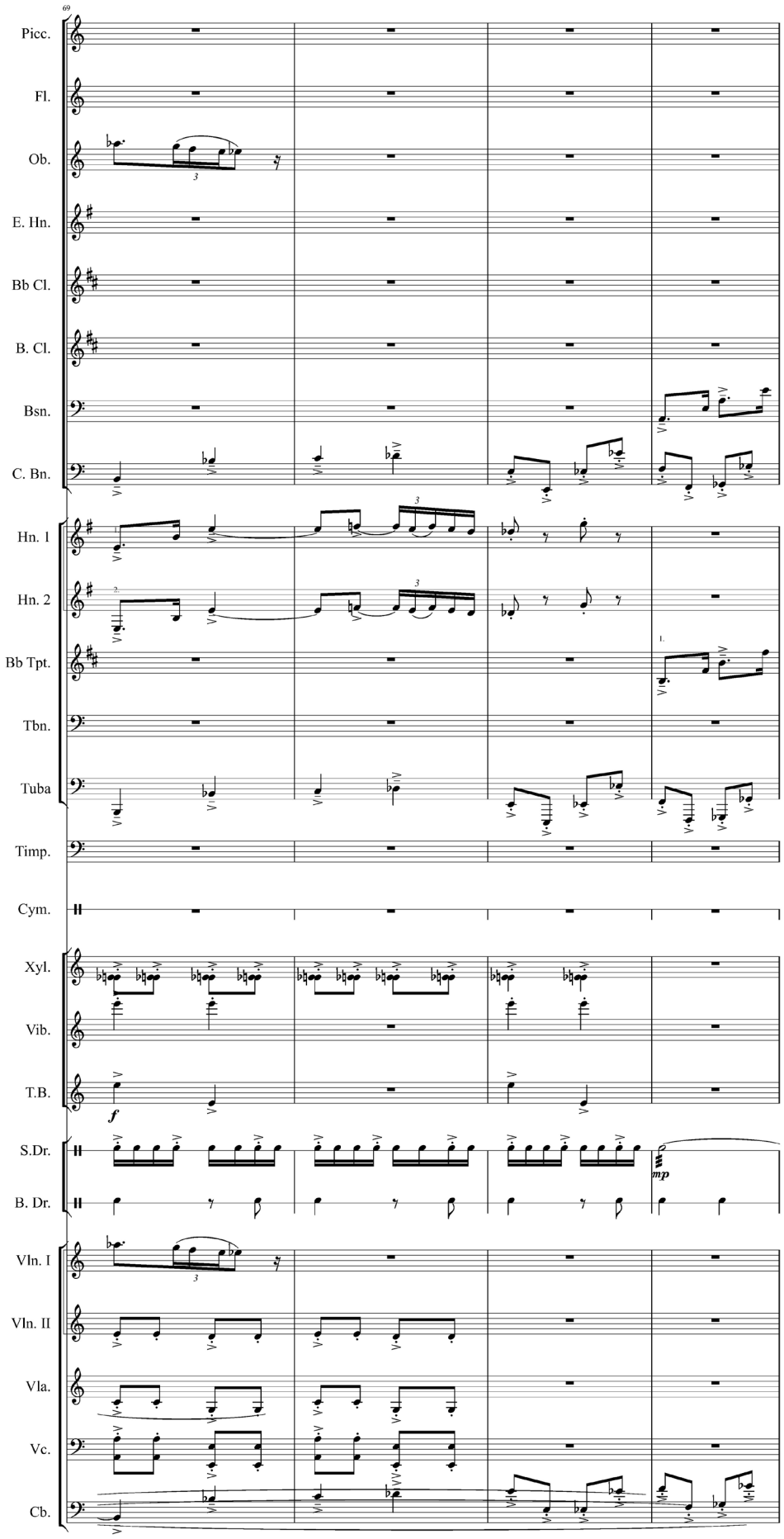
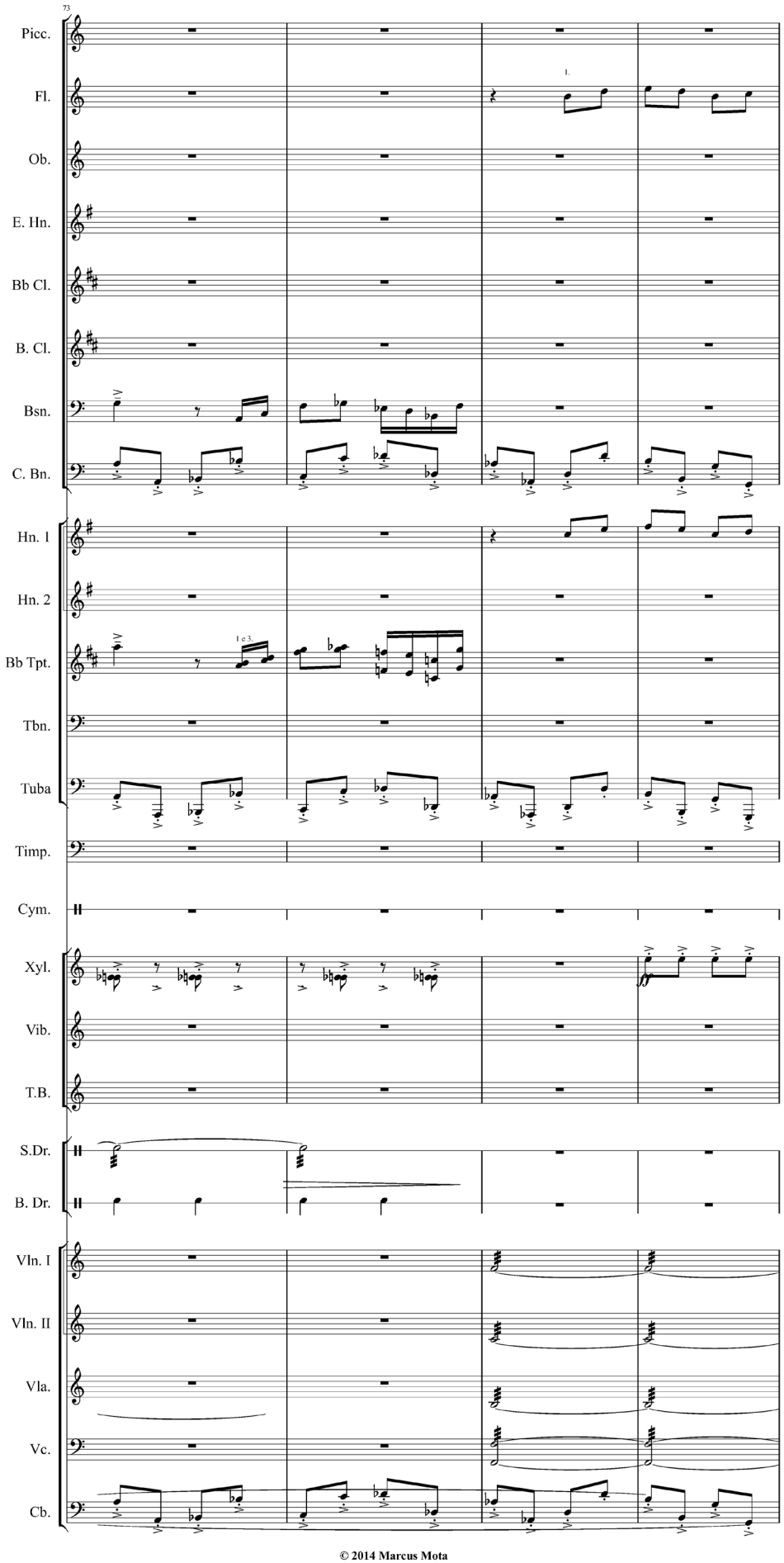
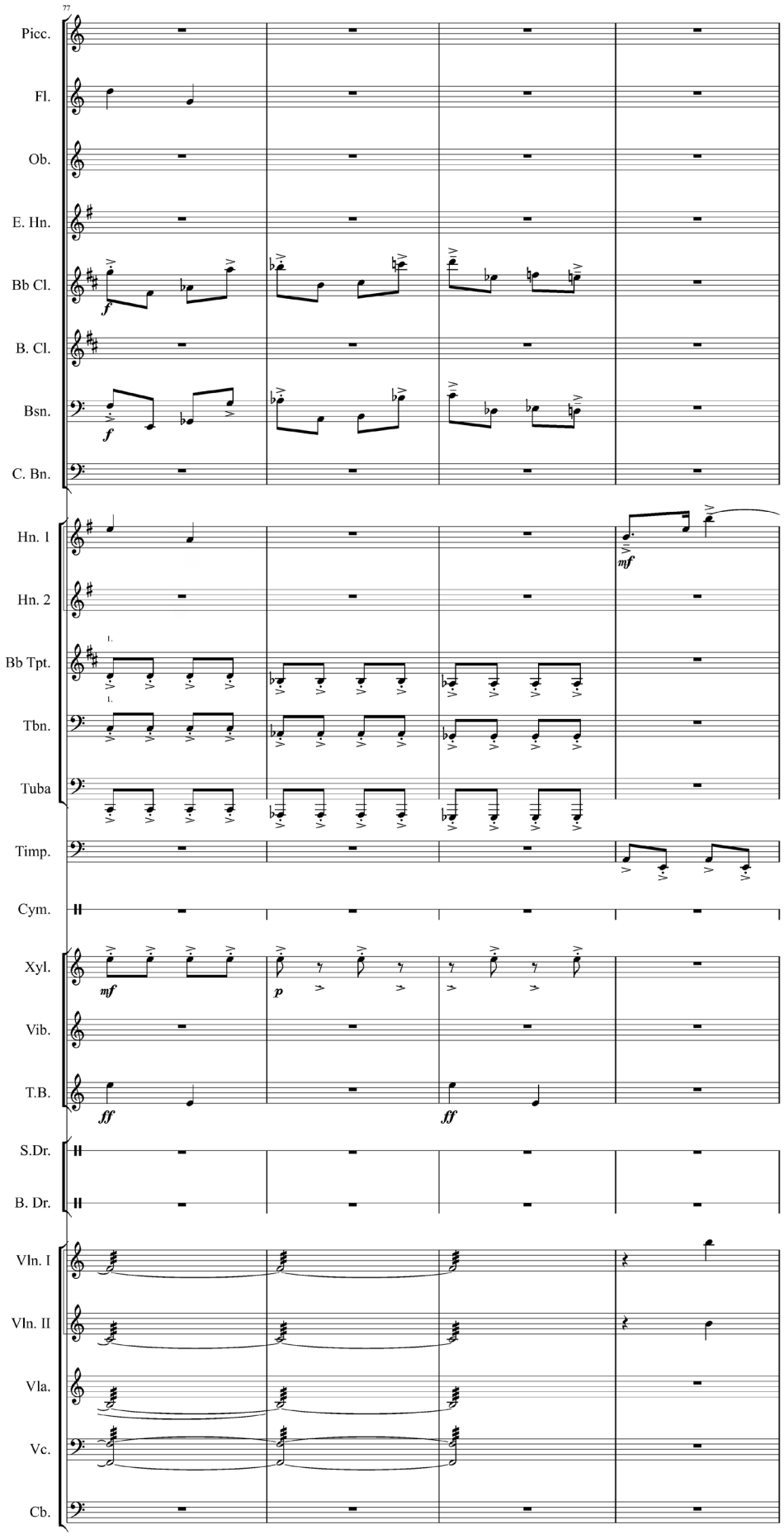
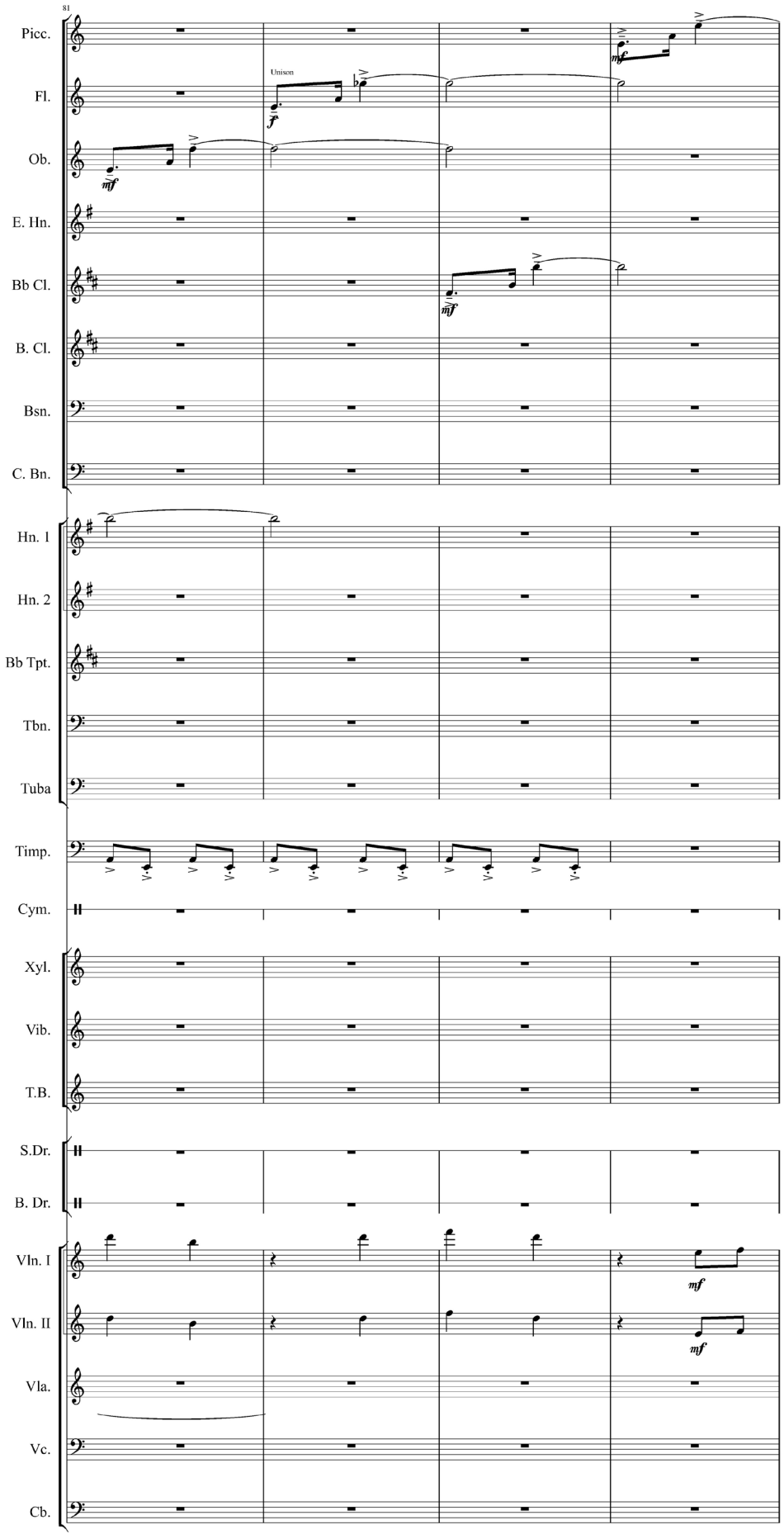
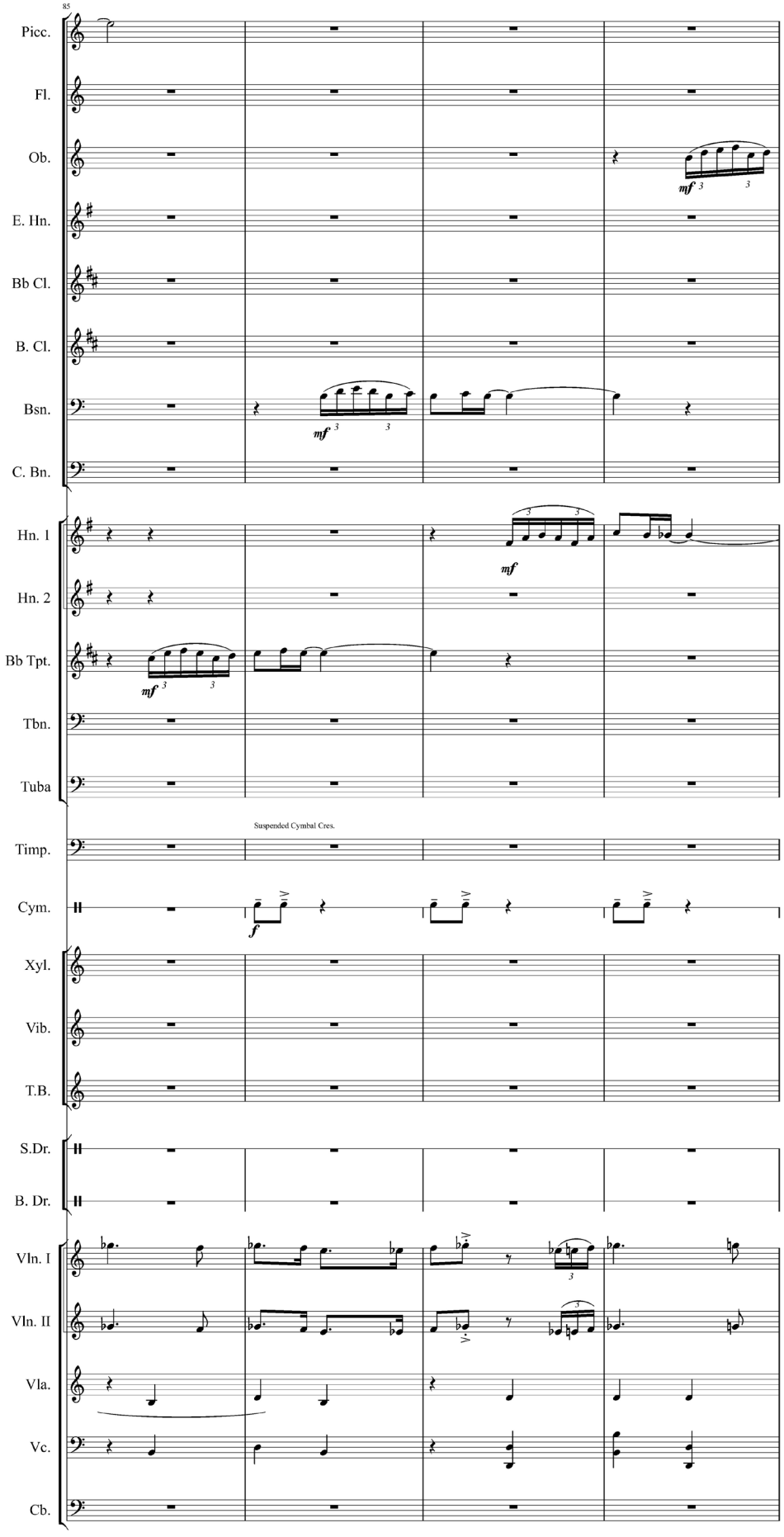
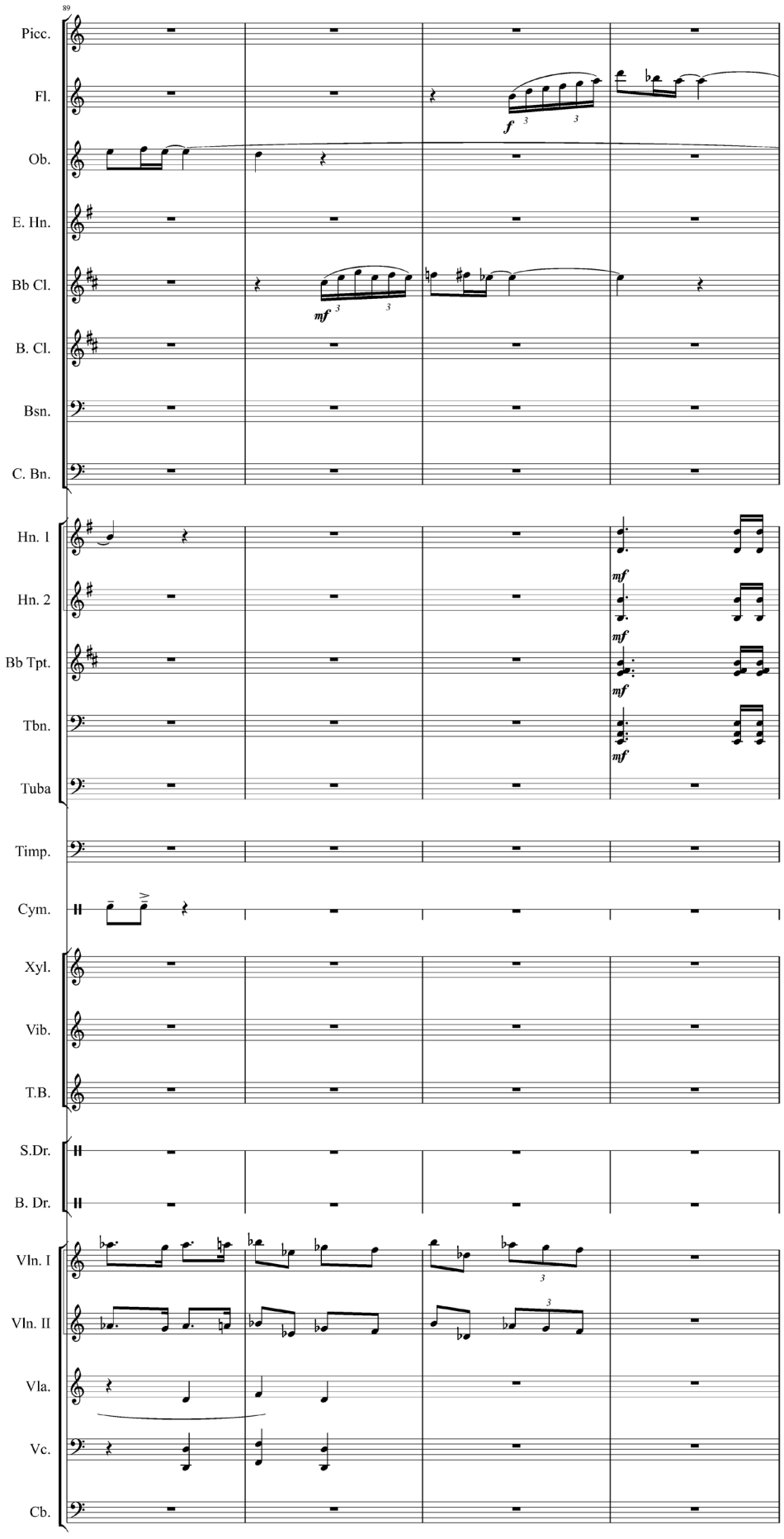
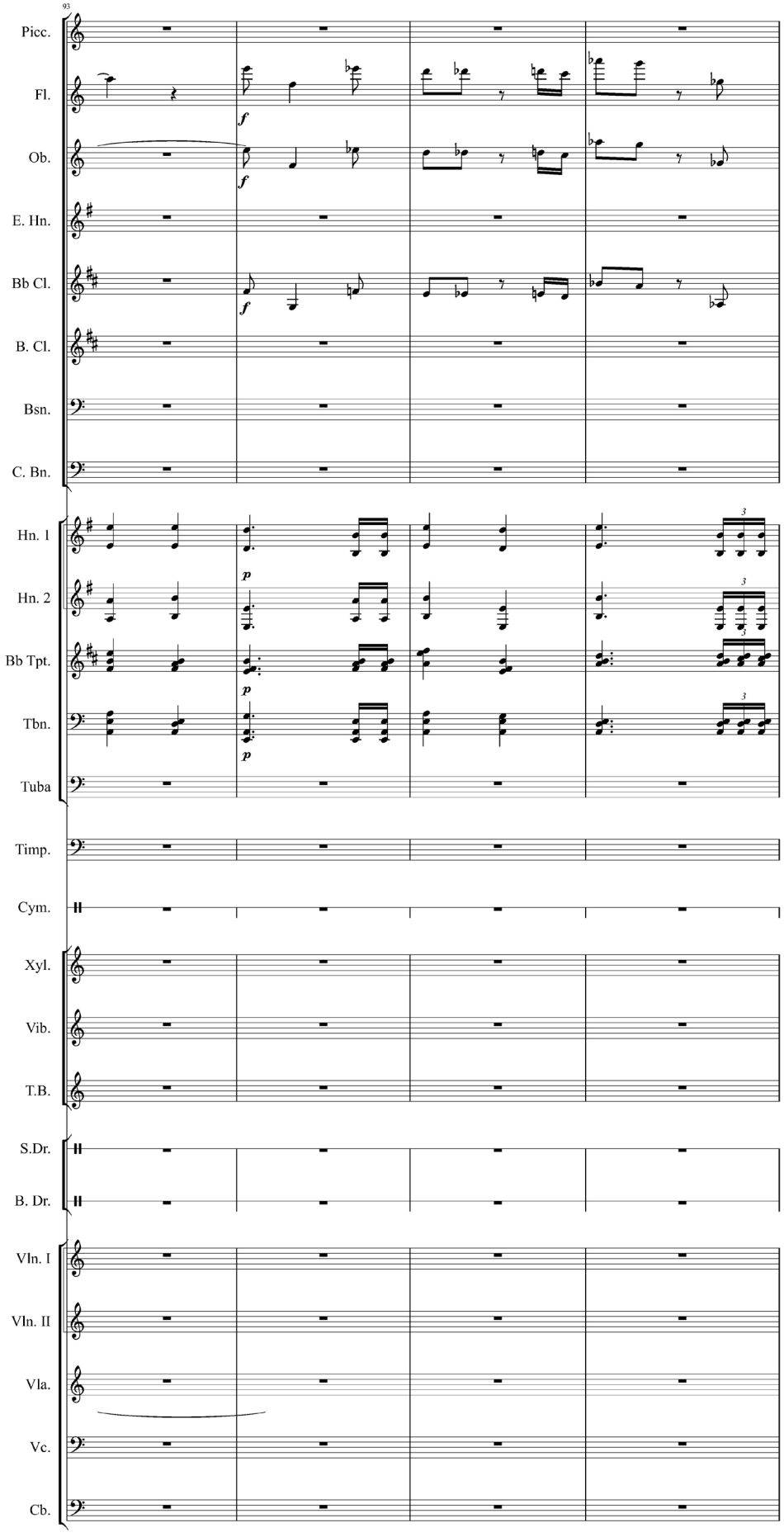
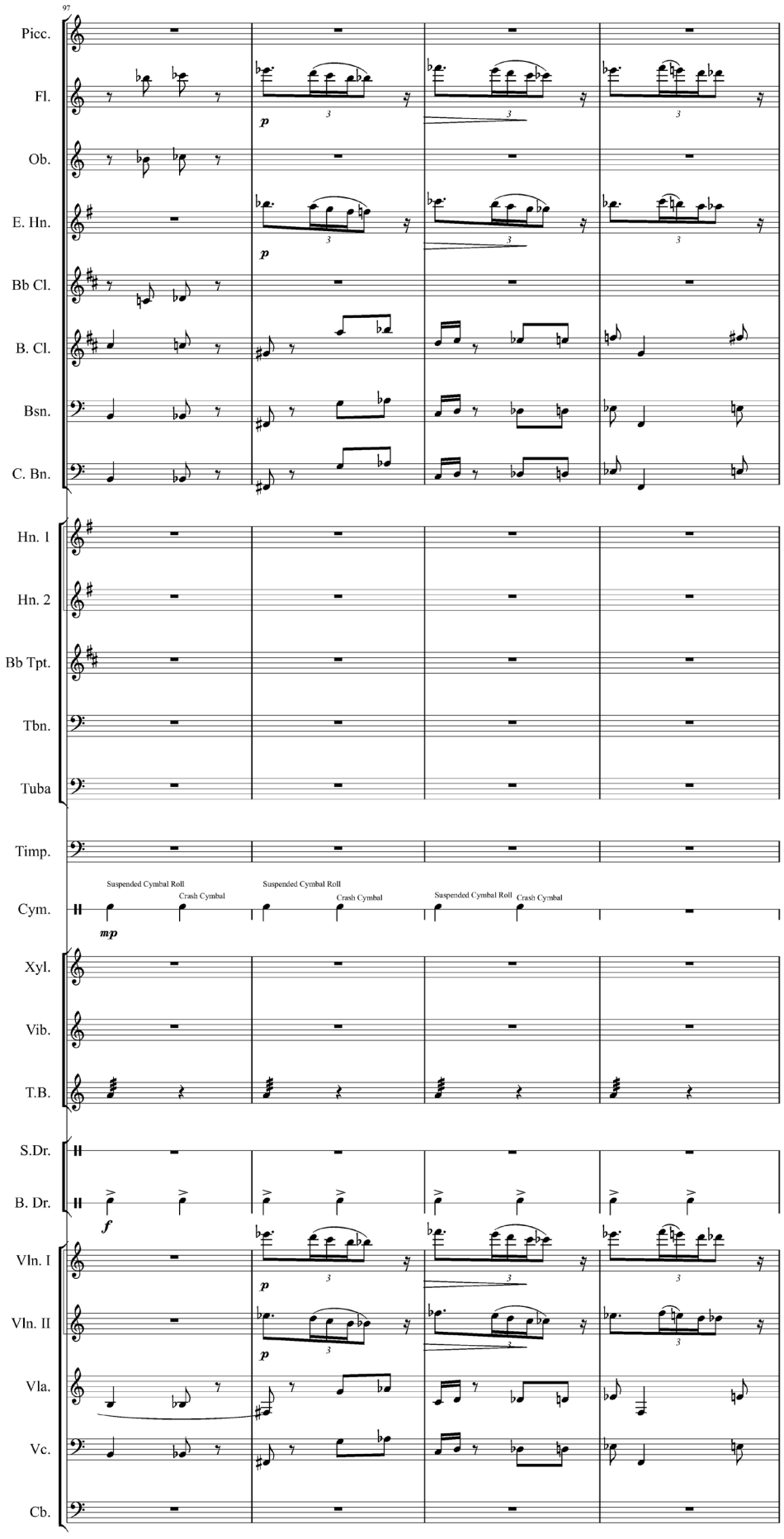
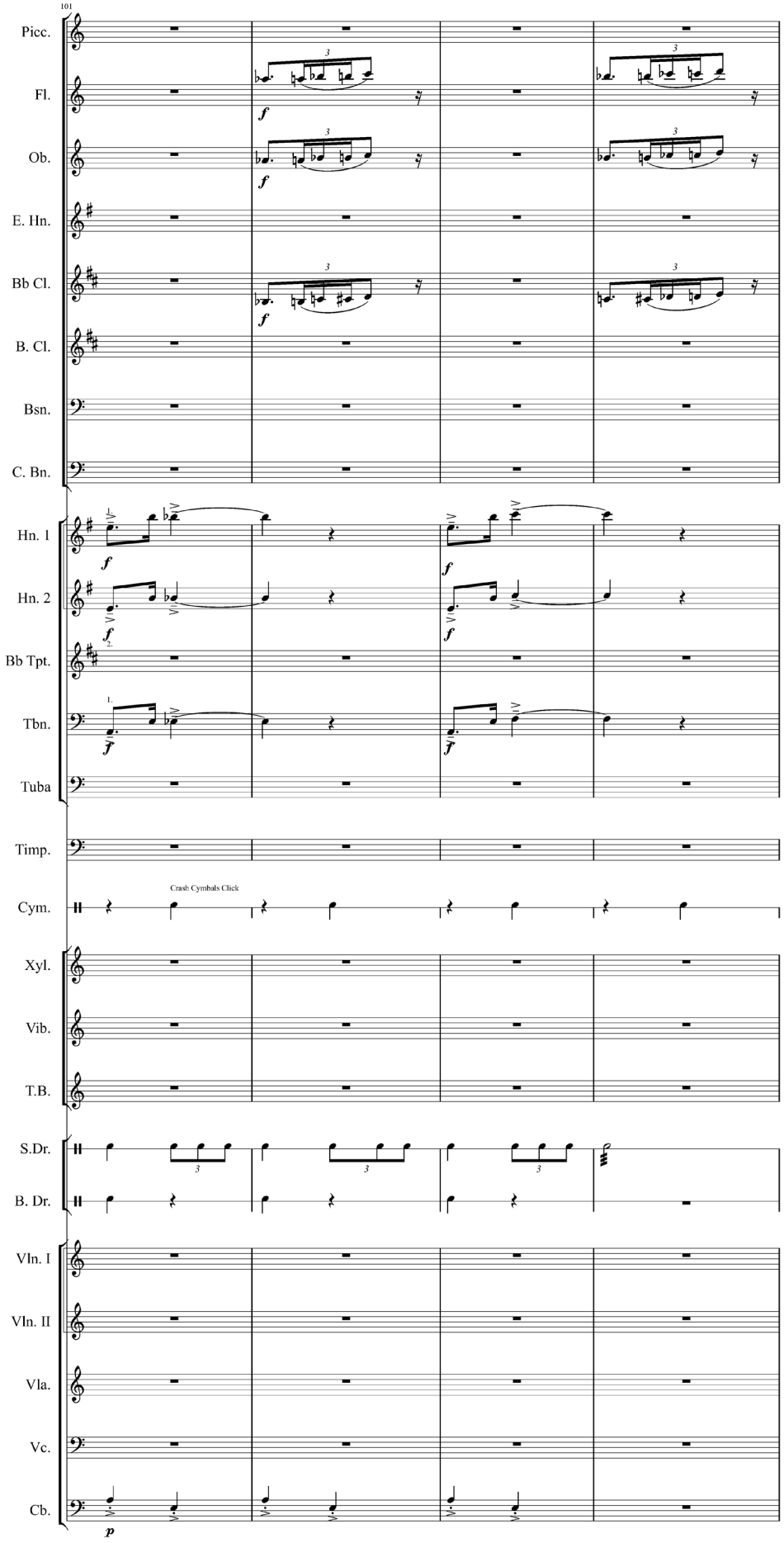
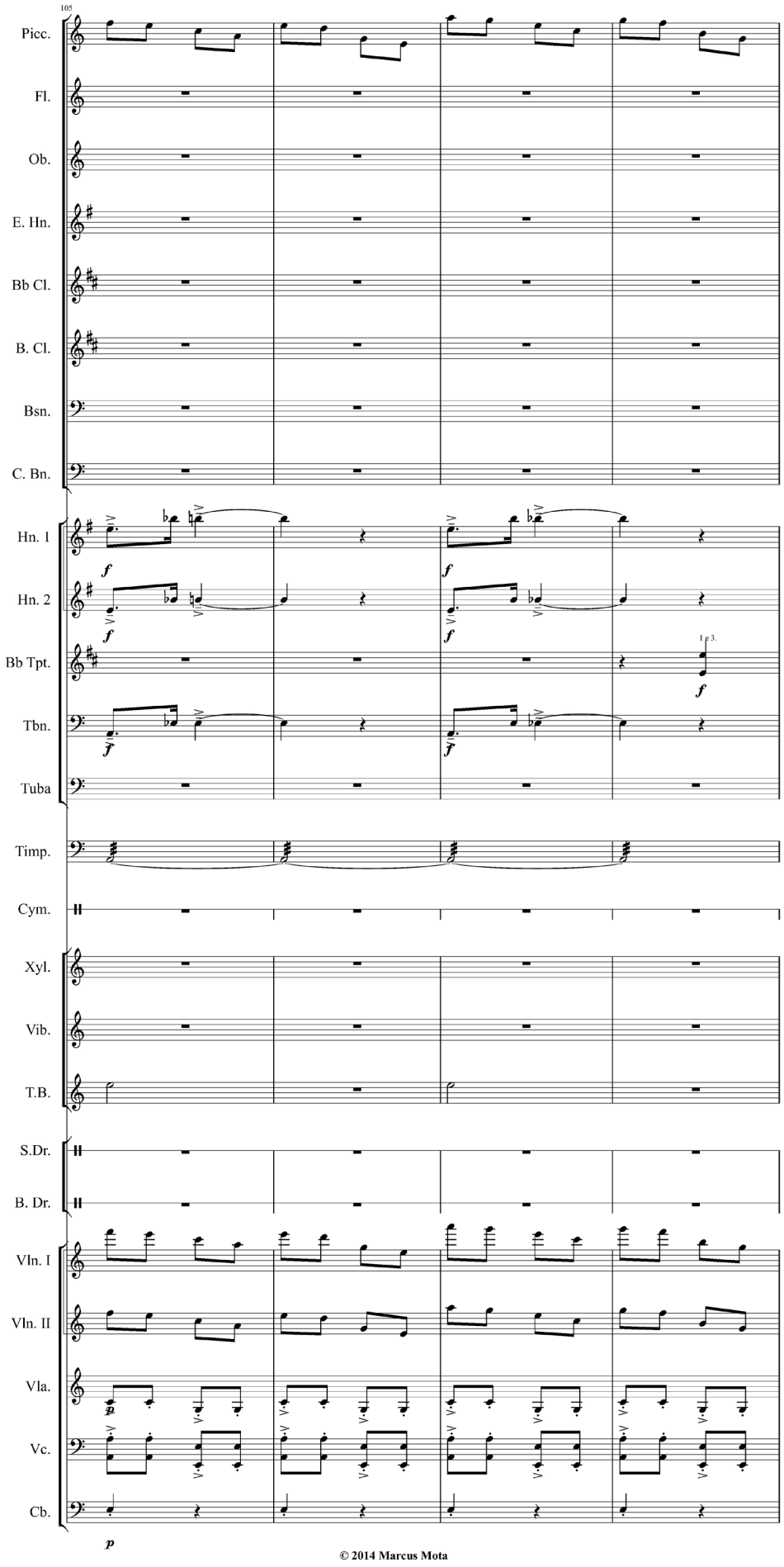
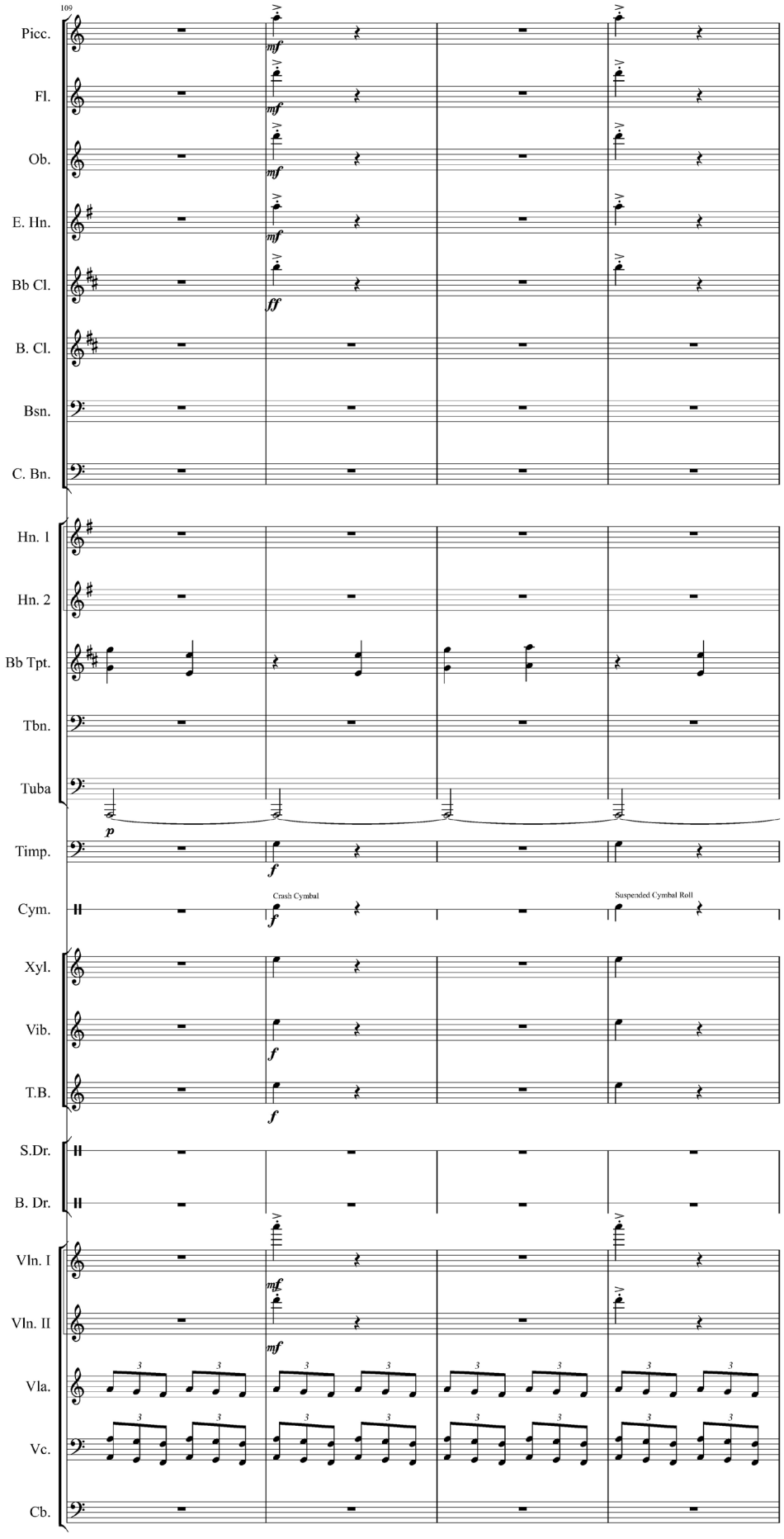
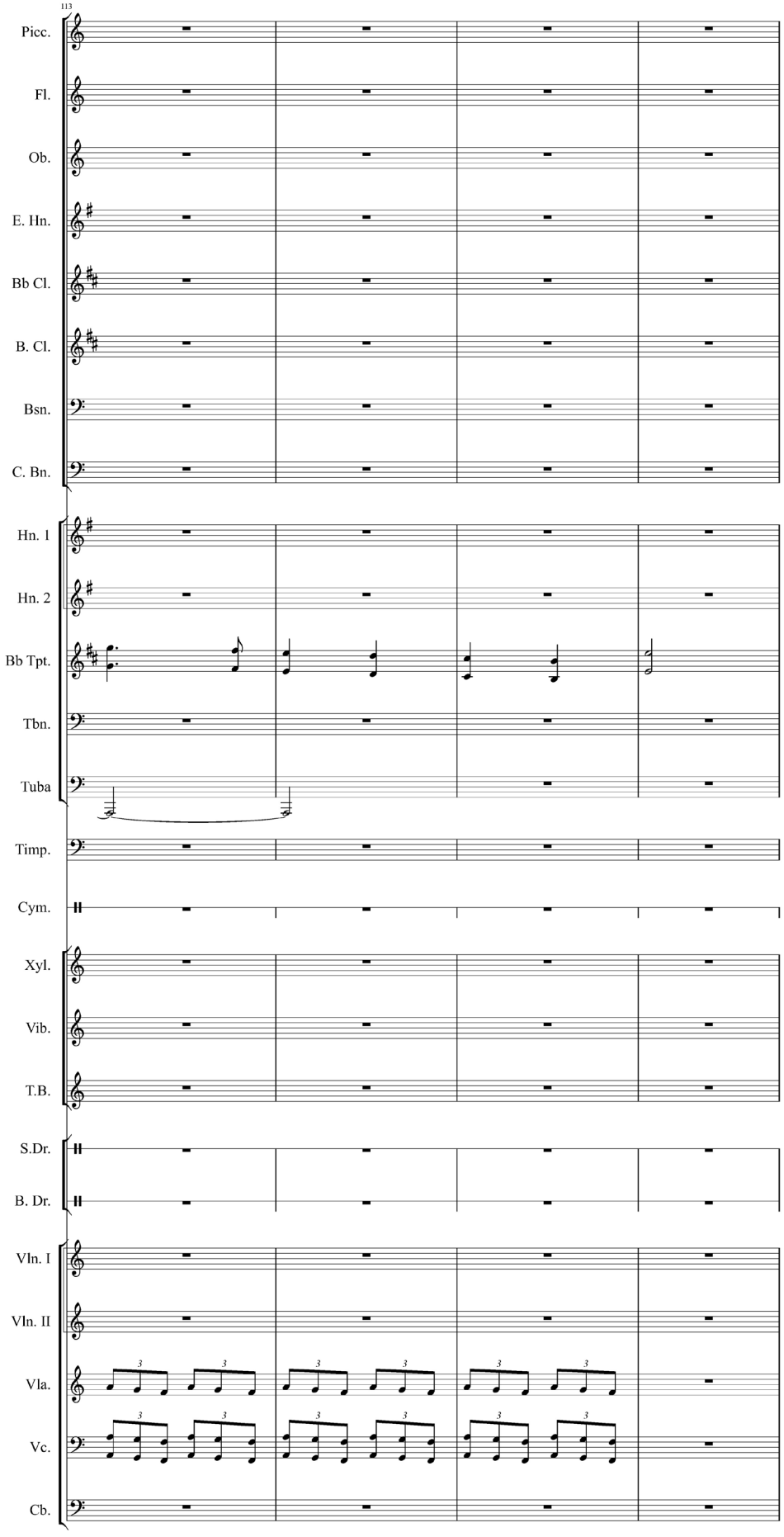
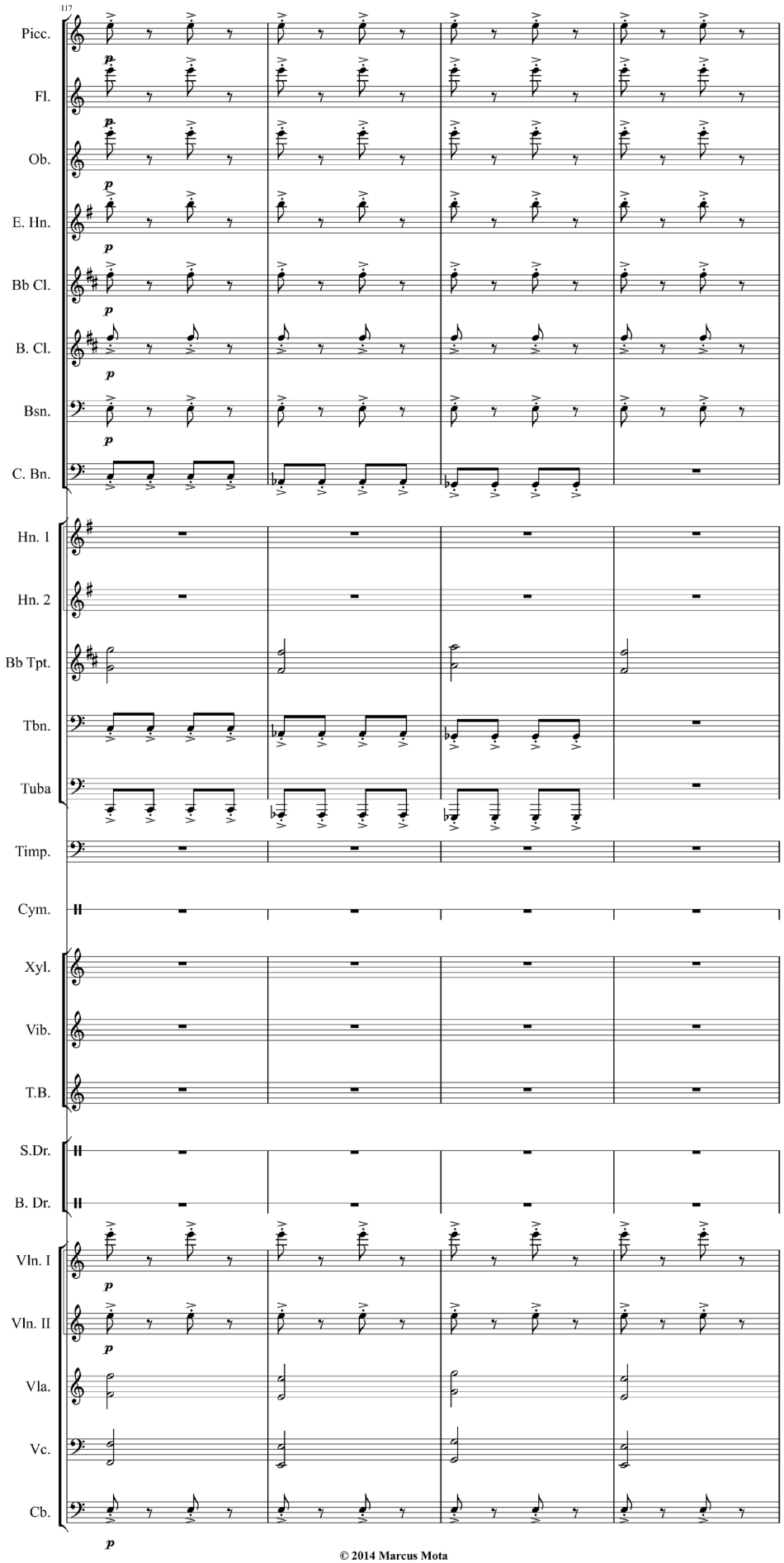
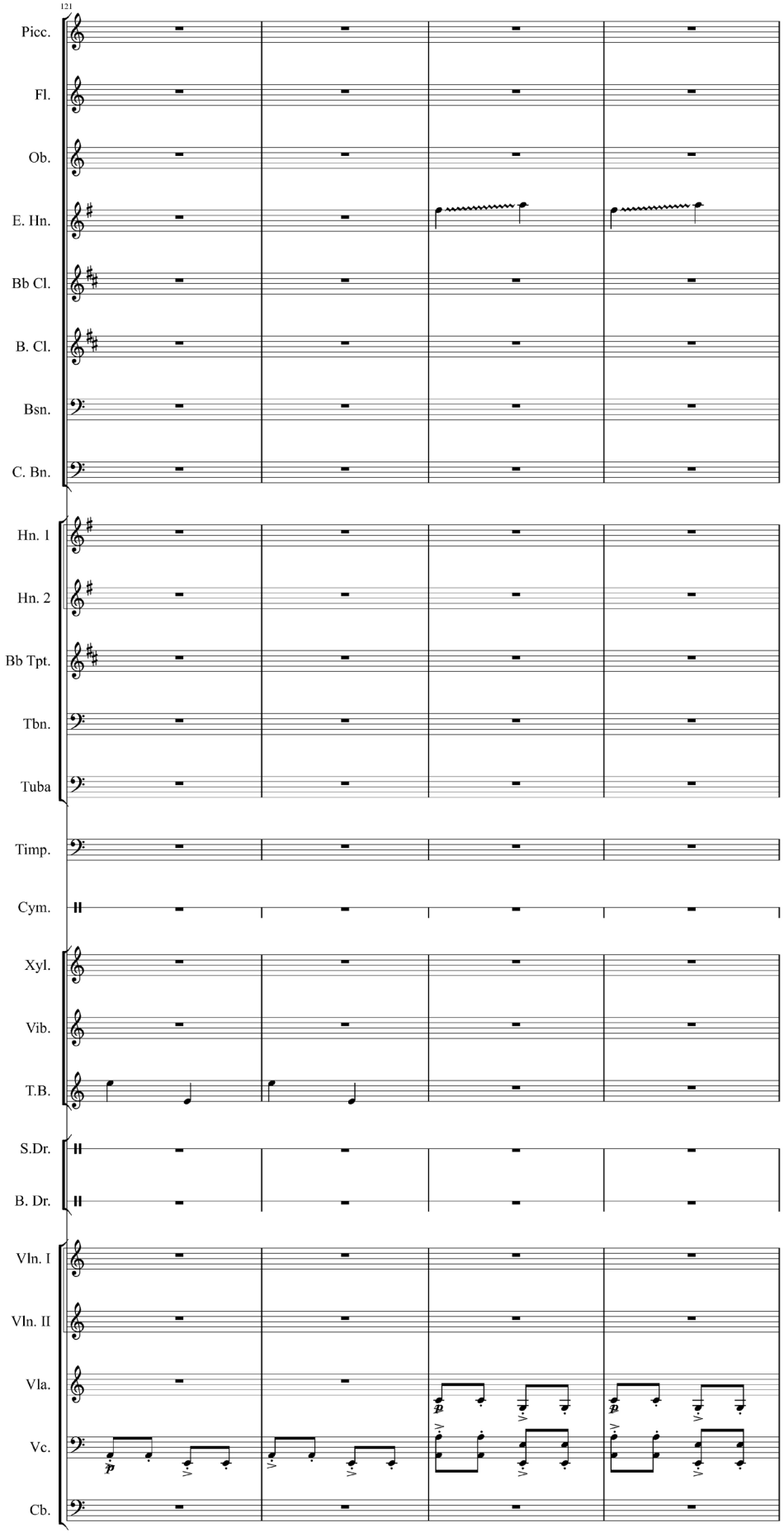
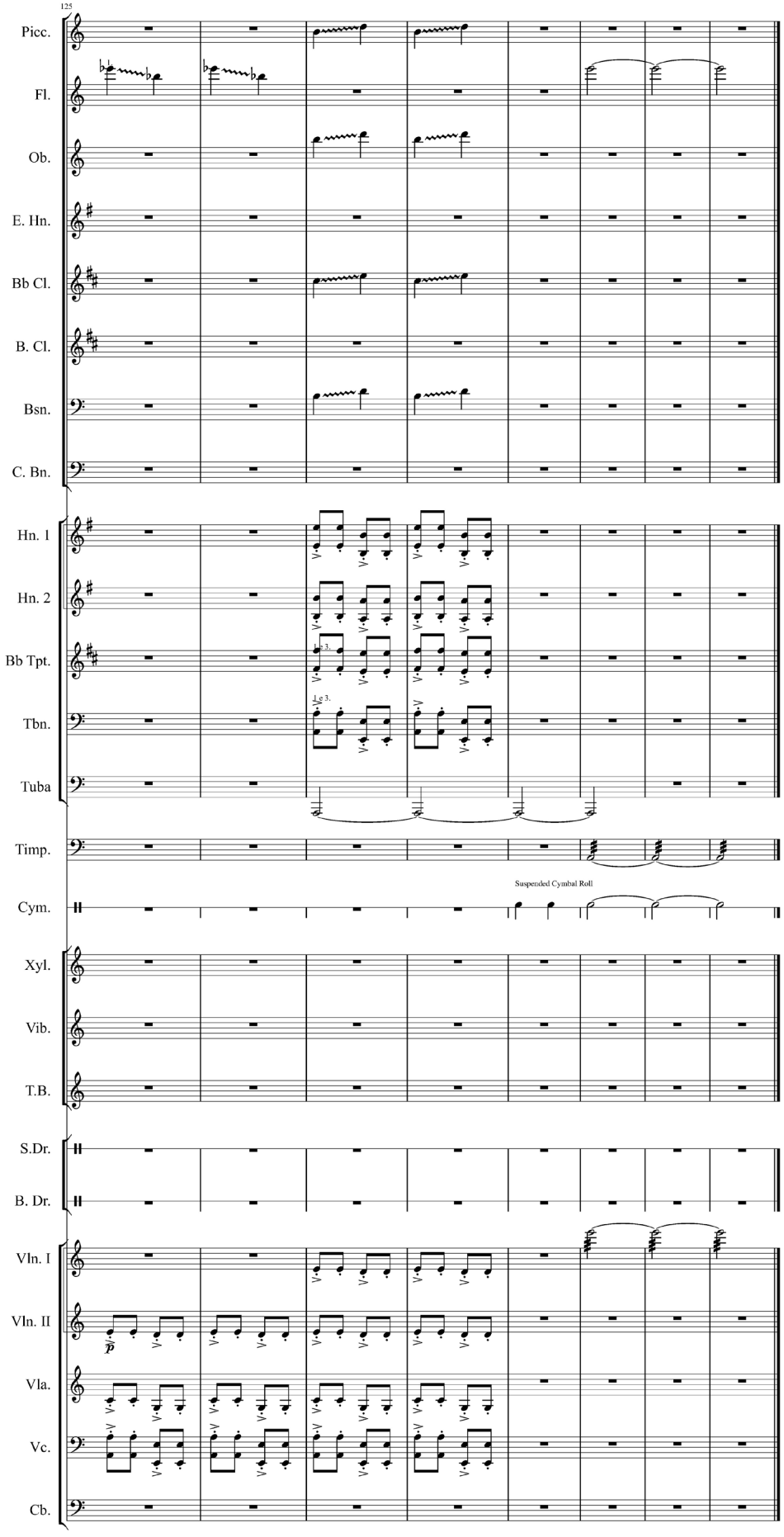
Suíte Heliodoriana

III) Epifanias

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

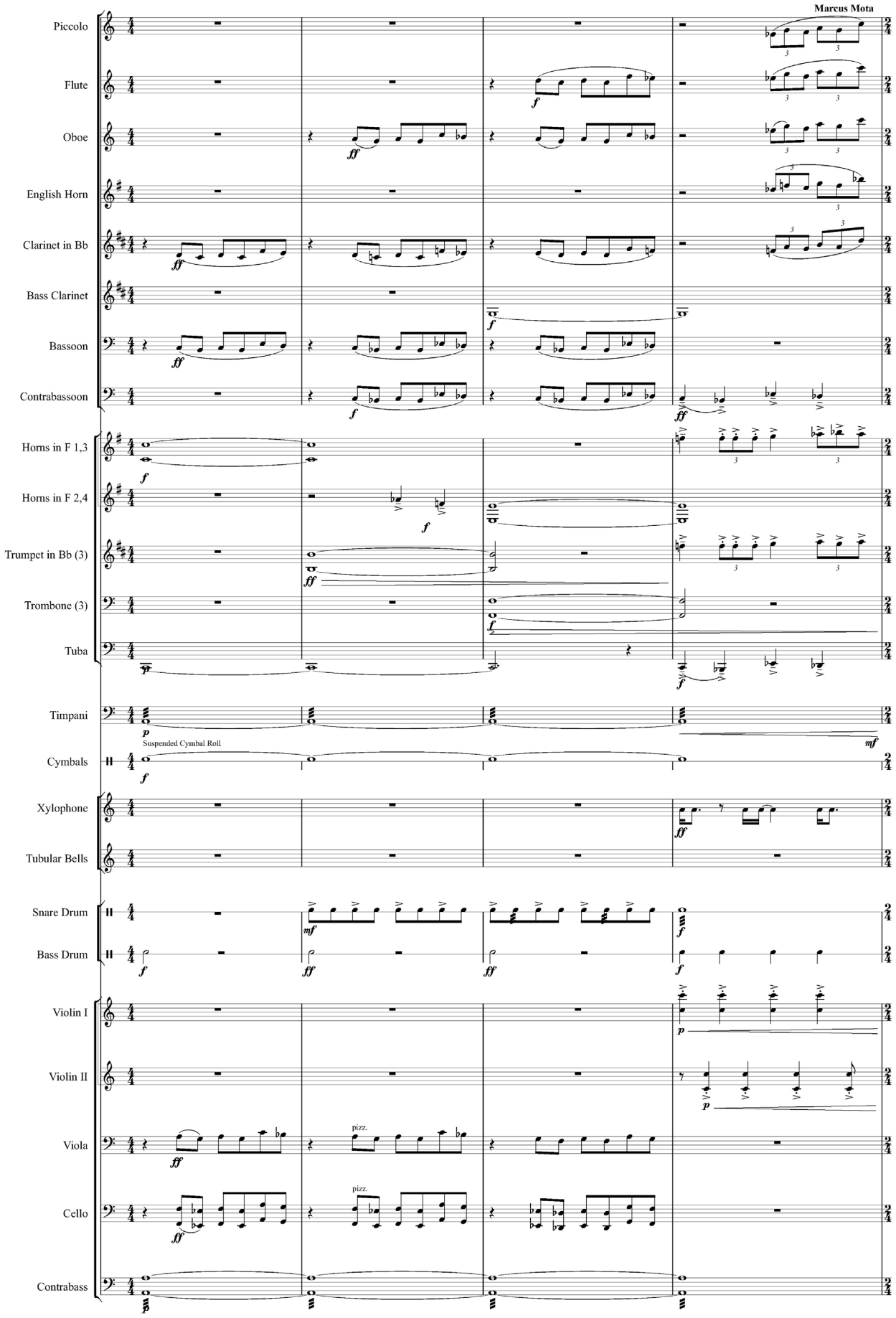
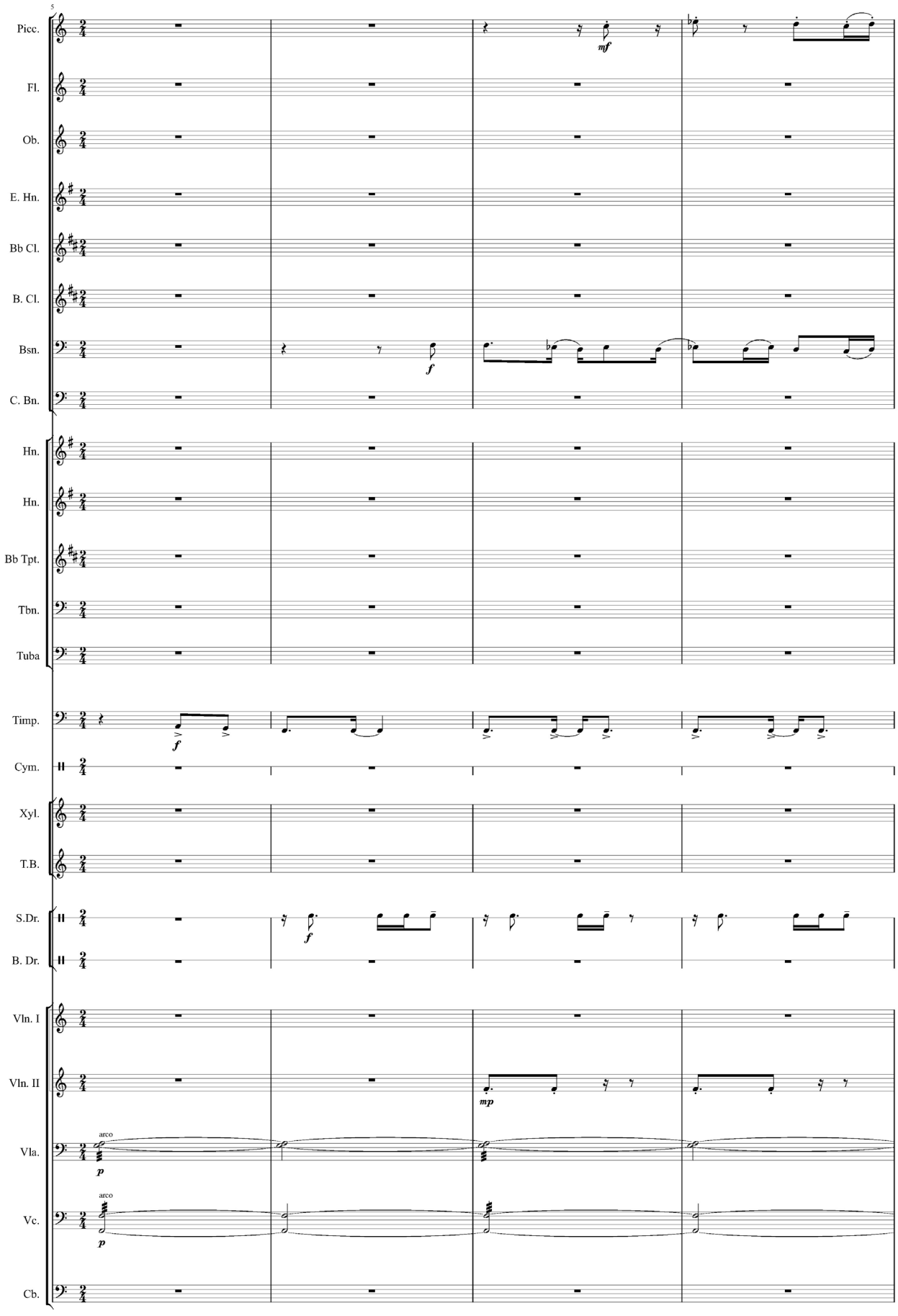
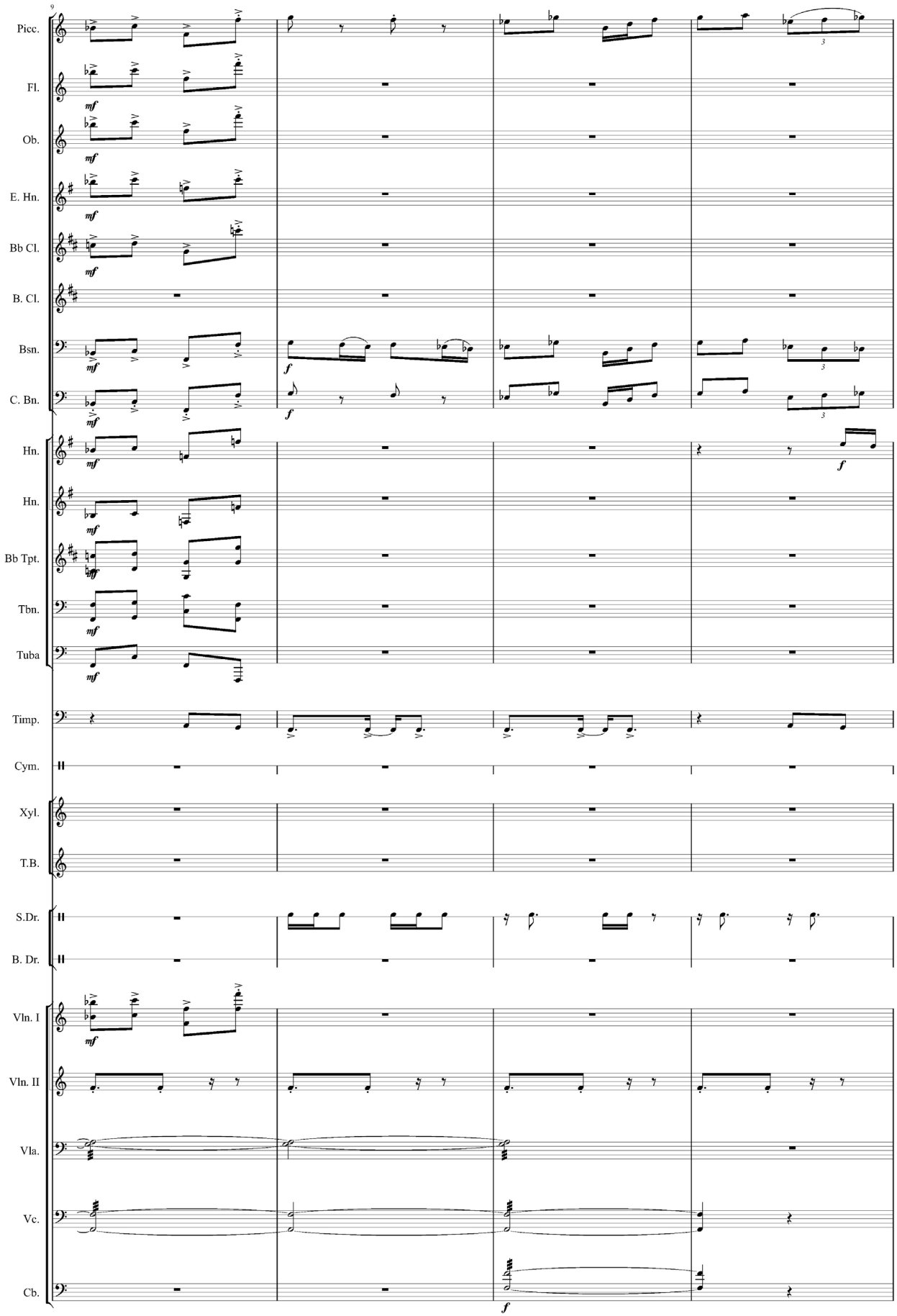
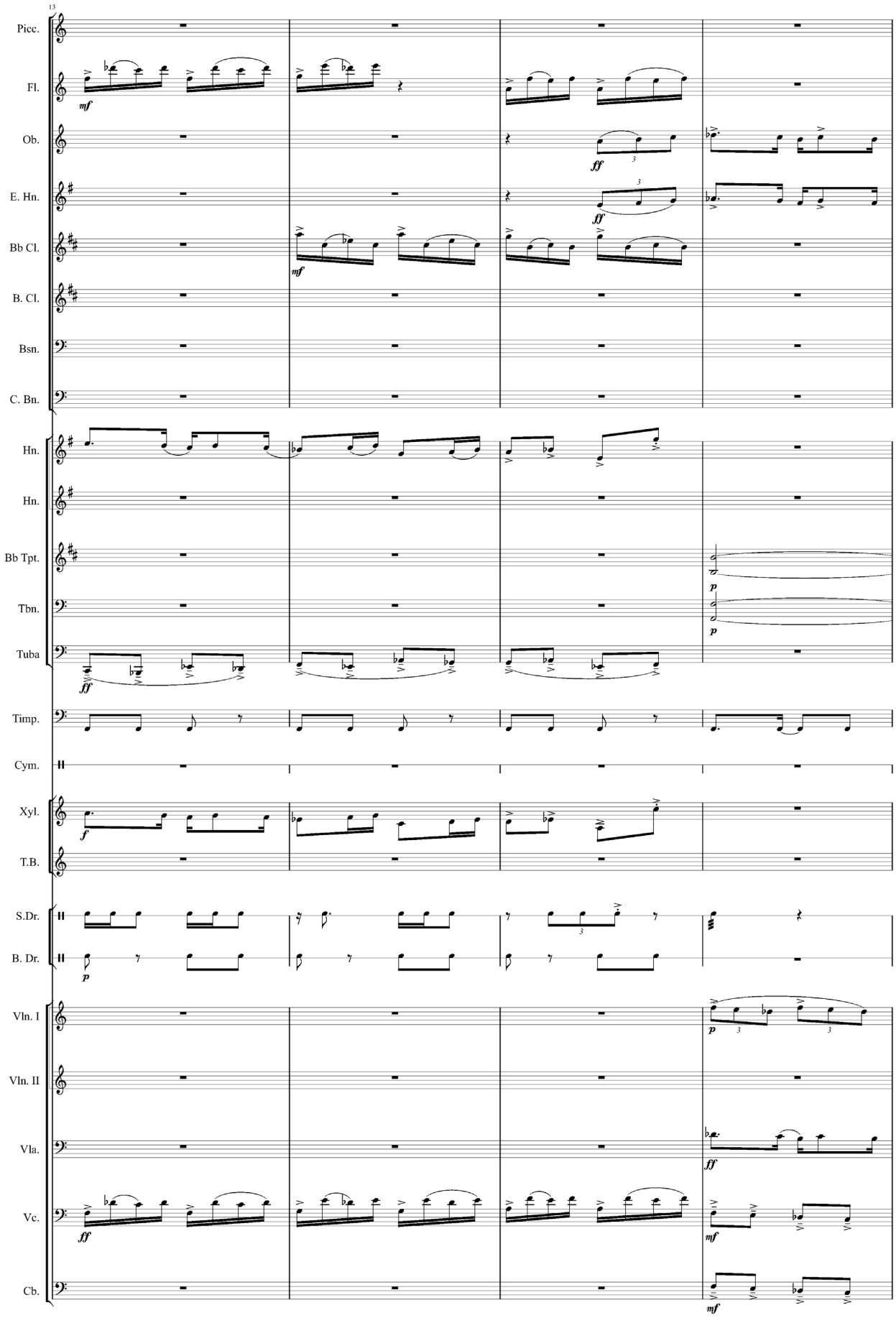
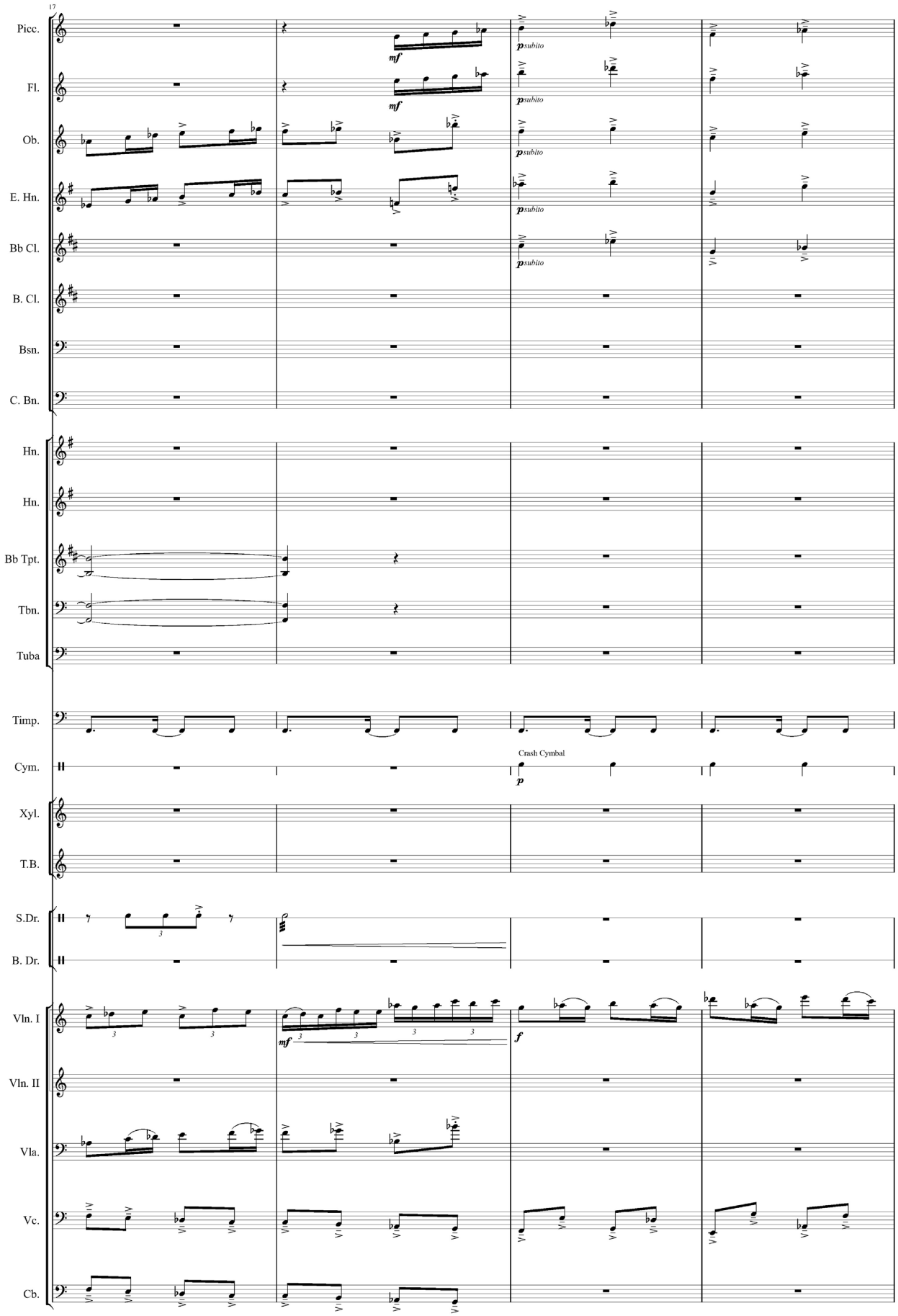
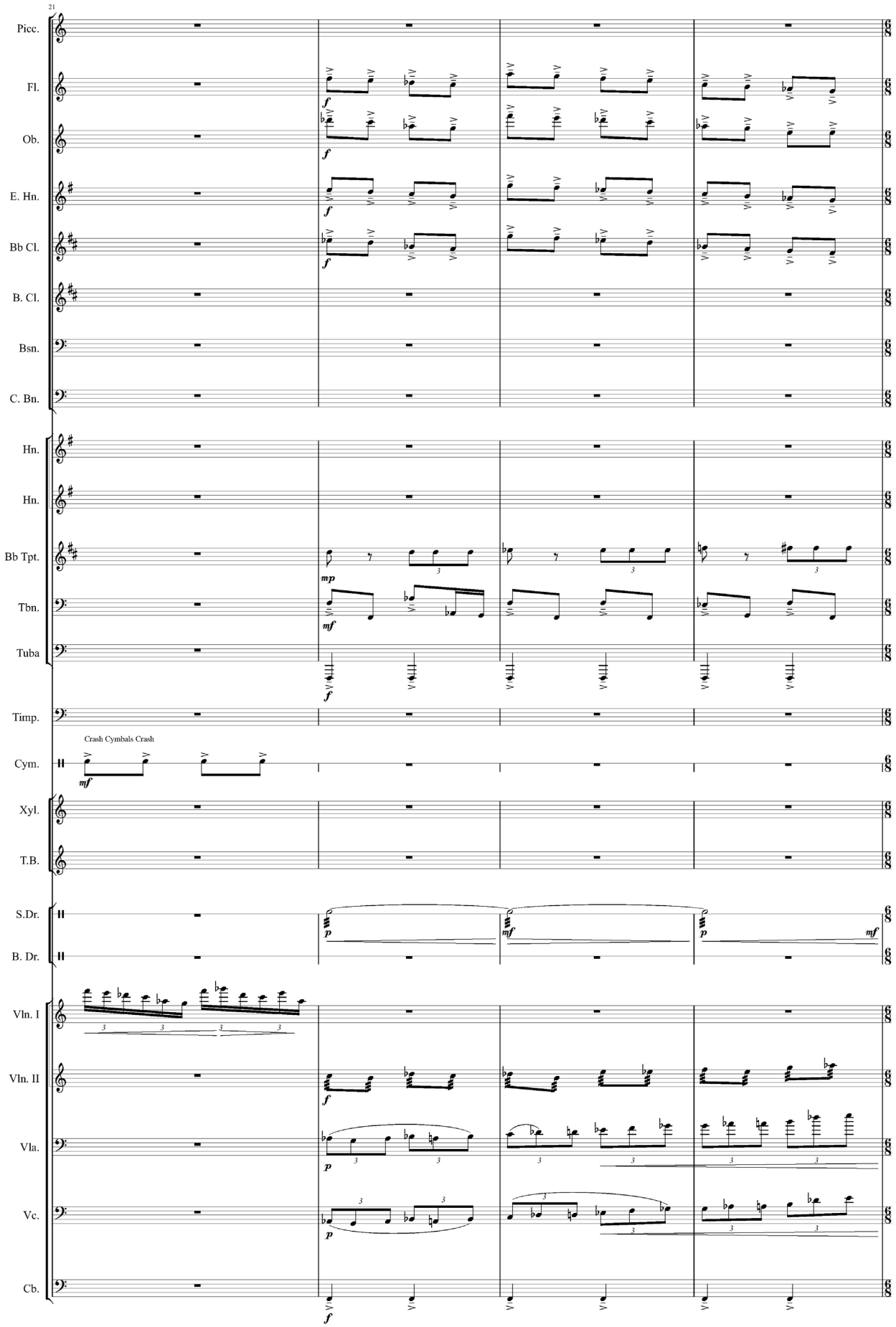
Suíte Heliodoriana

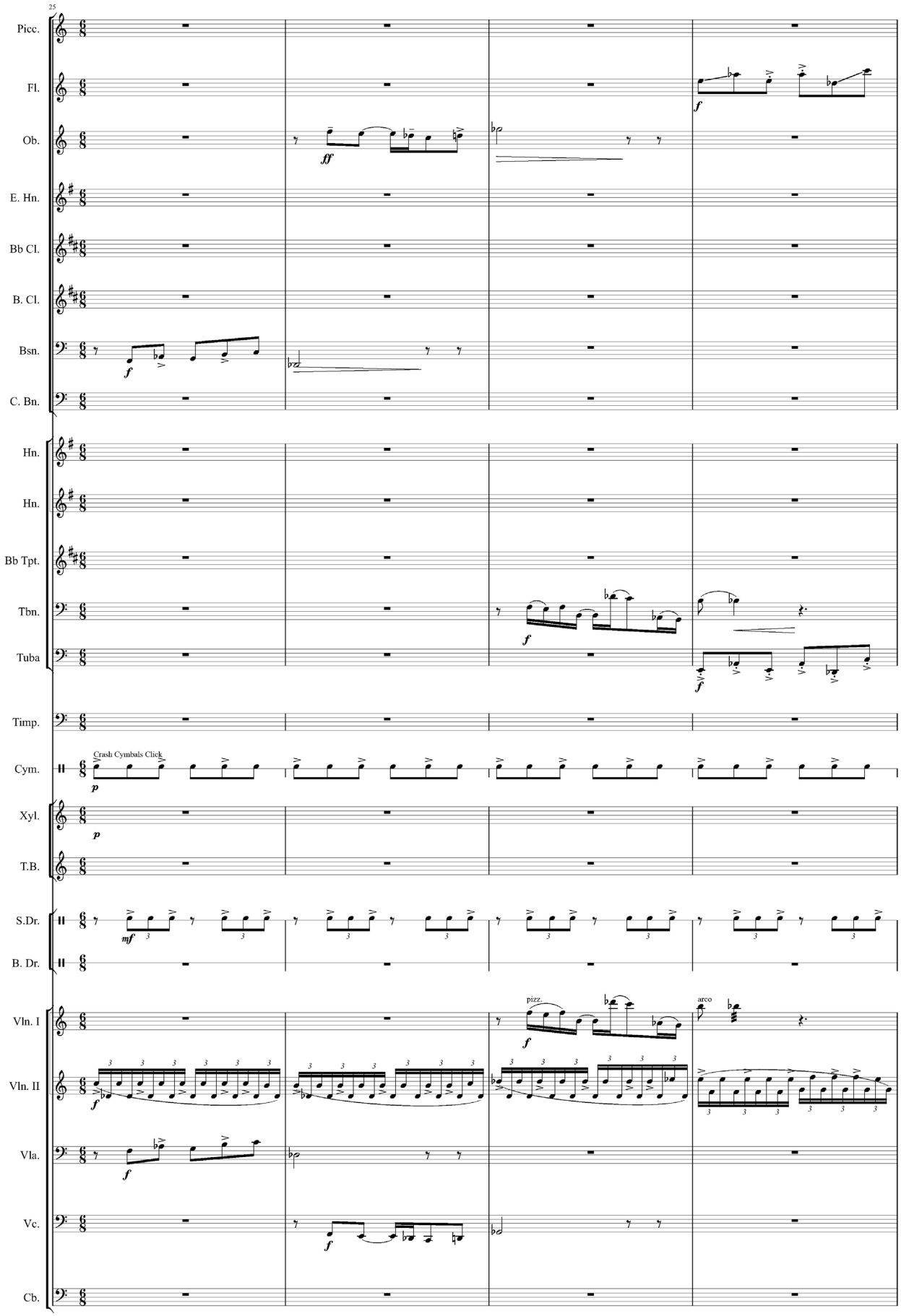
iv) Trenodias

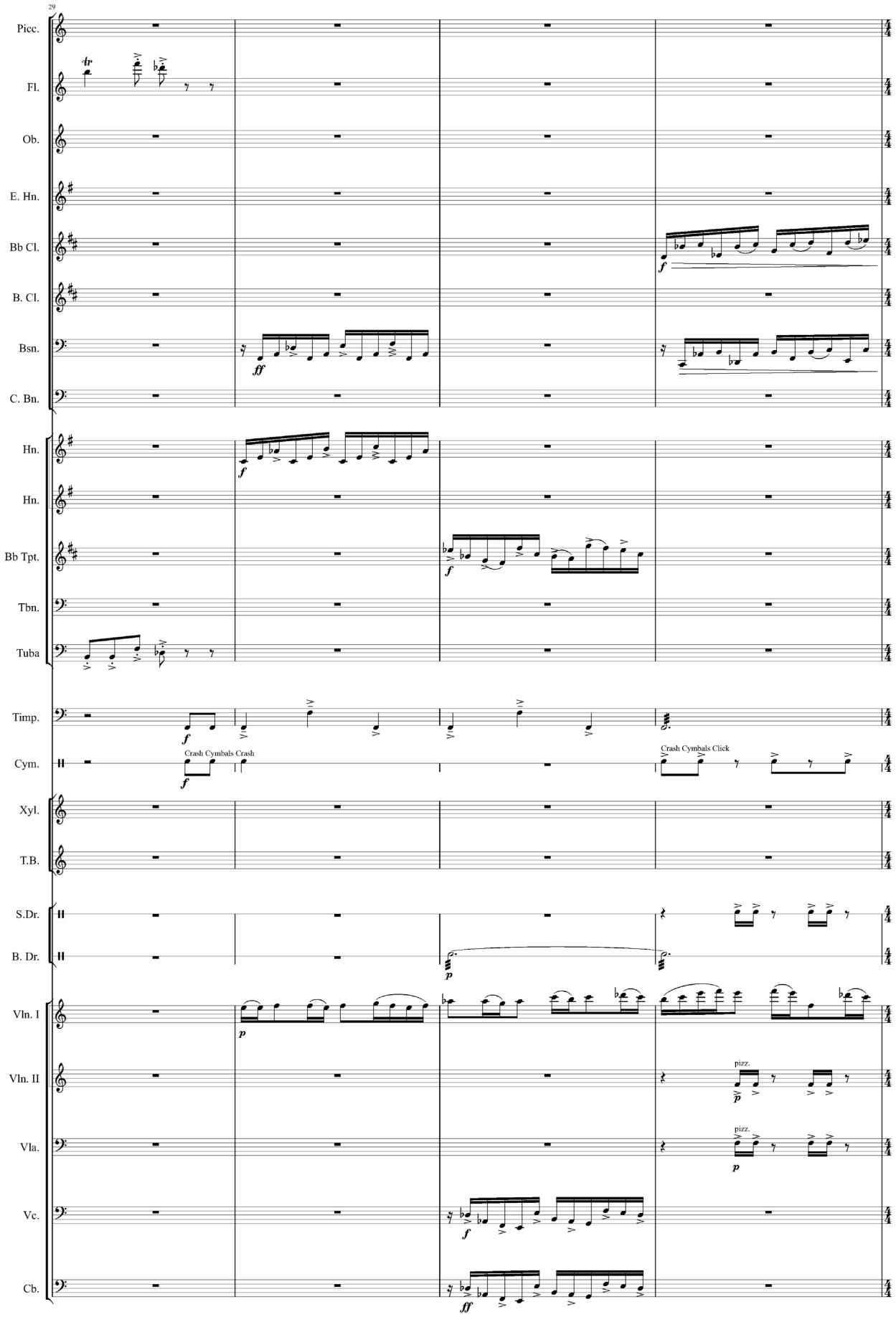
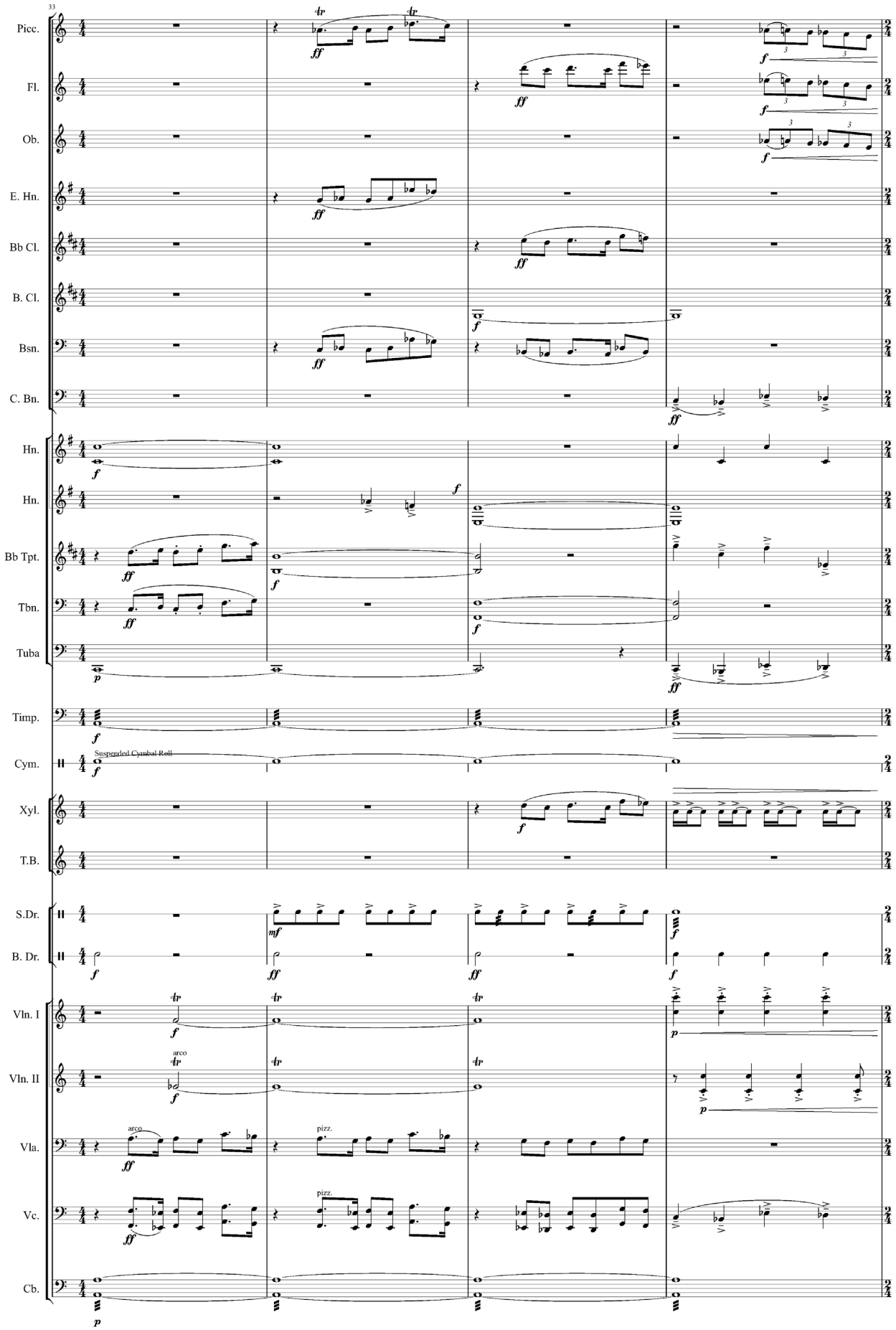
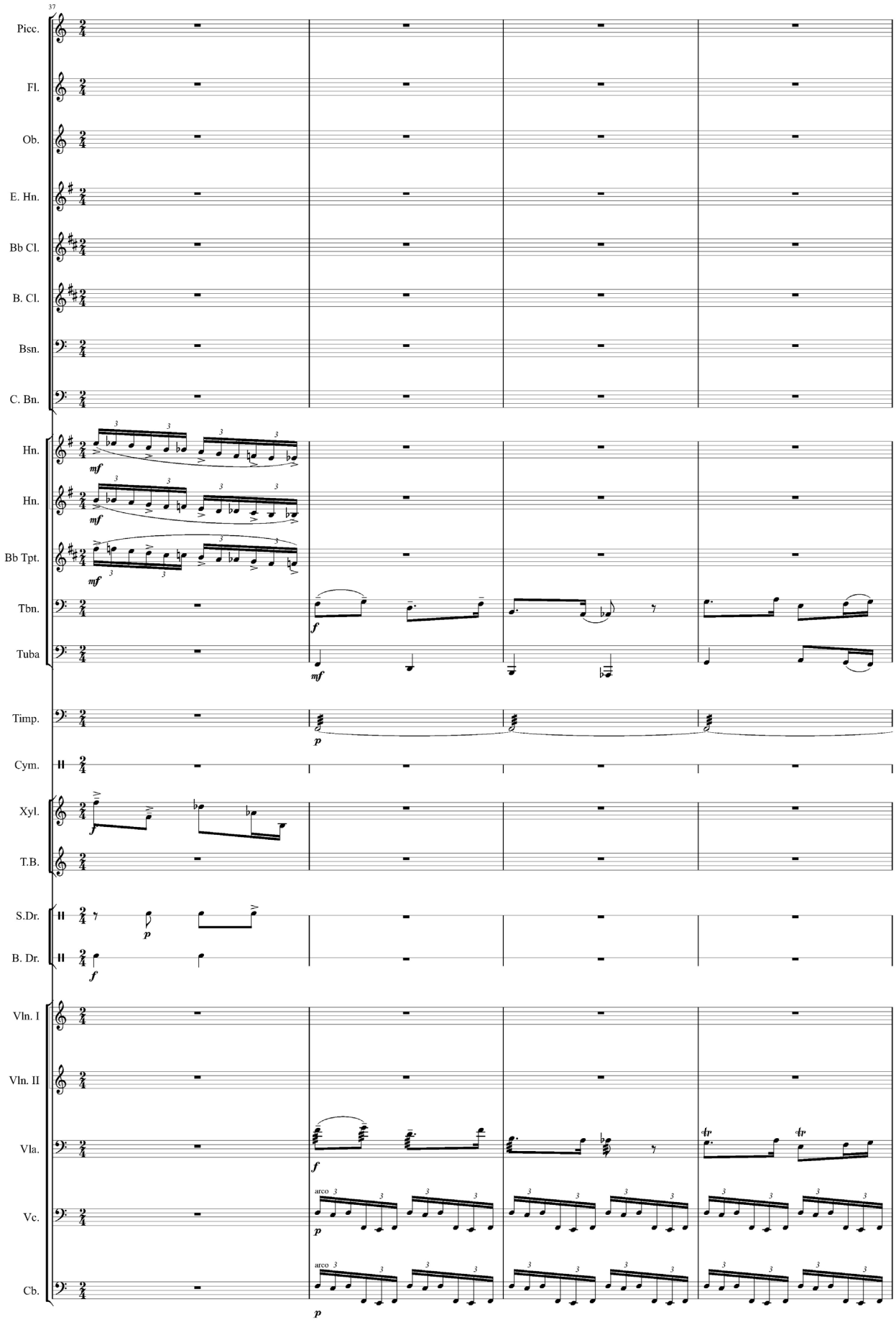
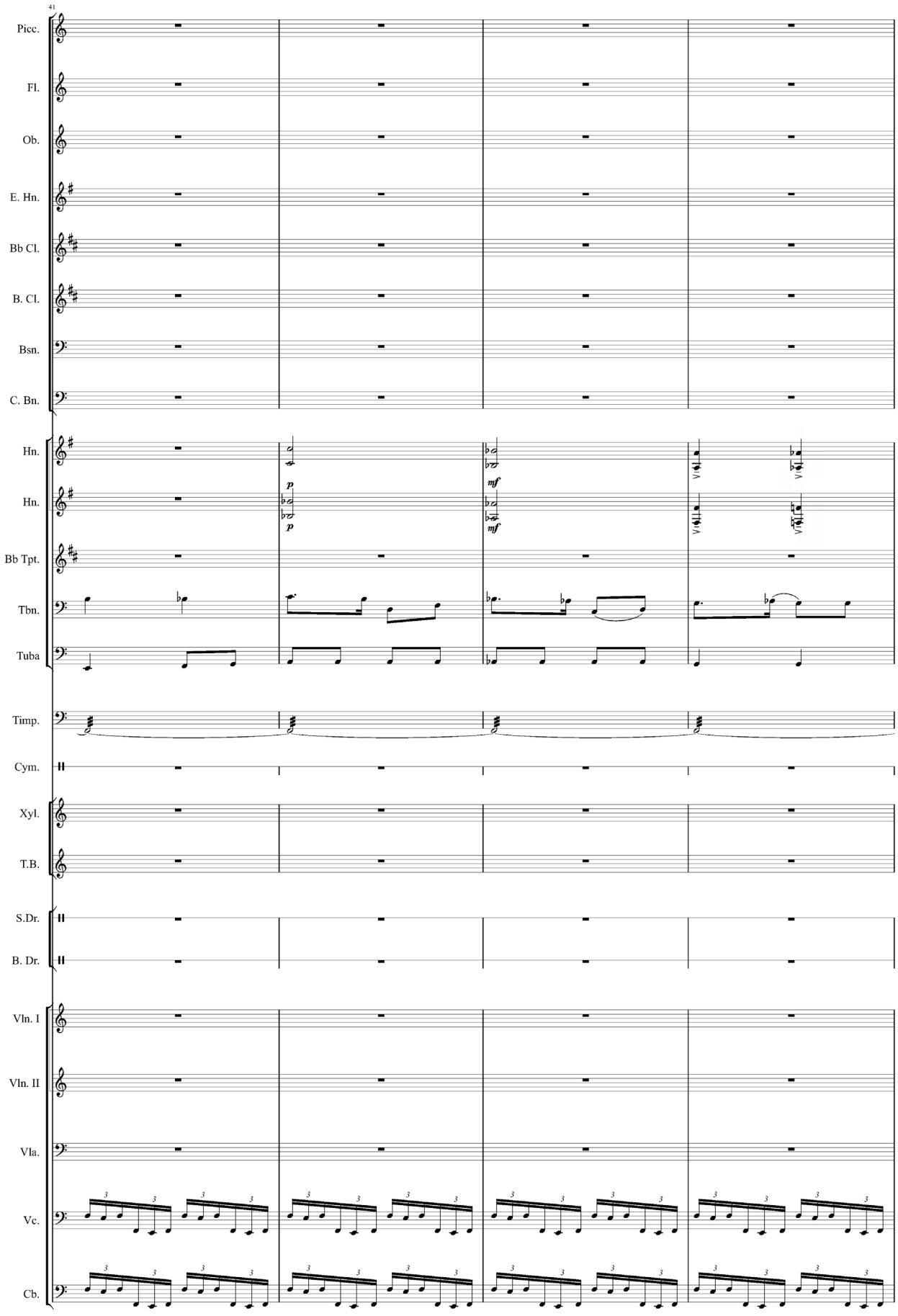
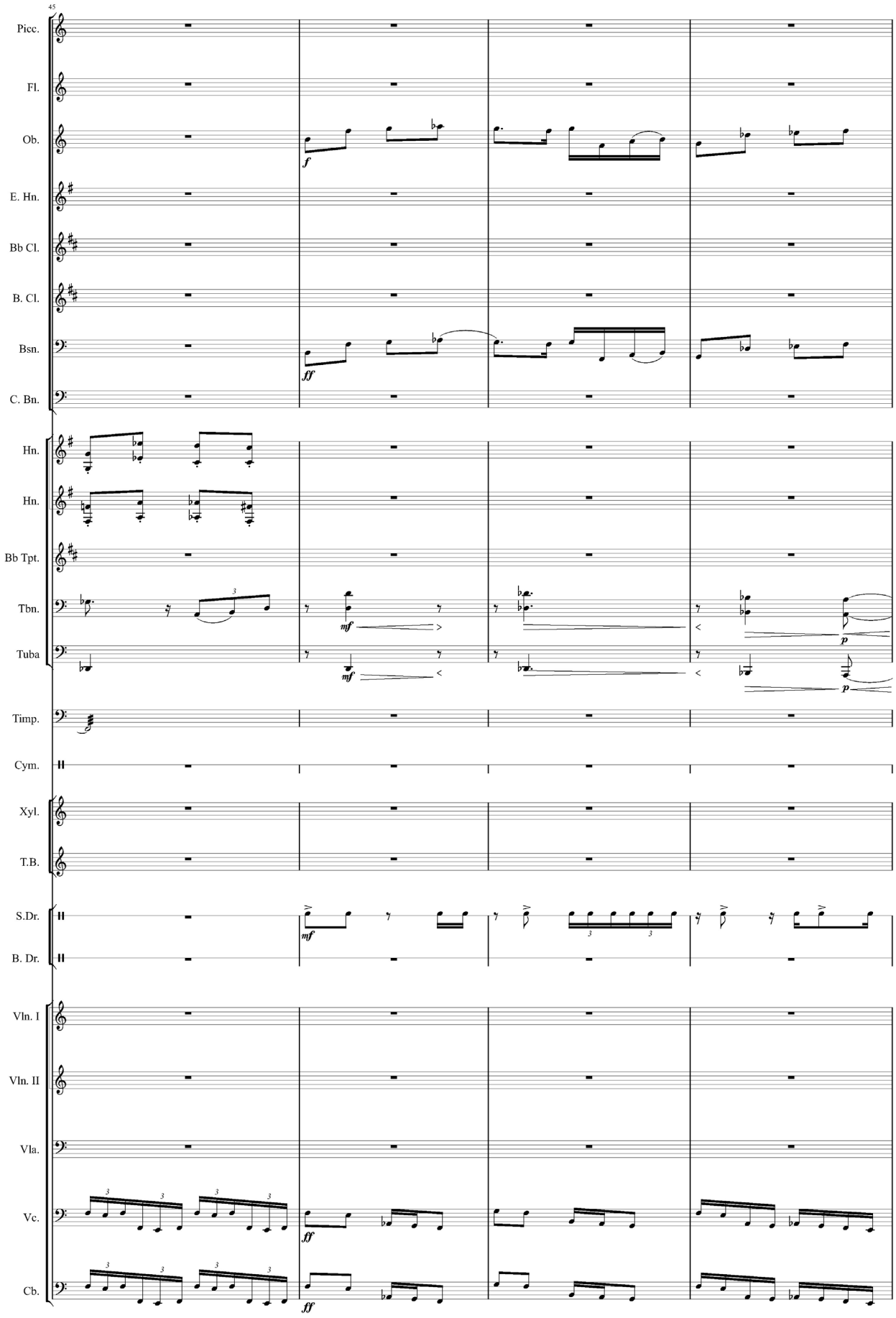
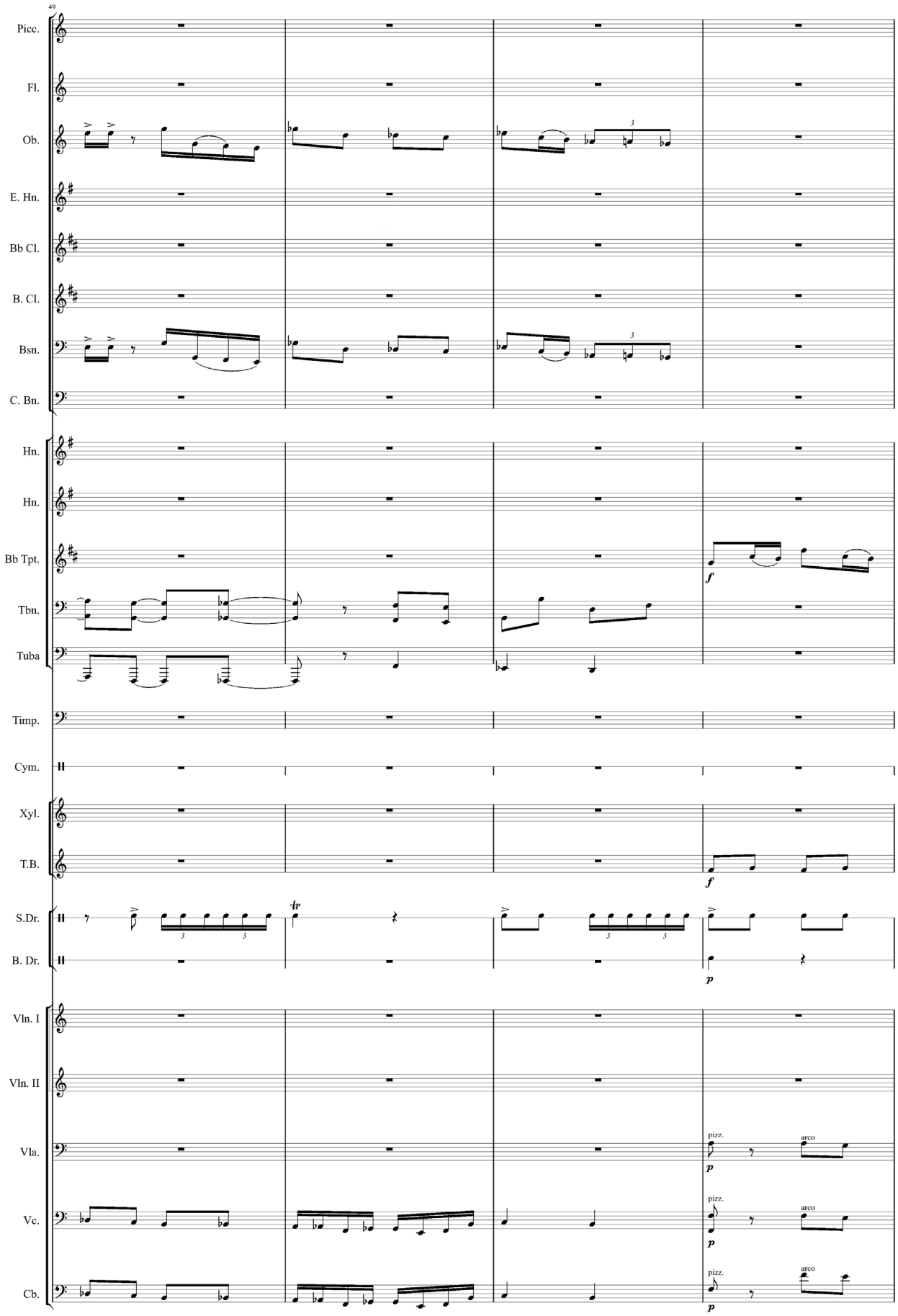
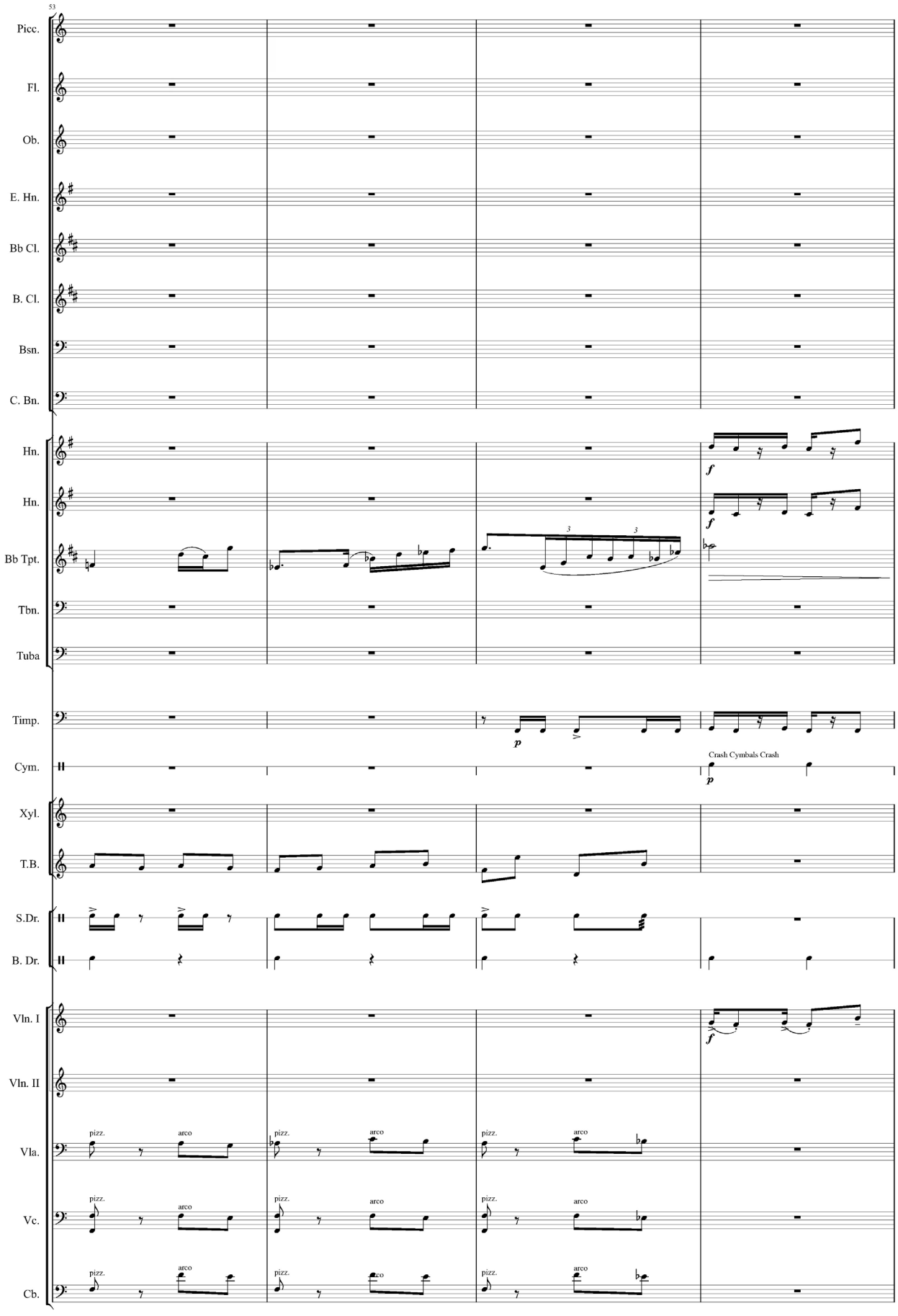
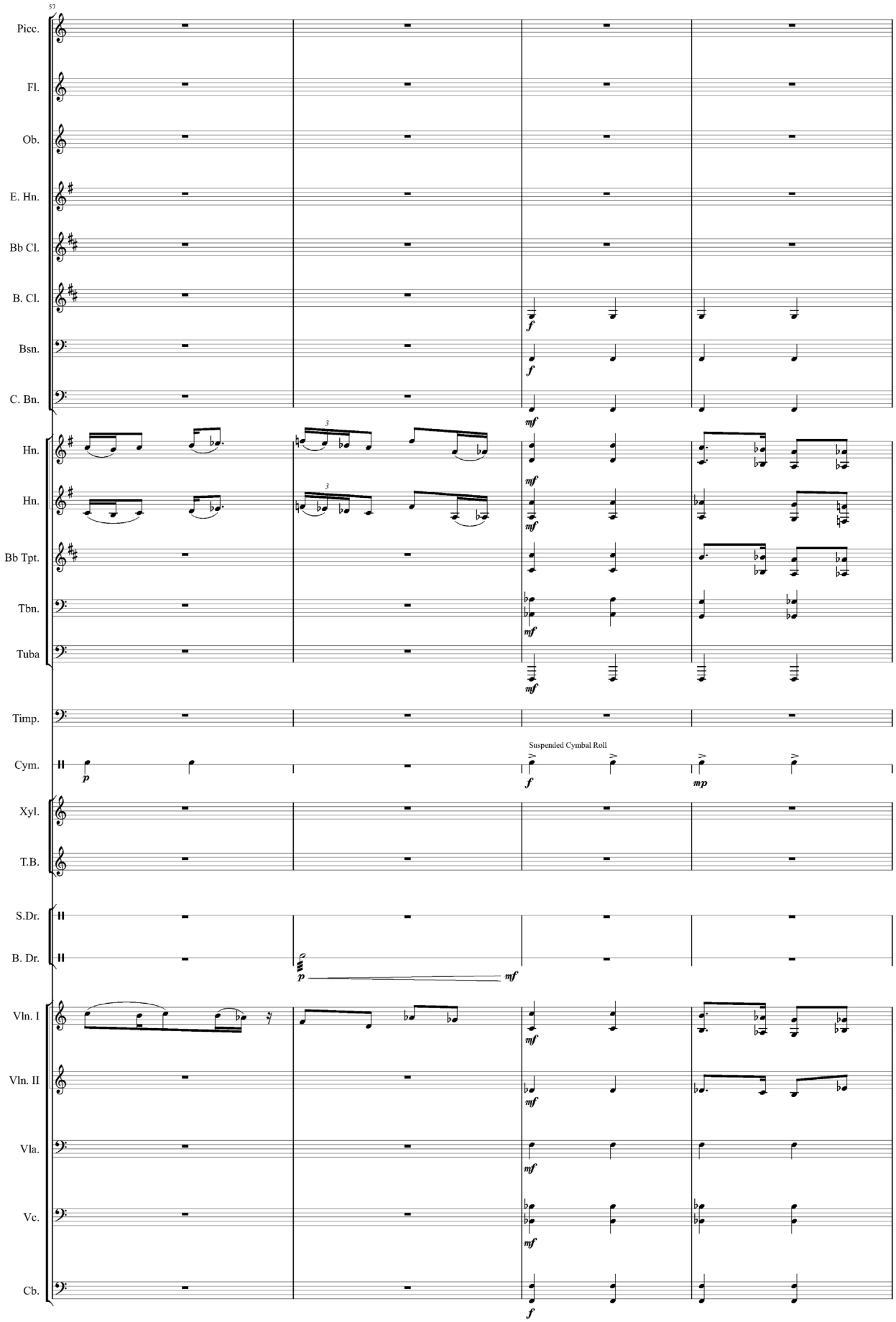
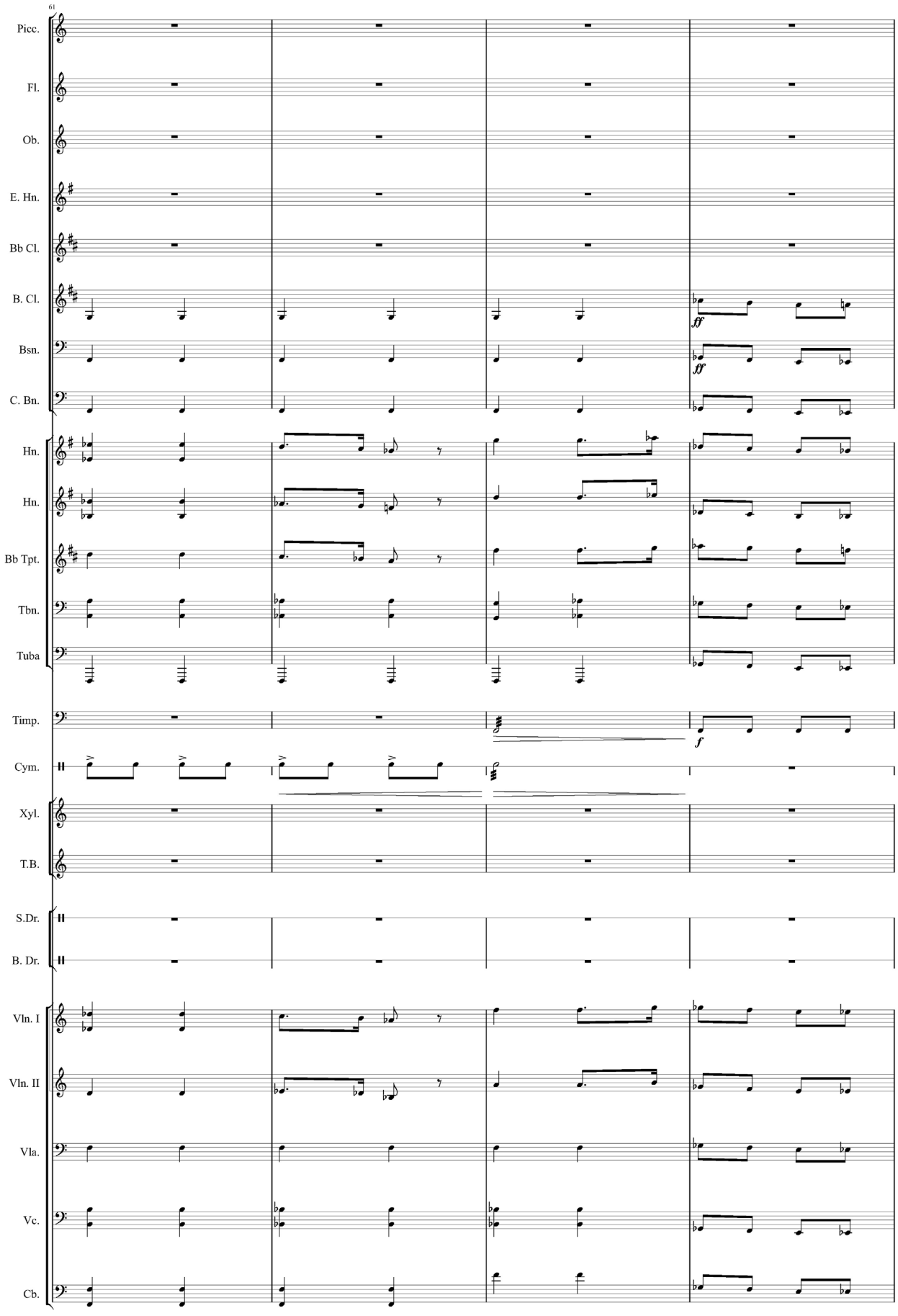
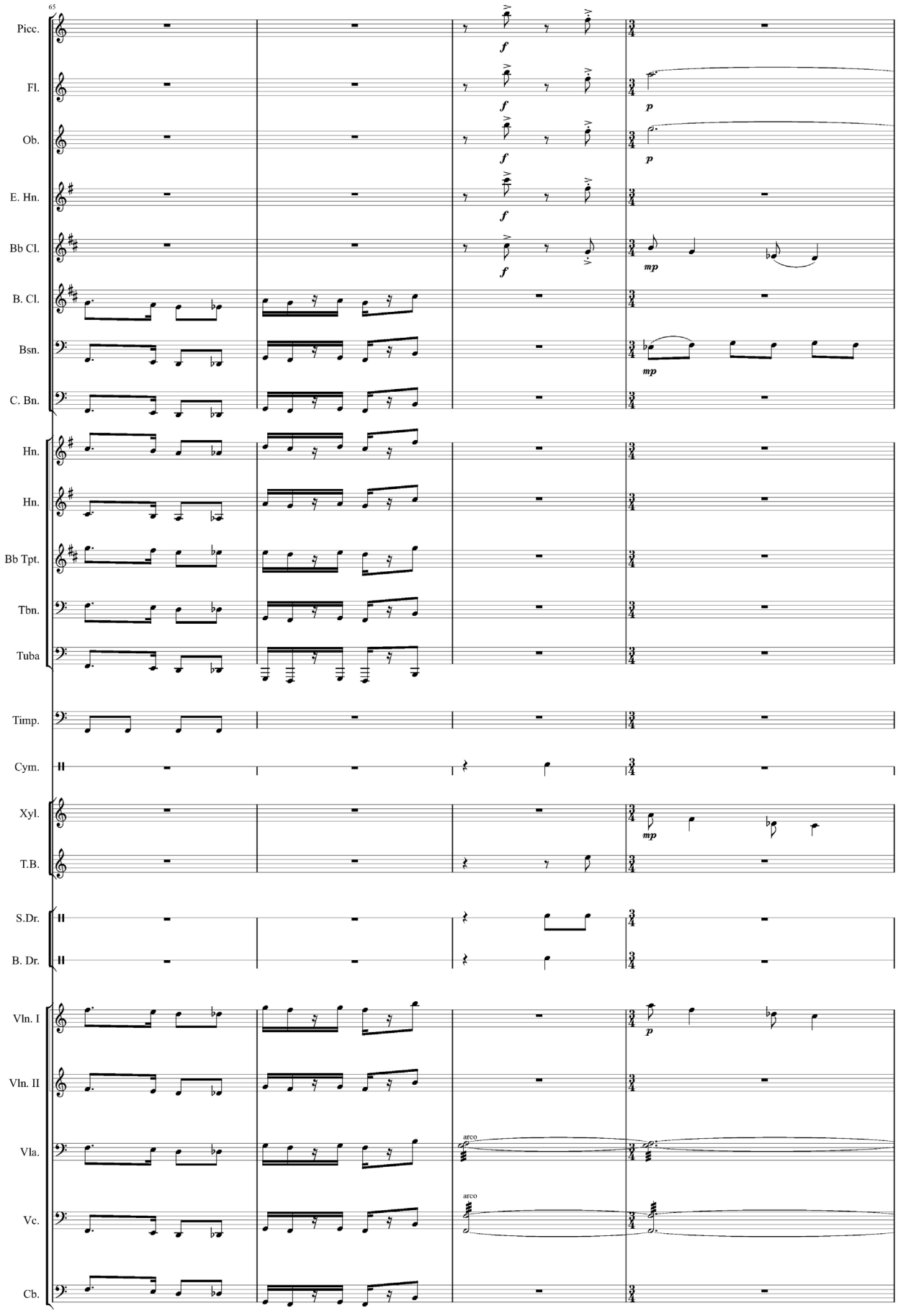
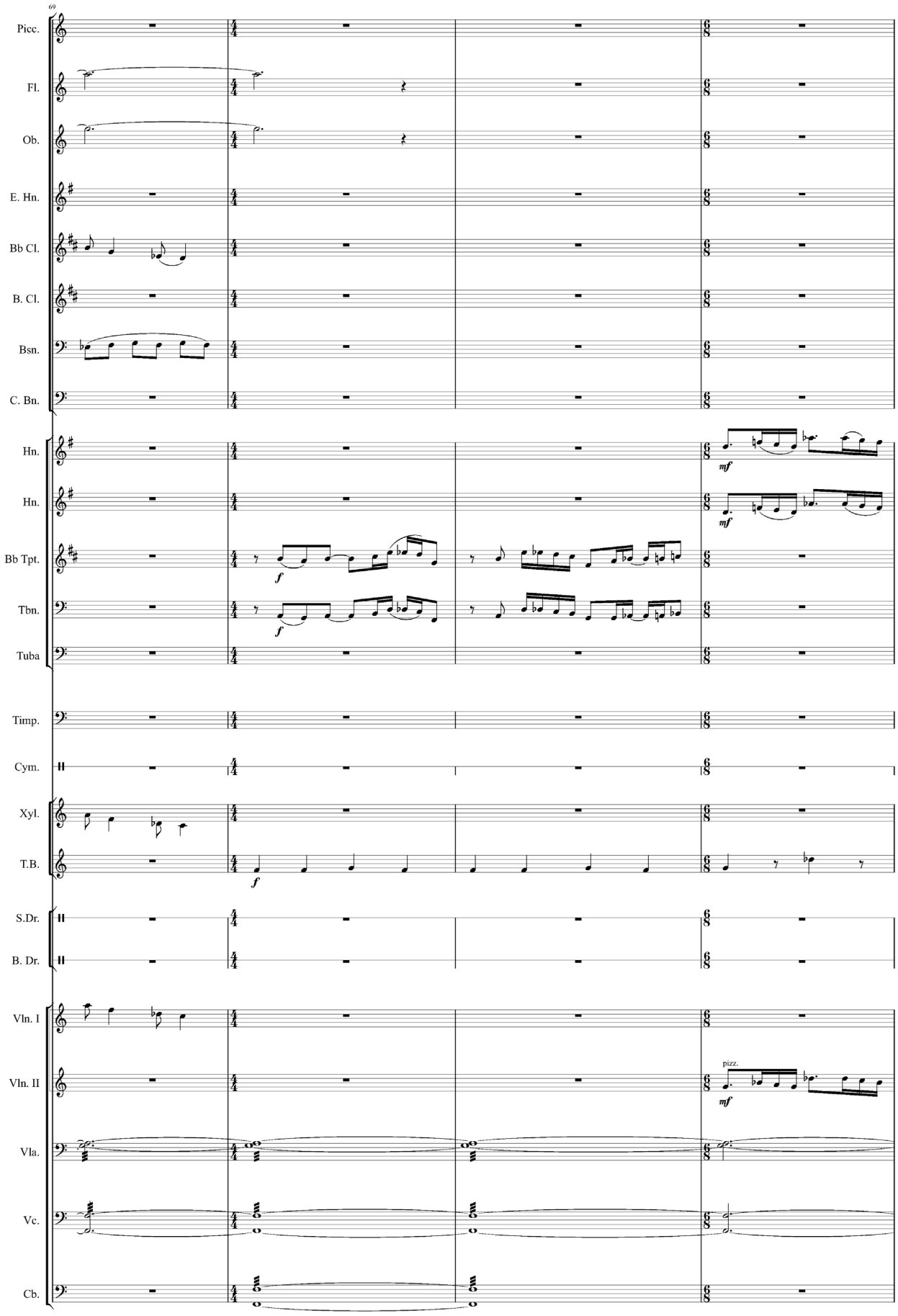
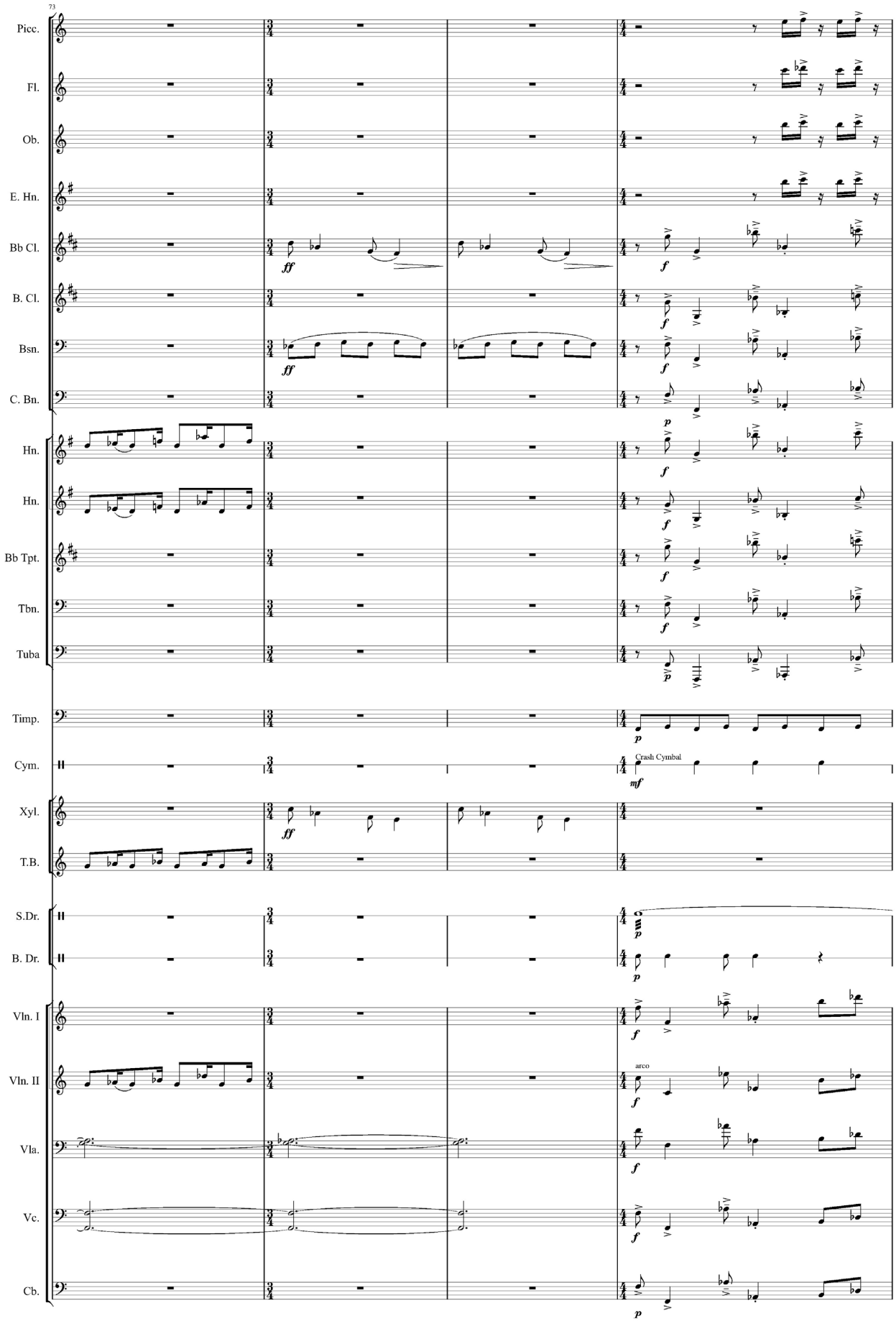
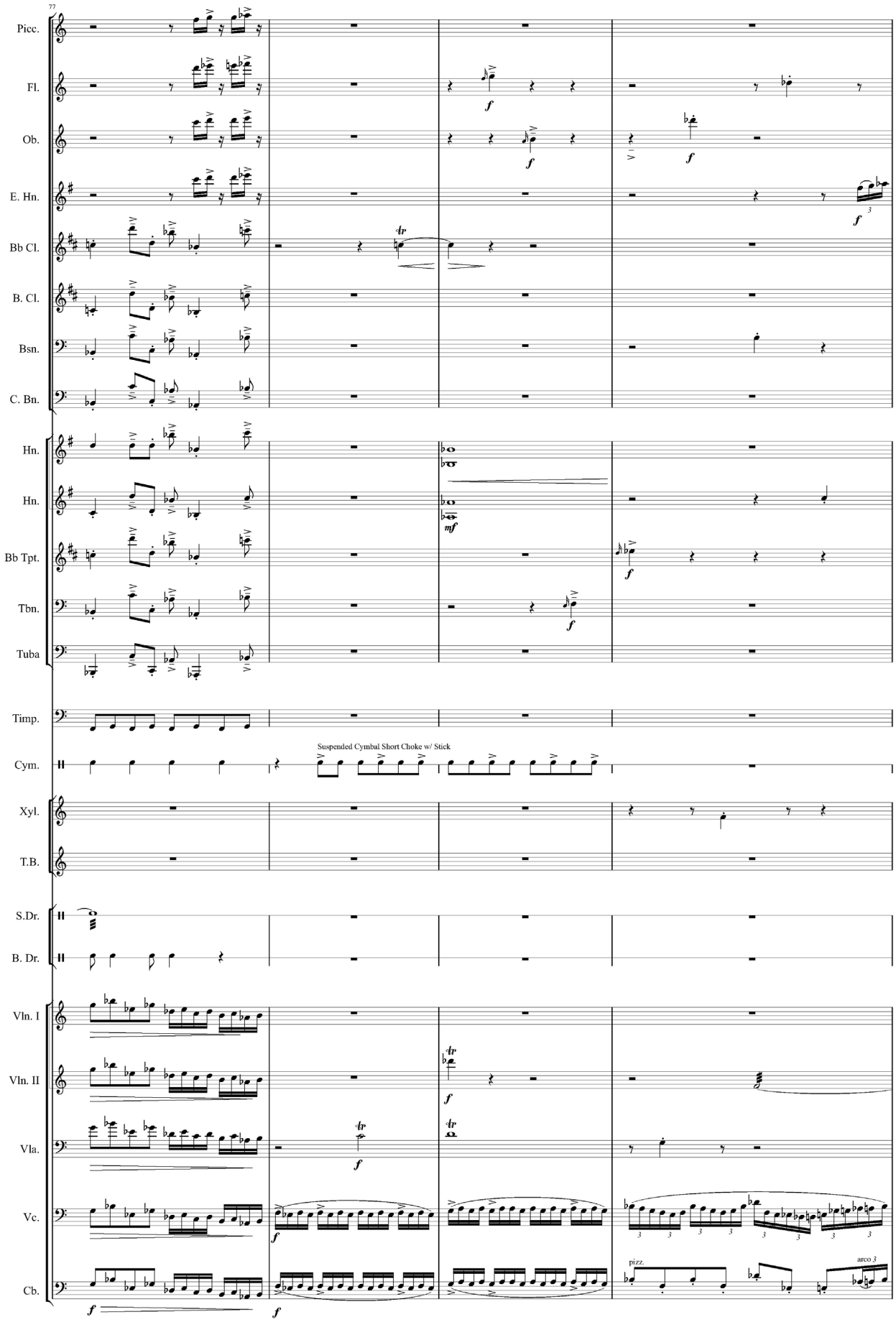
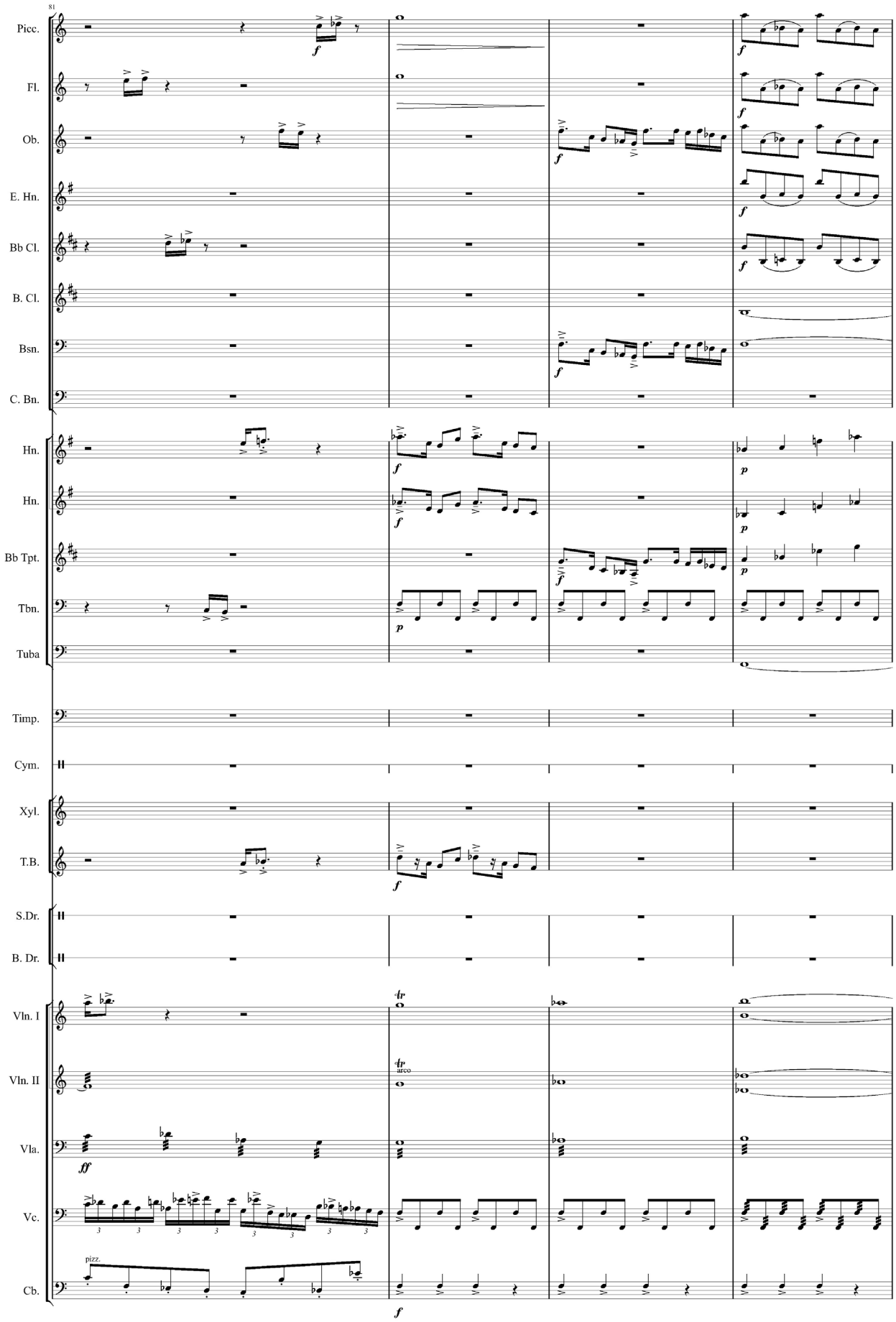
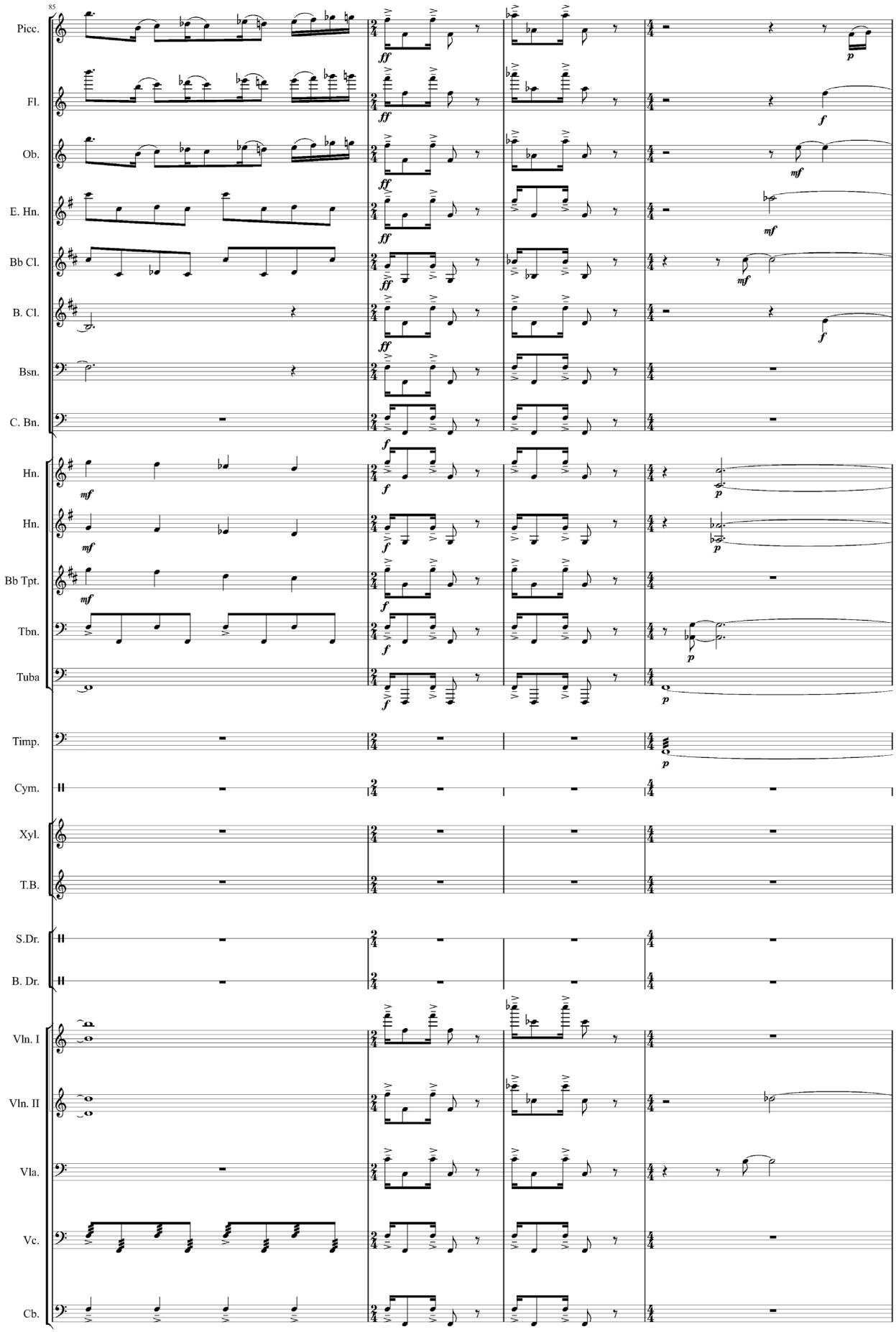
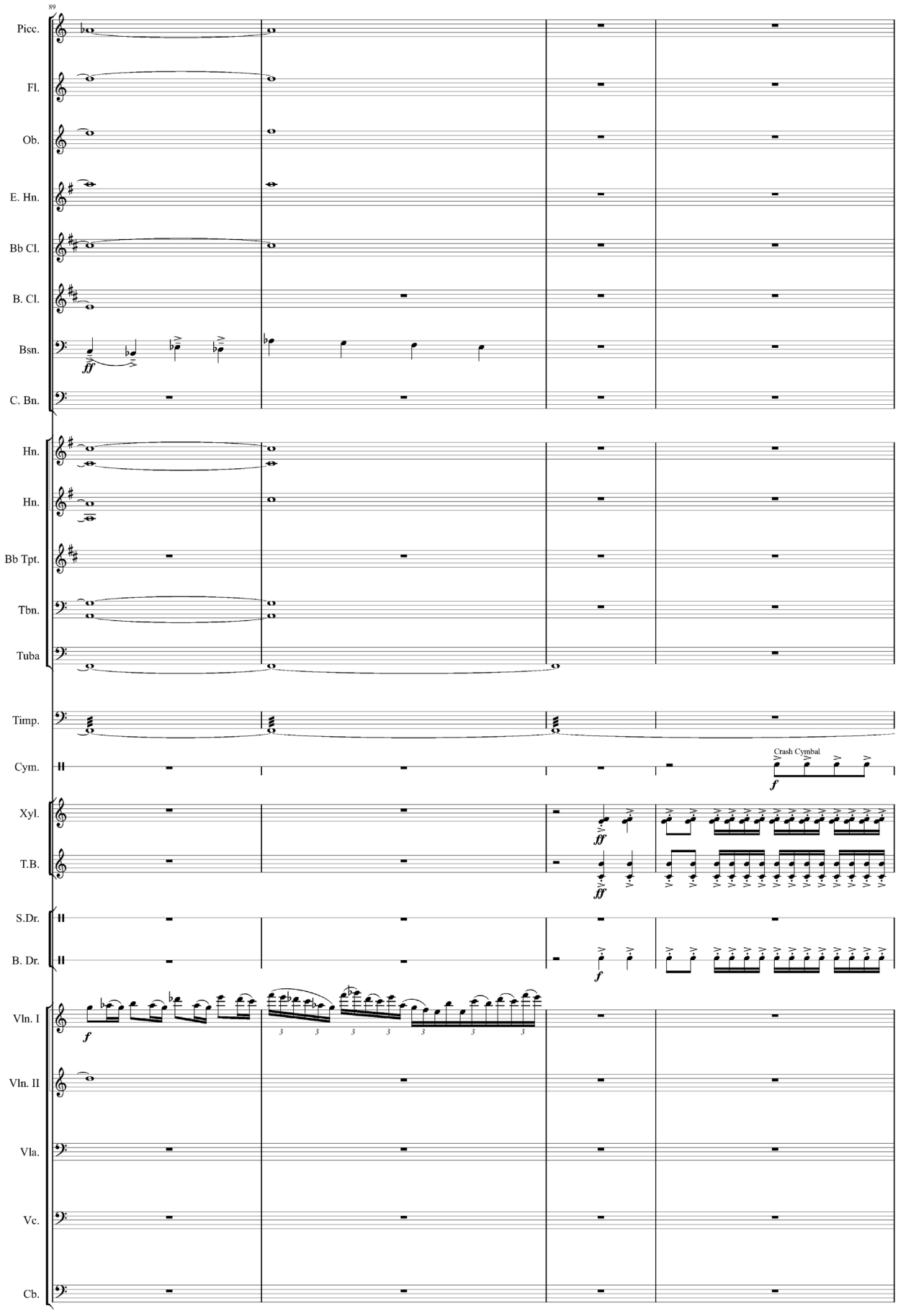
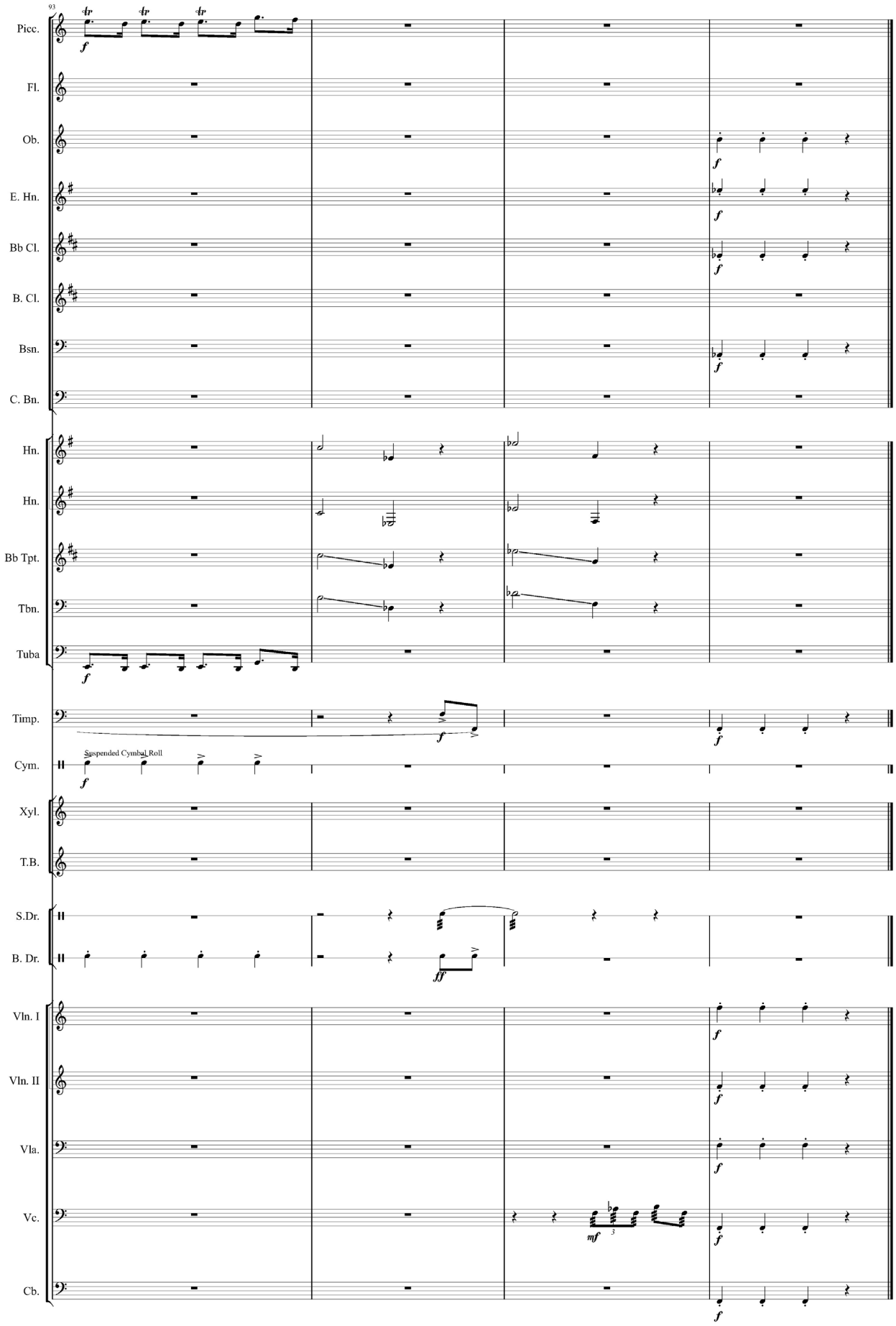


© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

61
Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
Bb Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn. 1
Hn. 2
Bb Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
Cym.
Xyl.
Vib.
T.B.
S.Dr.
B. Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
p
mf
mp
© 2014 Marcus Mota

65
Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
Bb Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn. 1
Hn. 2
Bb Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
Cym.
Xyl.
Vib.
T.B.
S.Dr.
B. Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1 e 3.
© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

© 2014 Marcus Mota

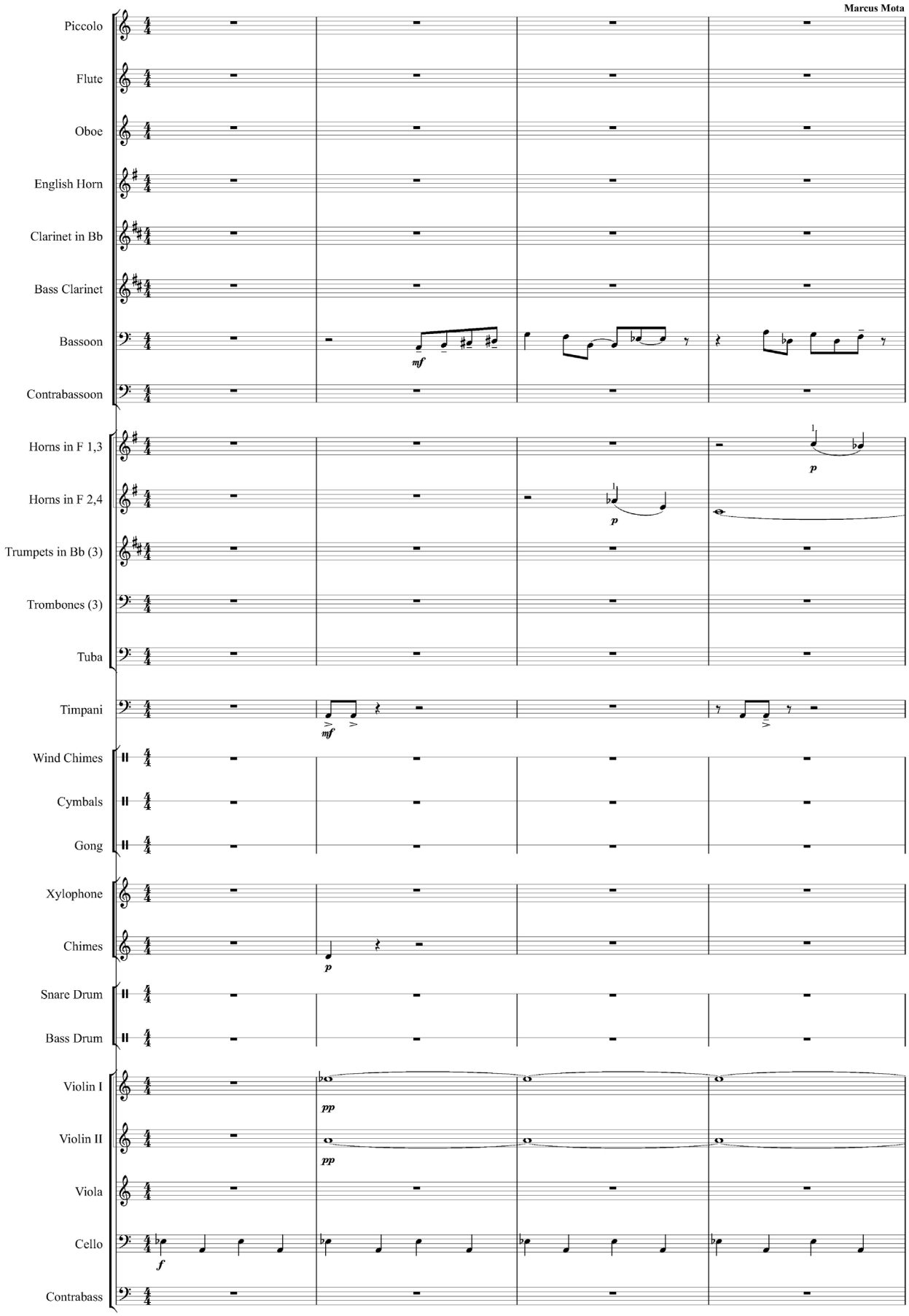
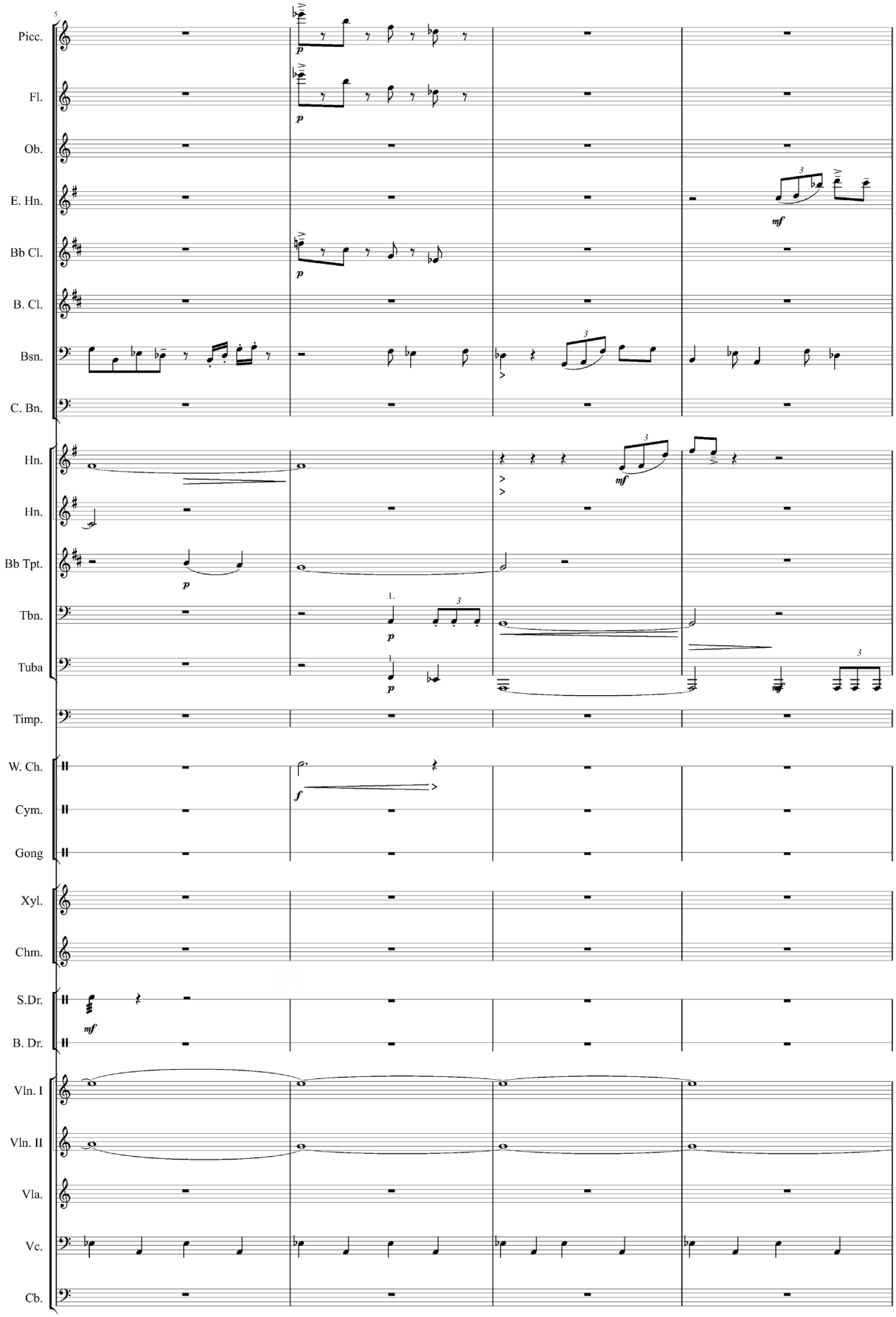
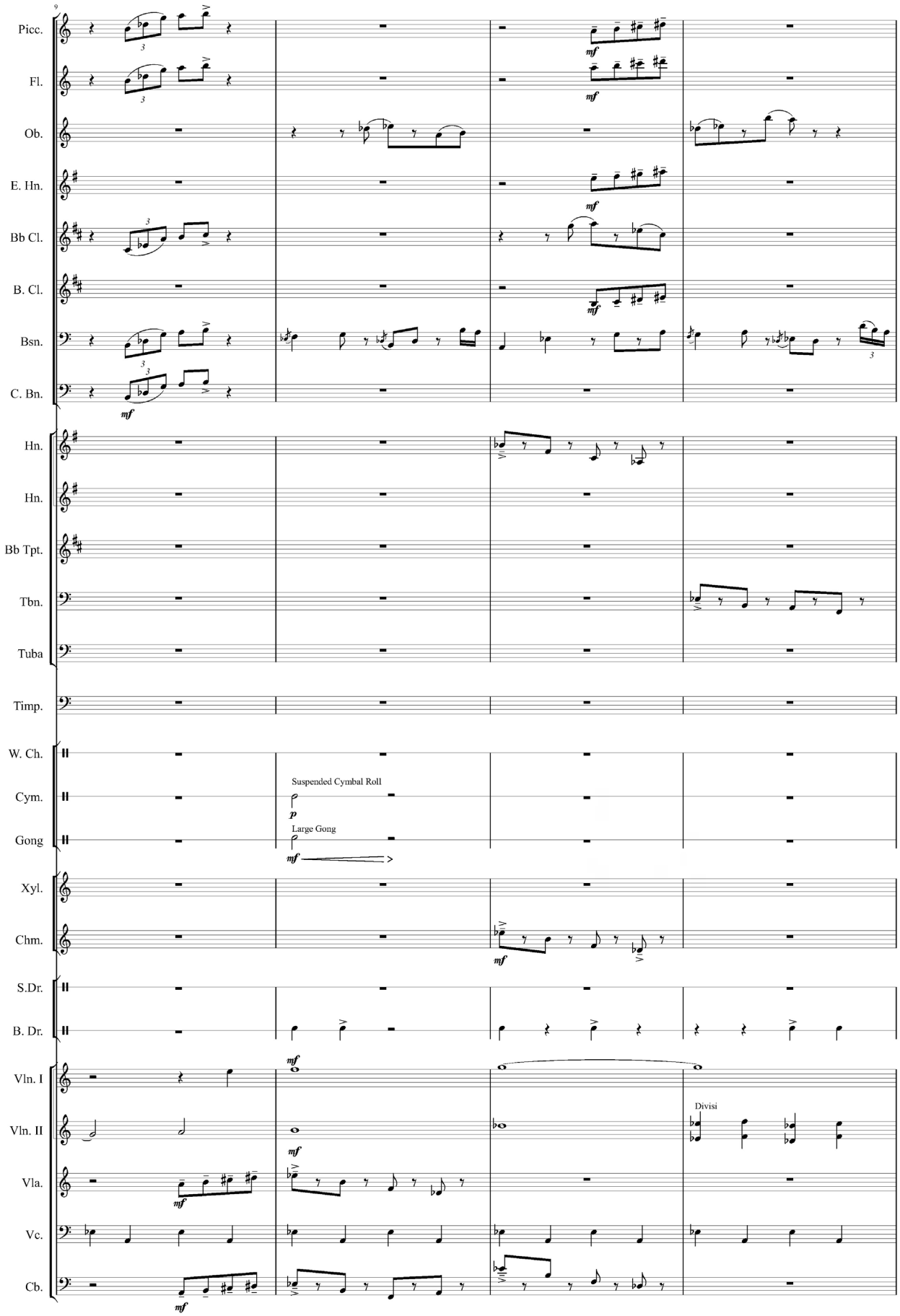
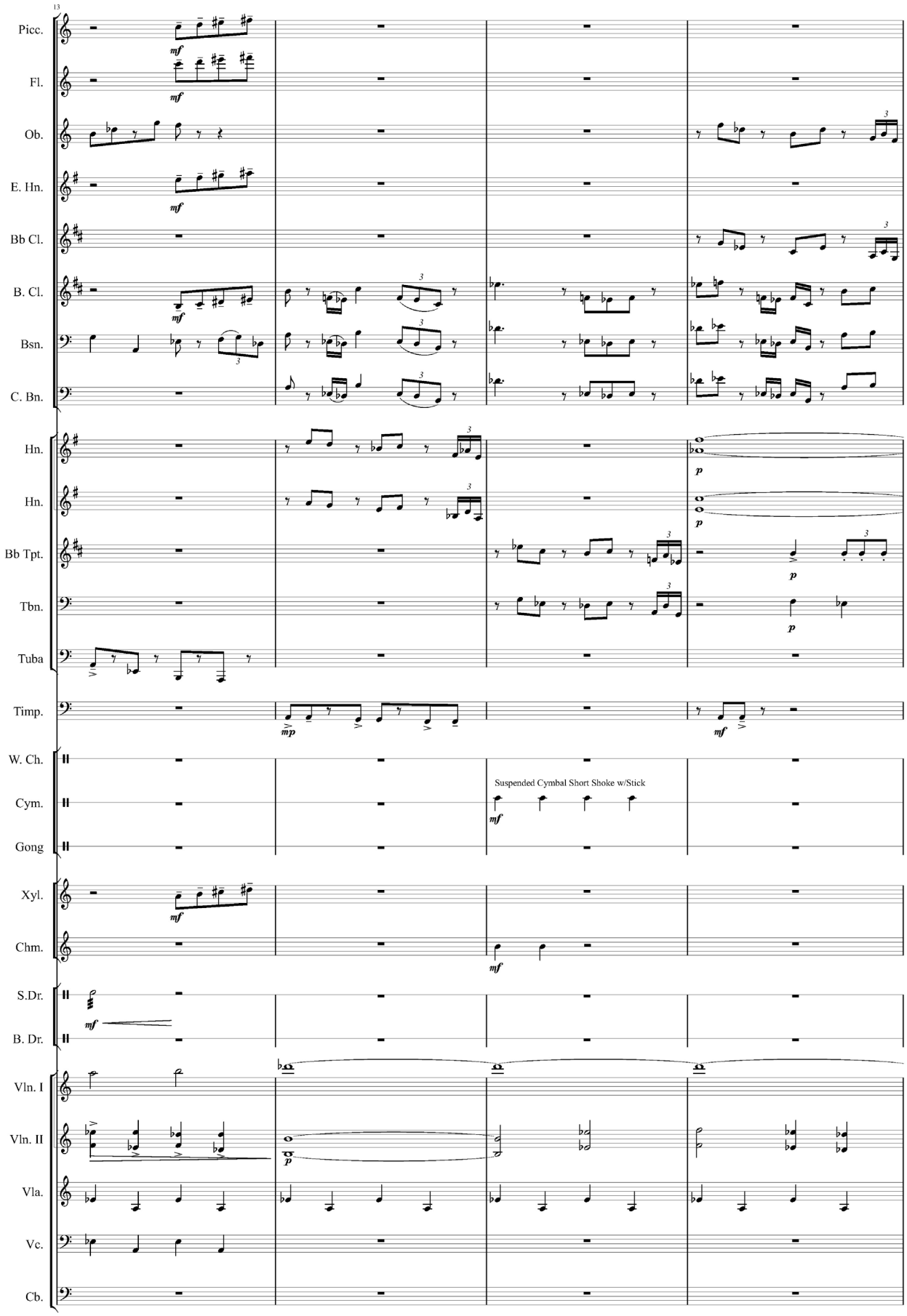
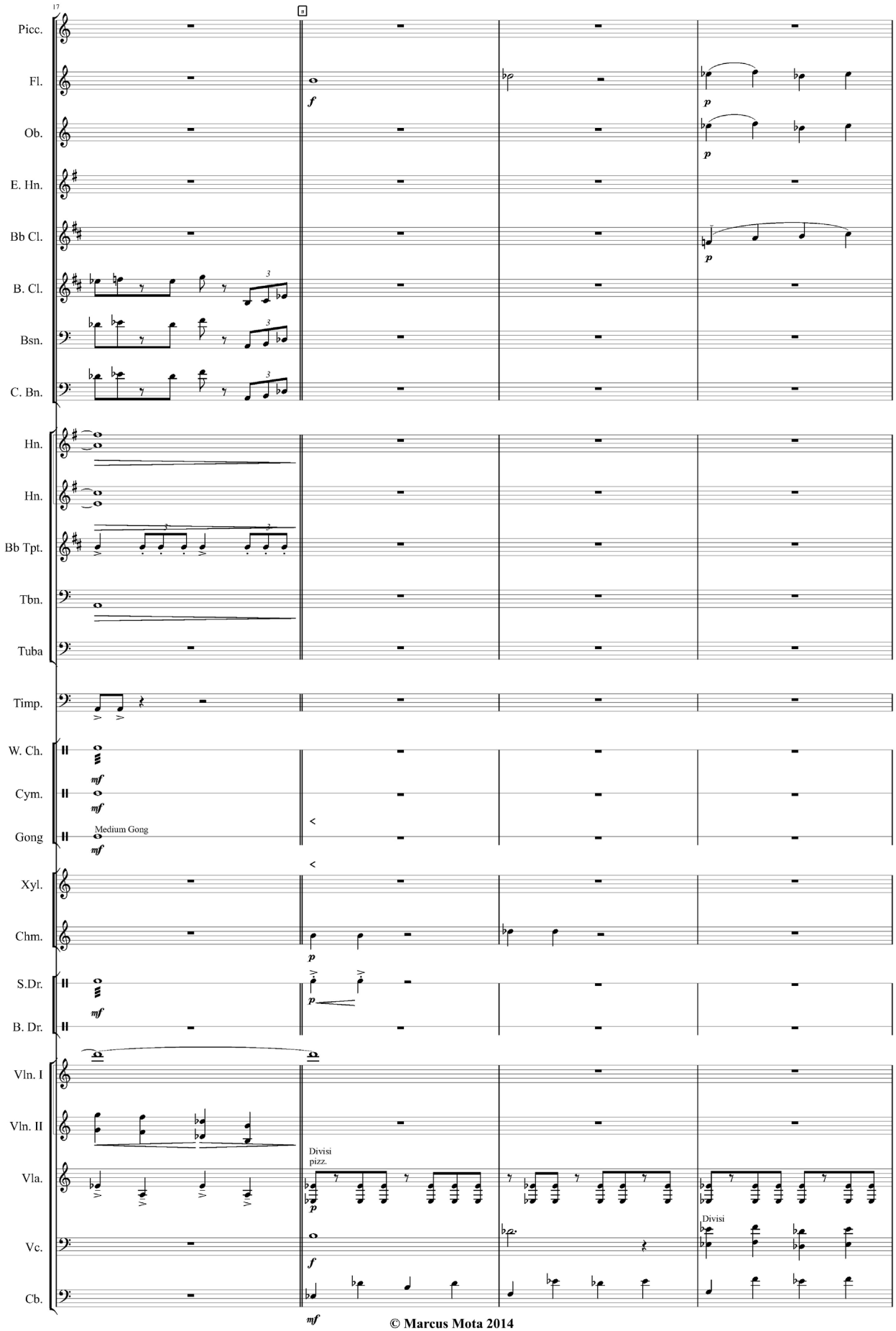
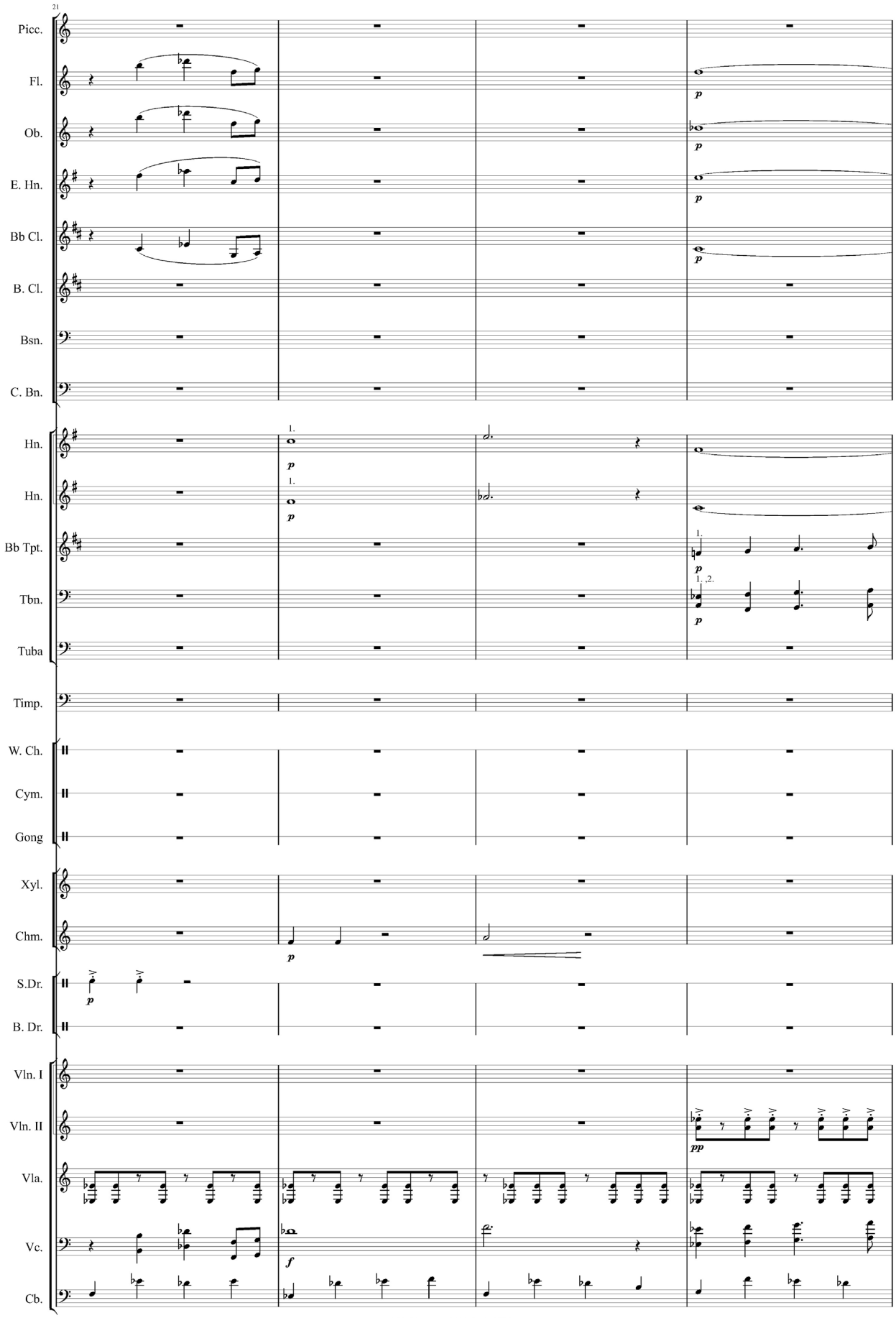
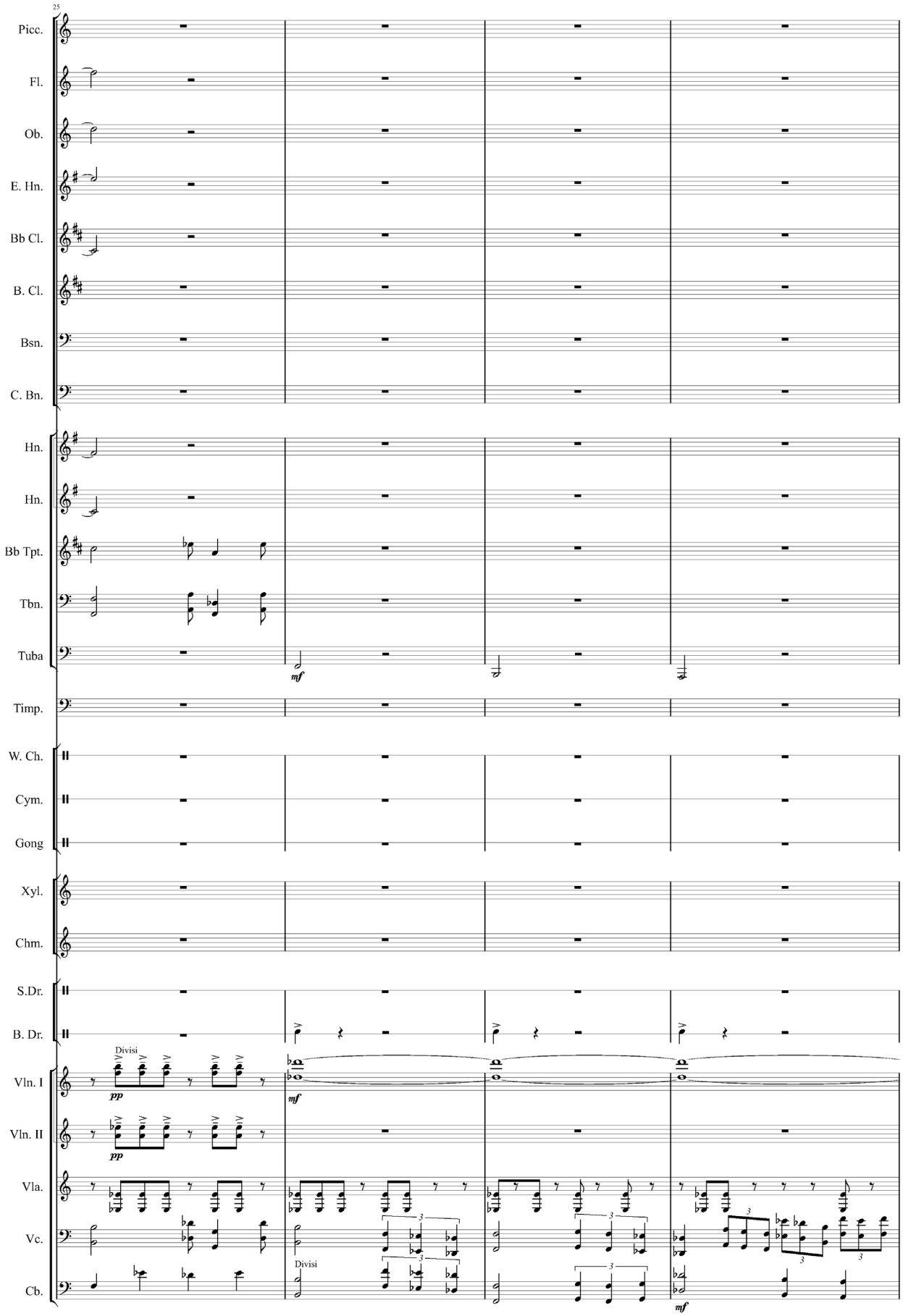
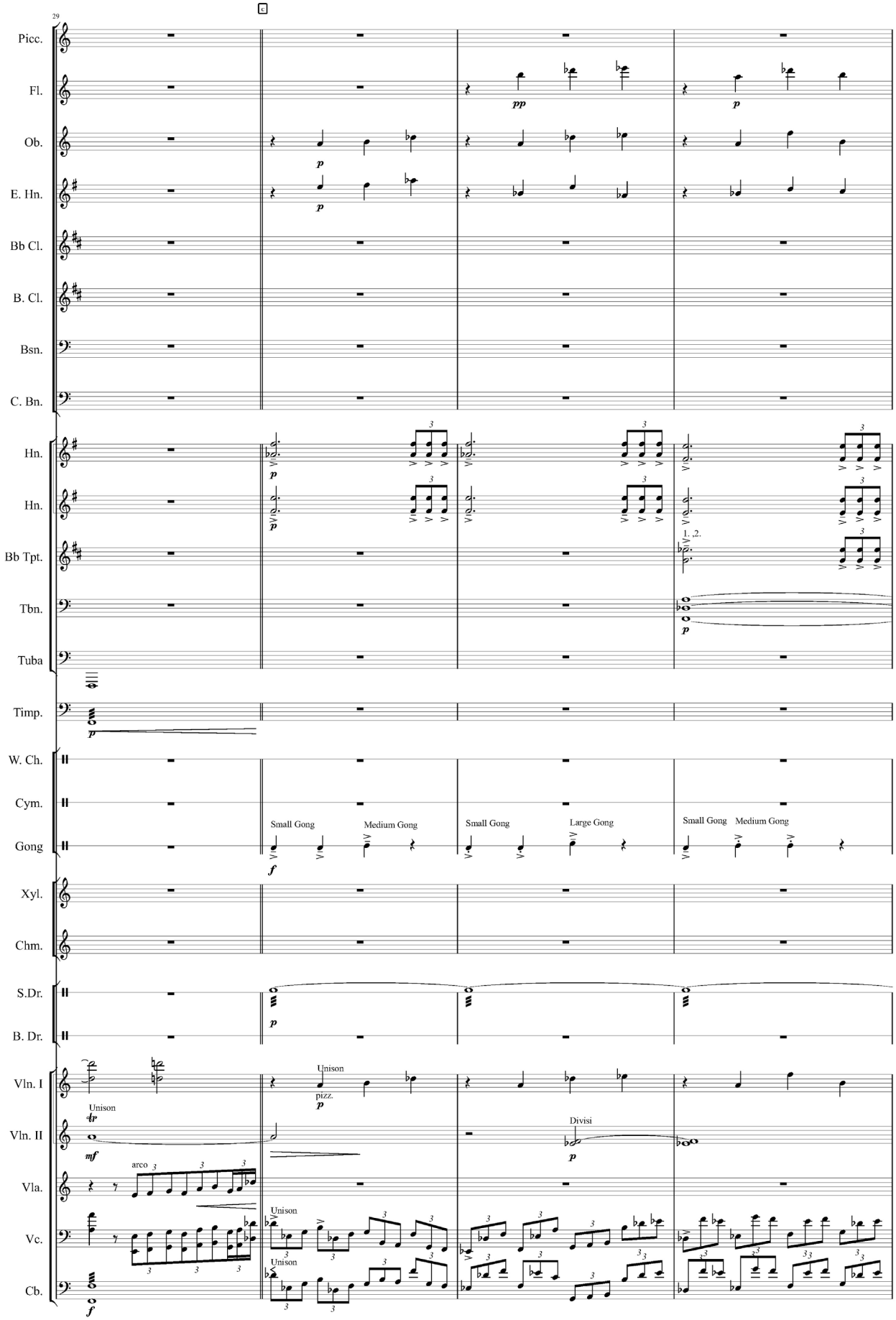
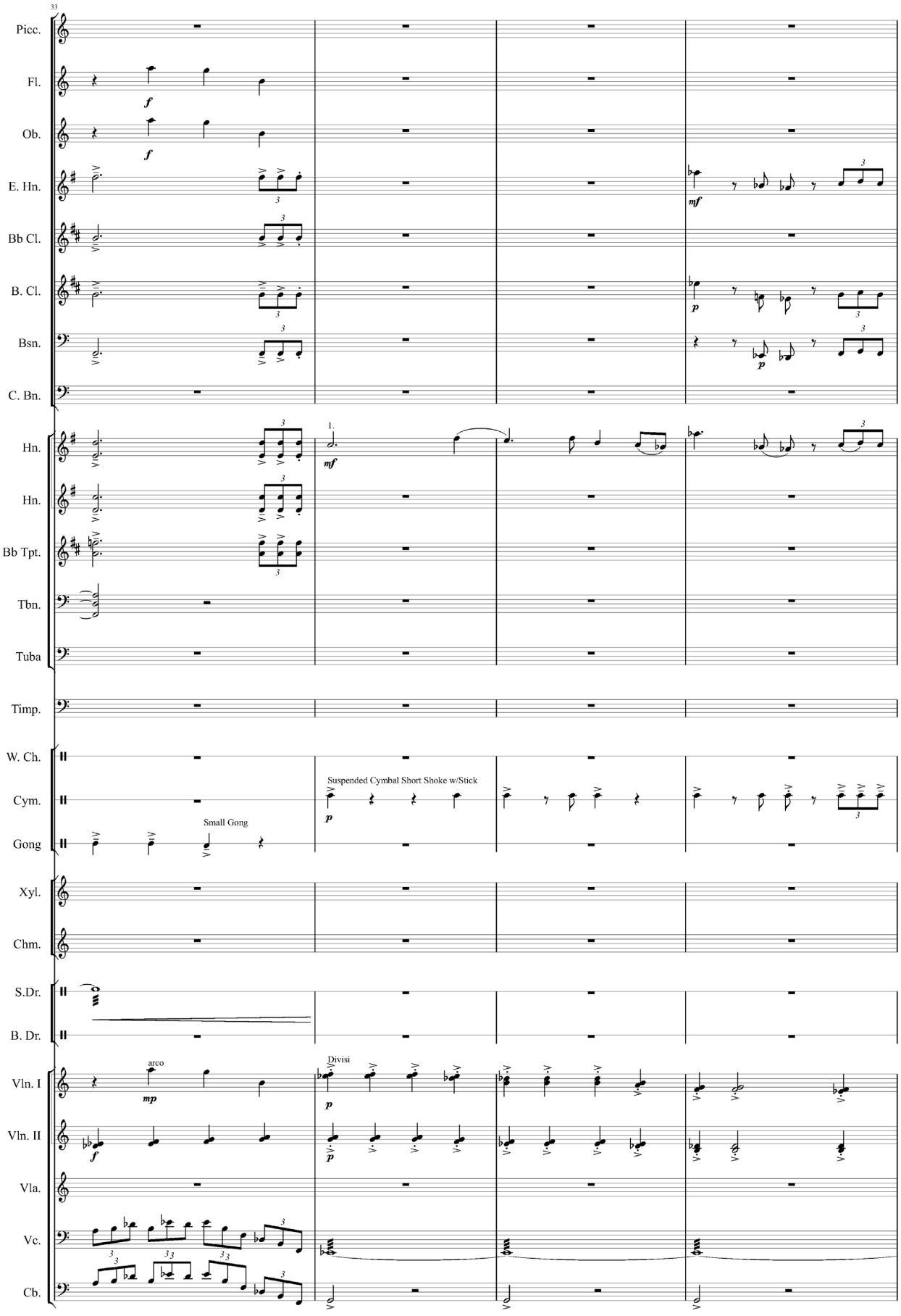
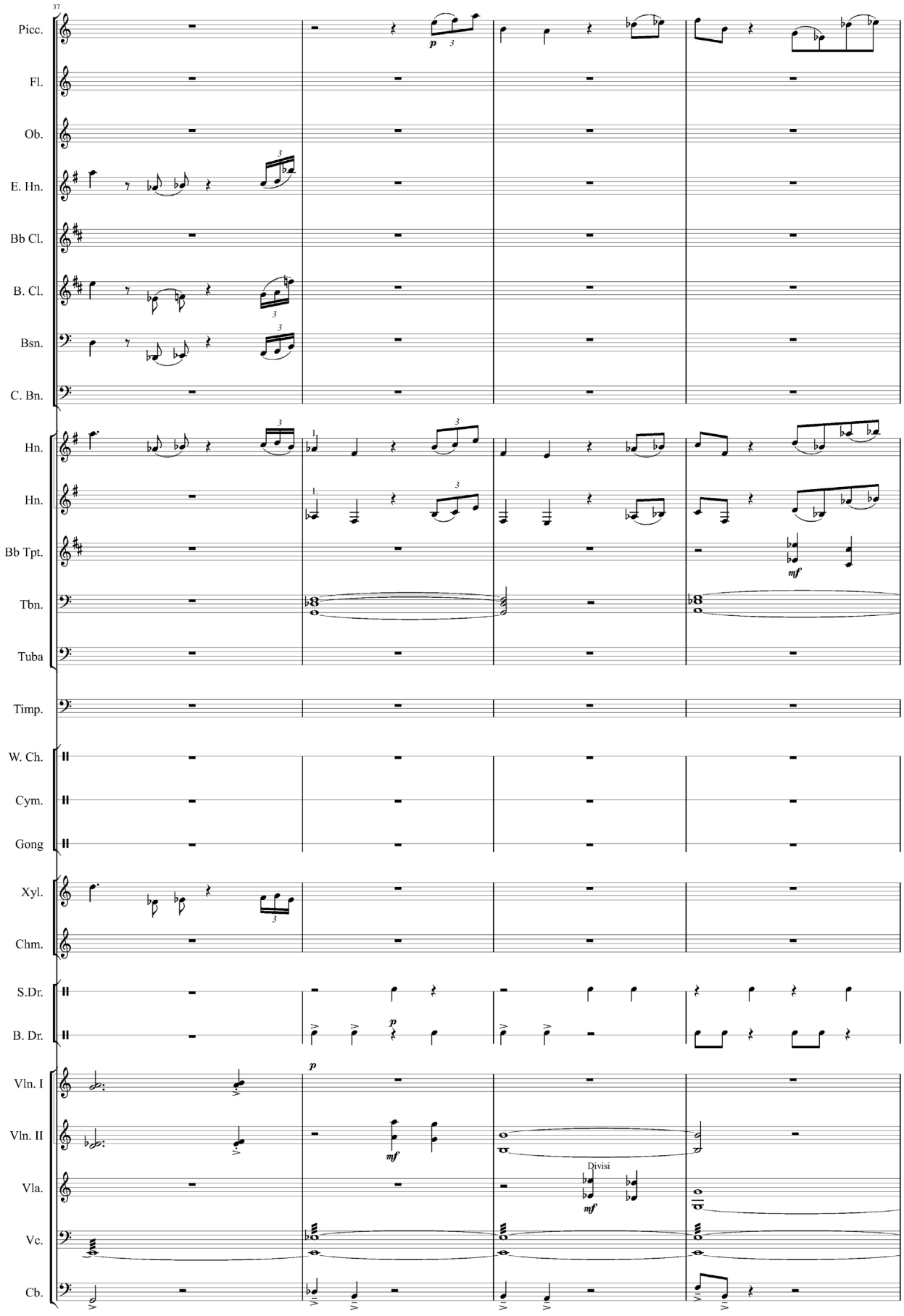
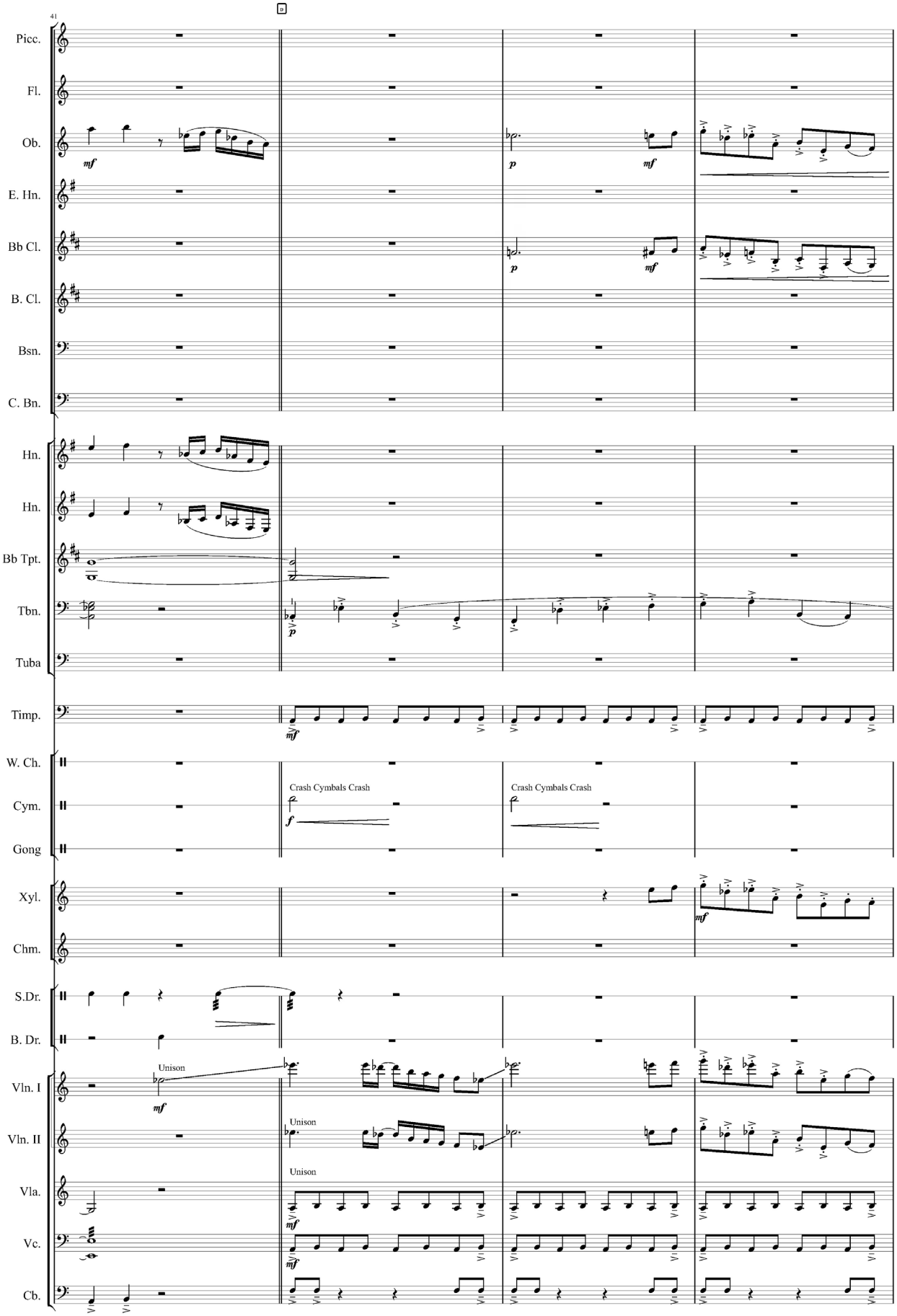
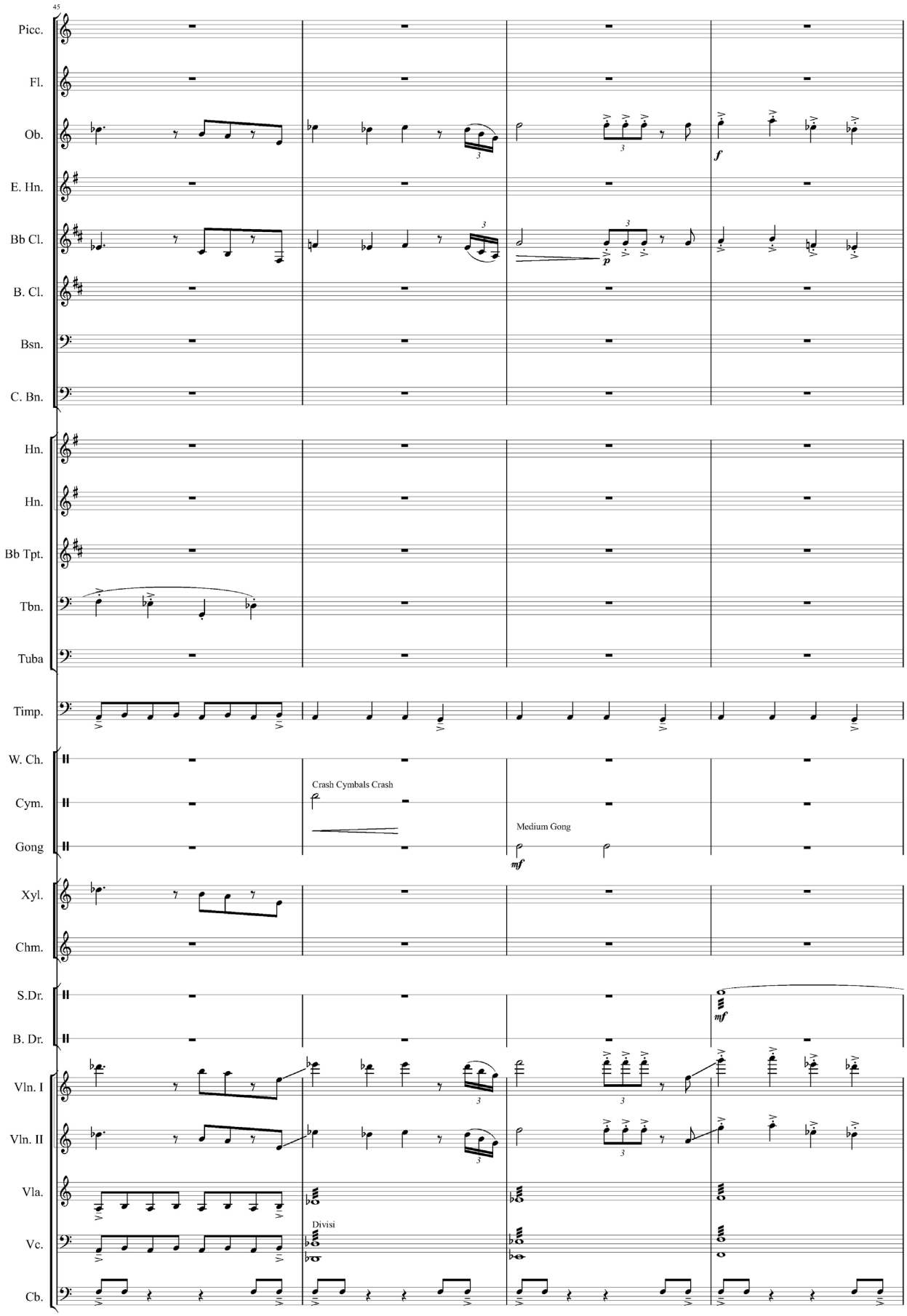
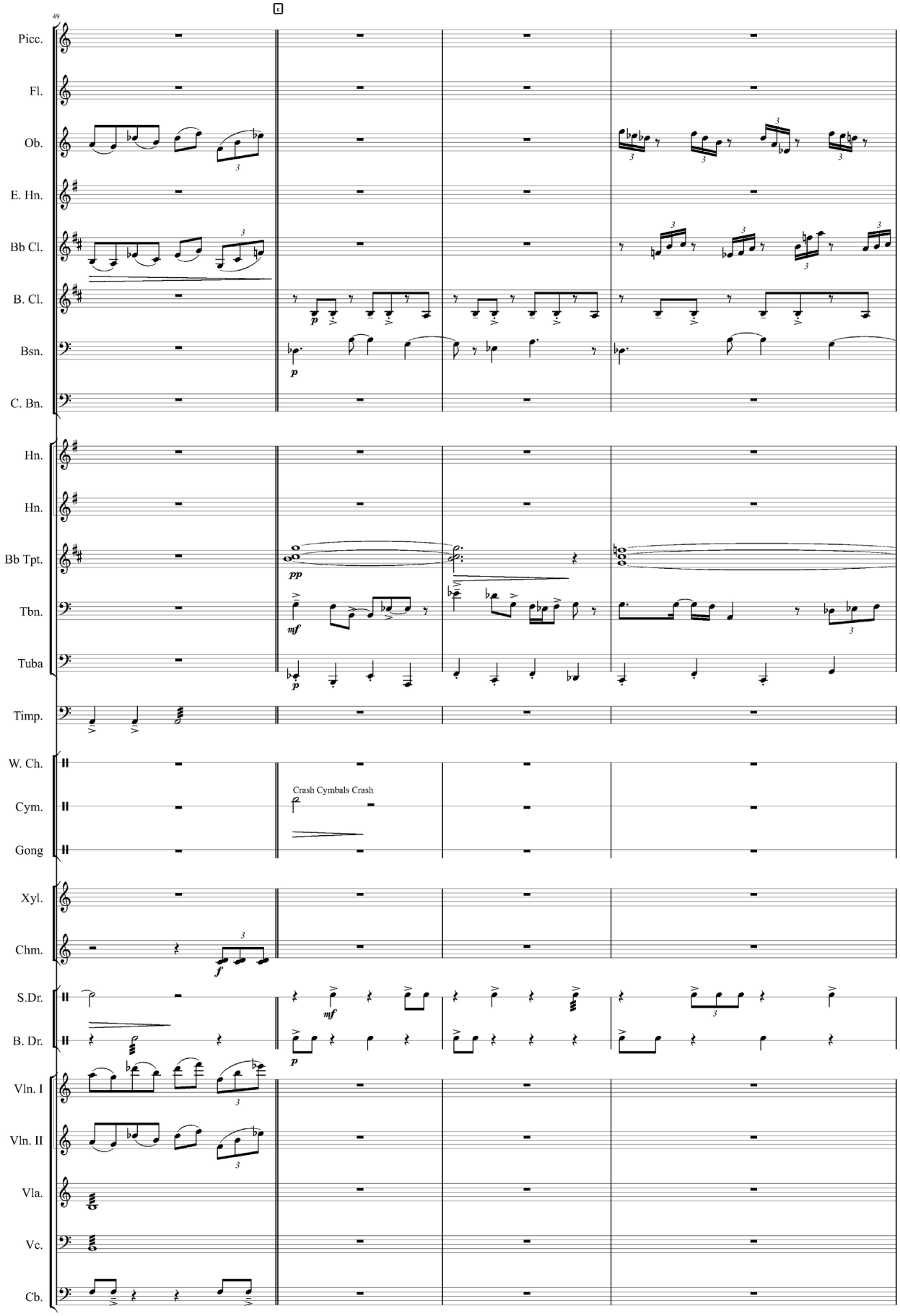
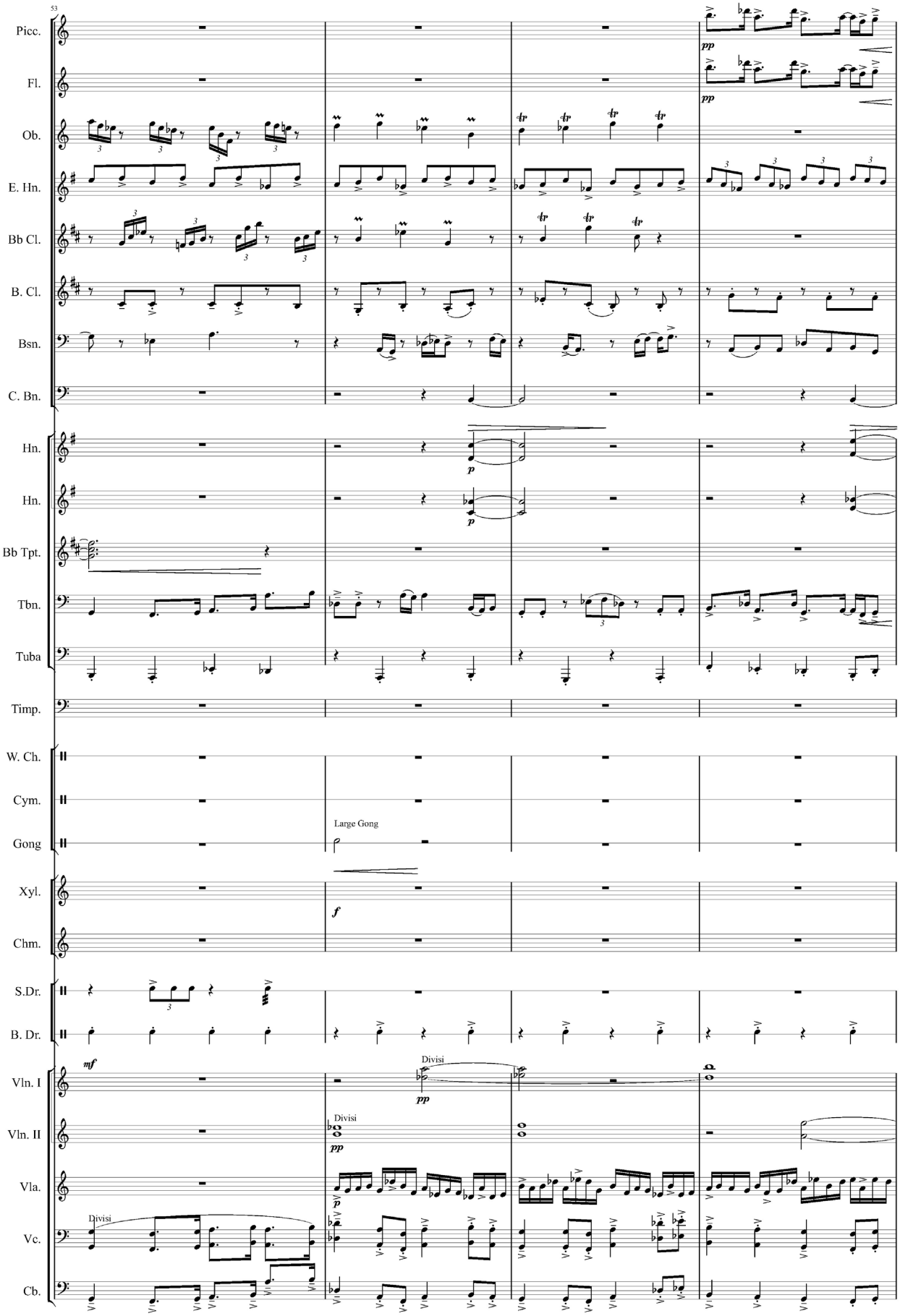
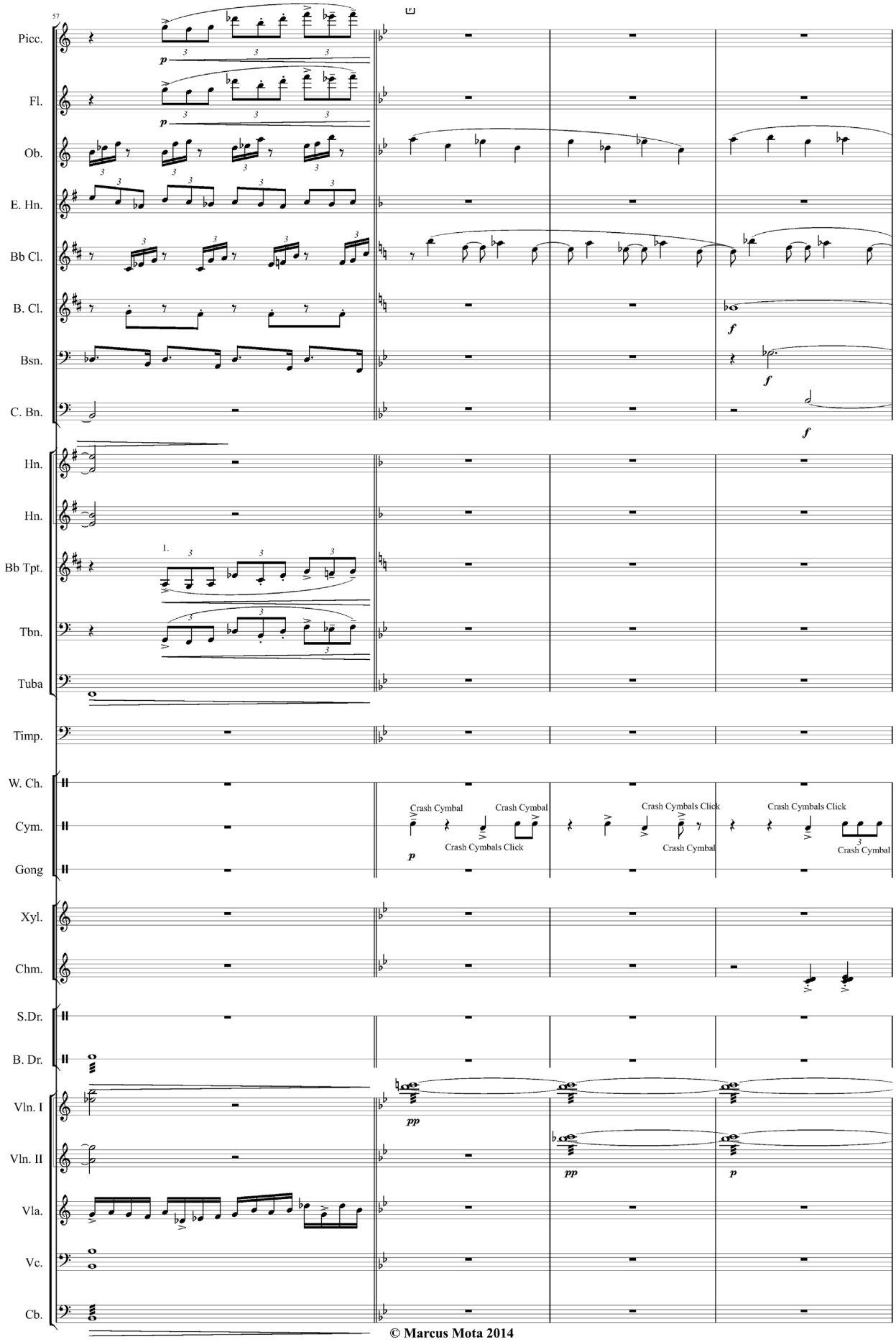
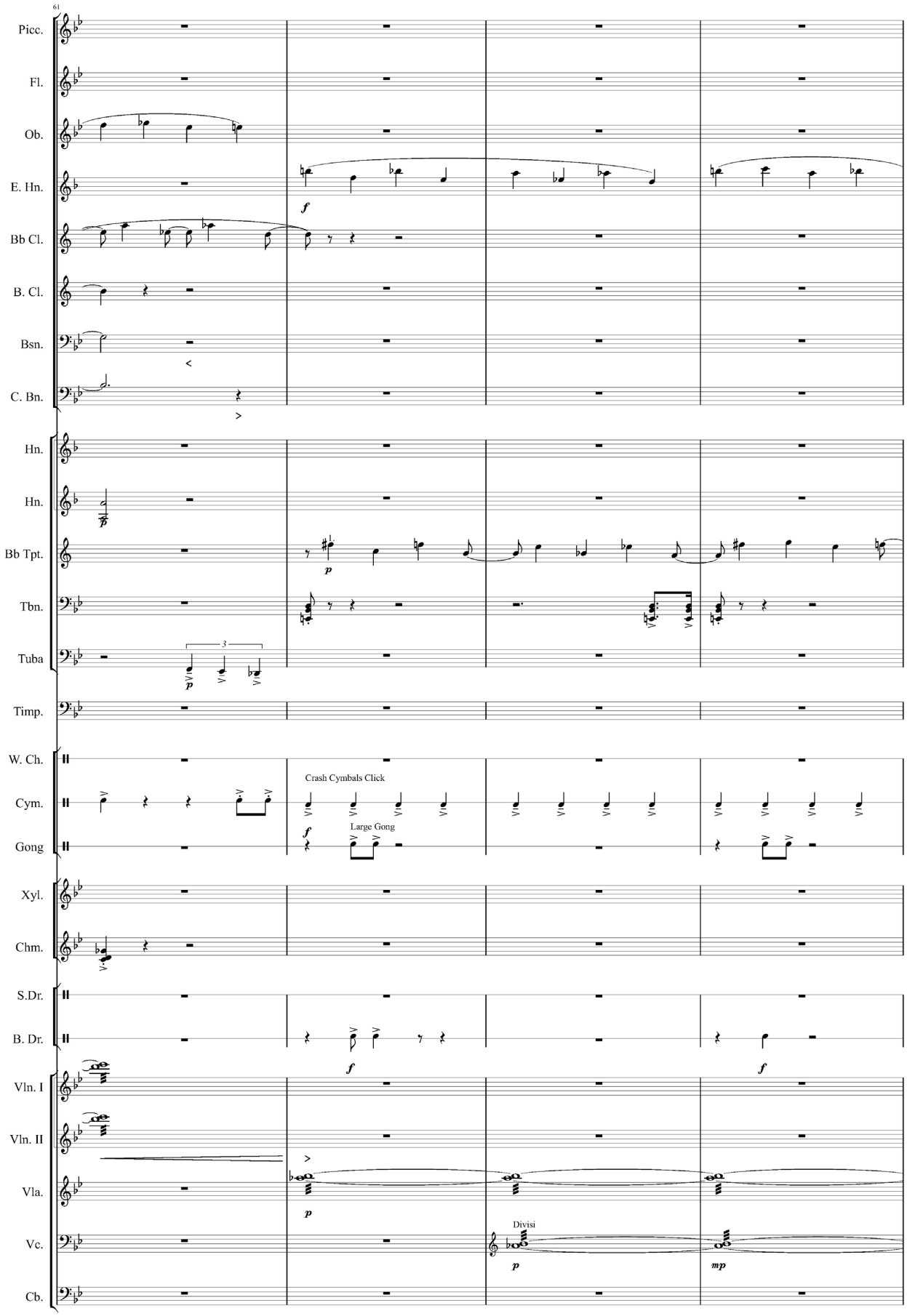
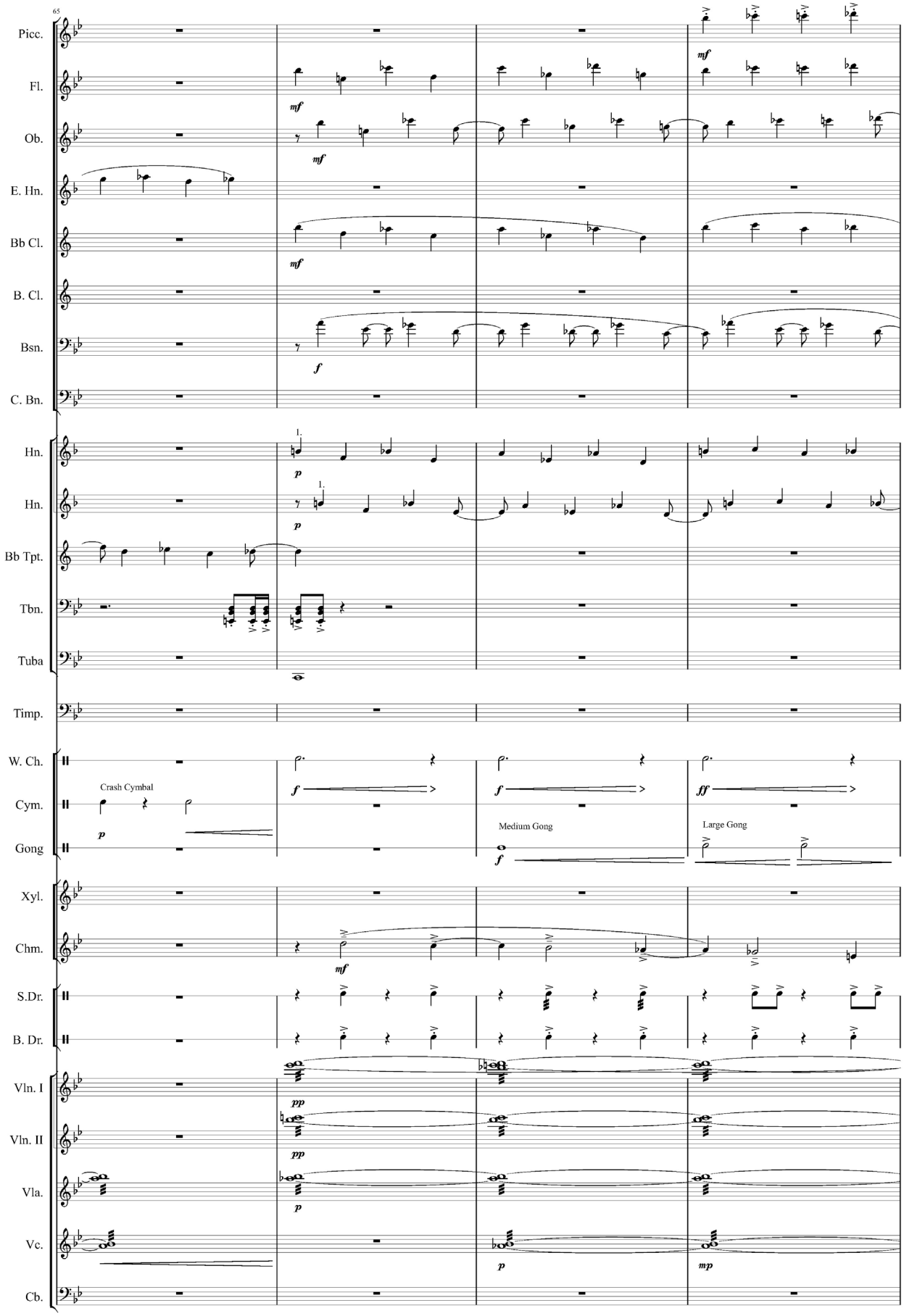
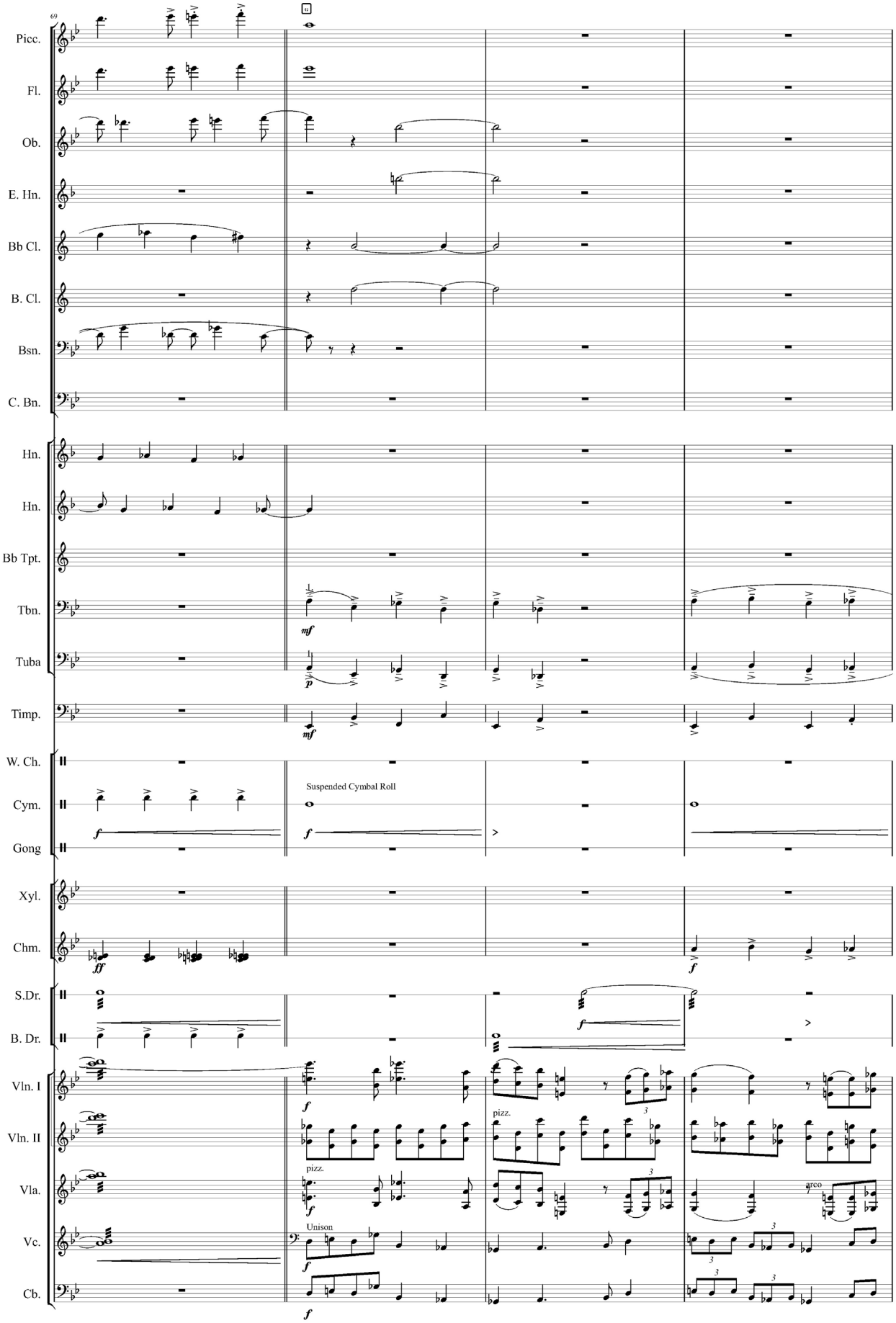
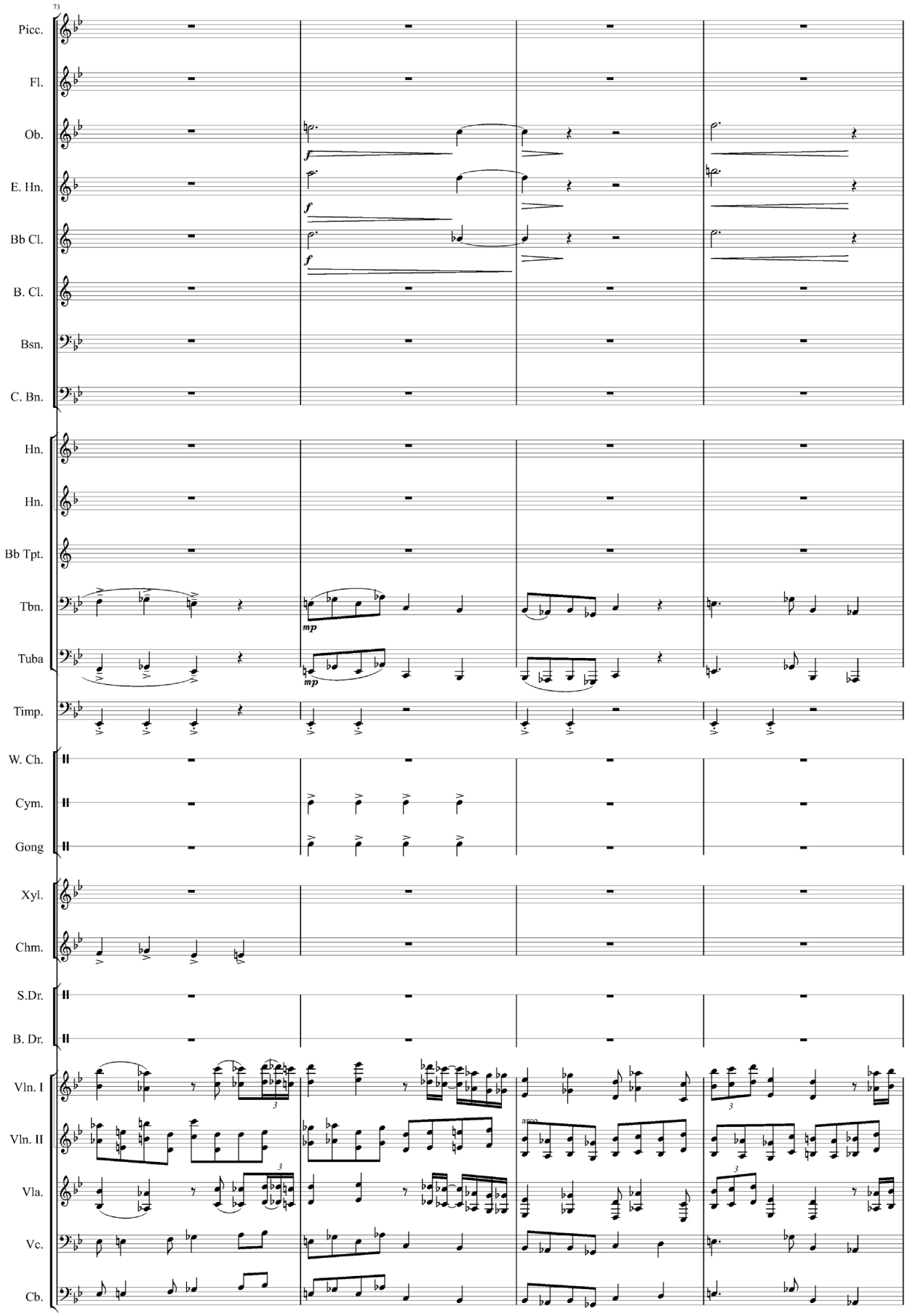
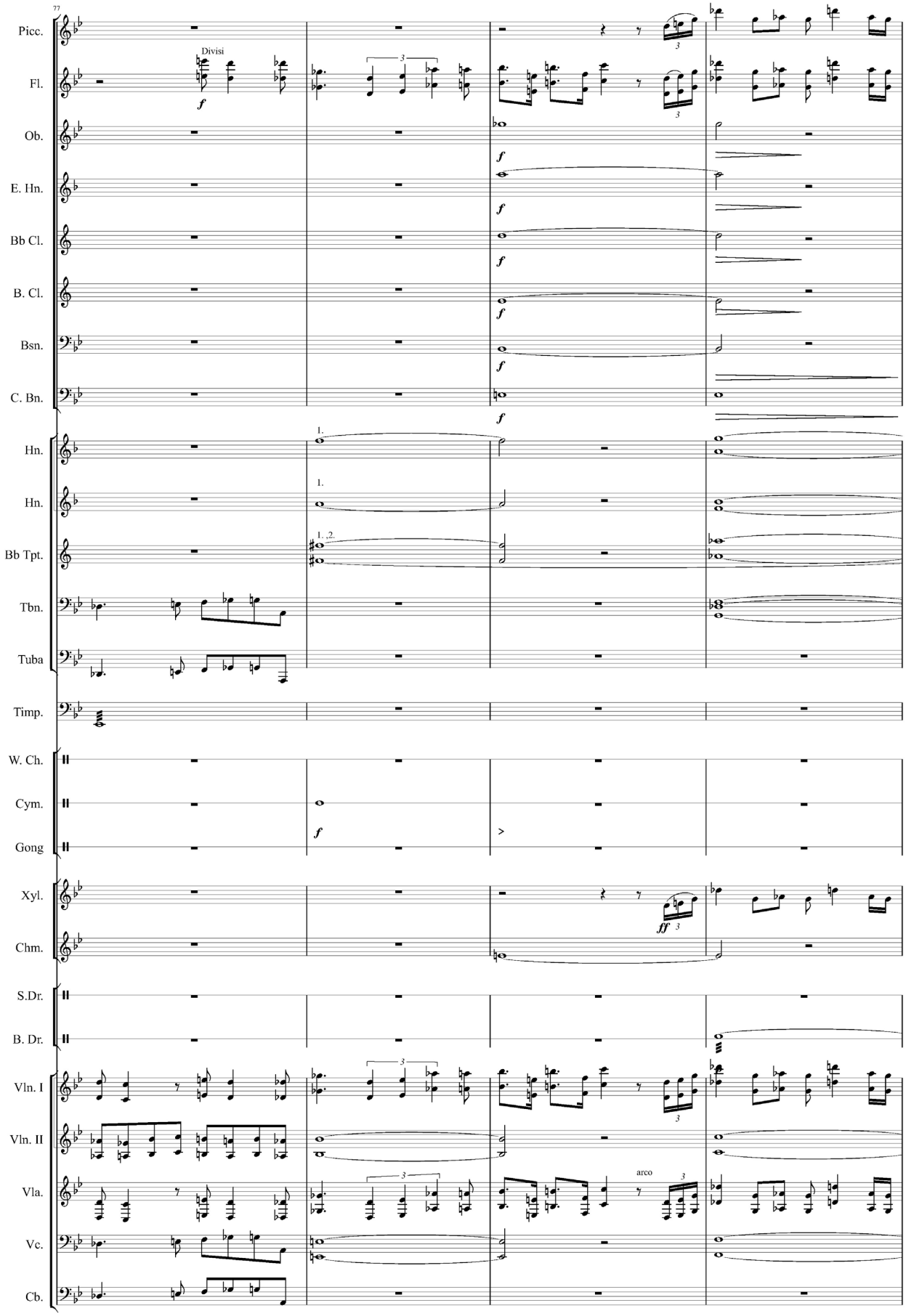
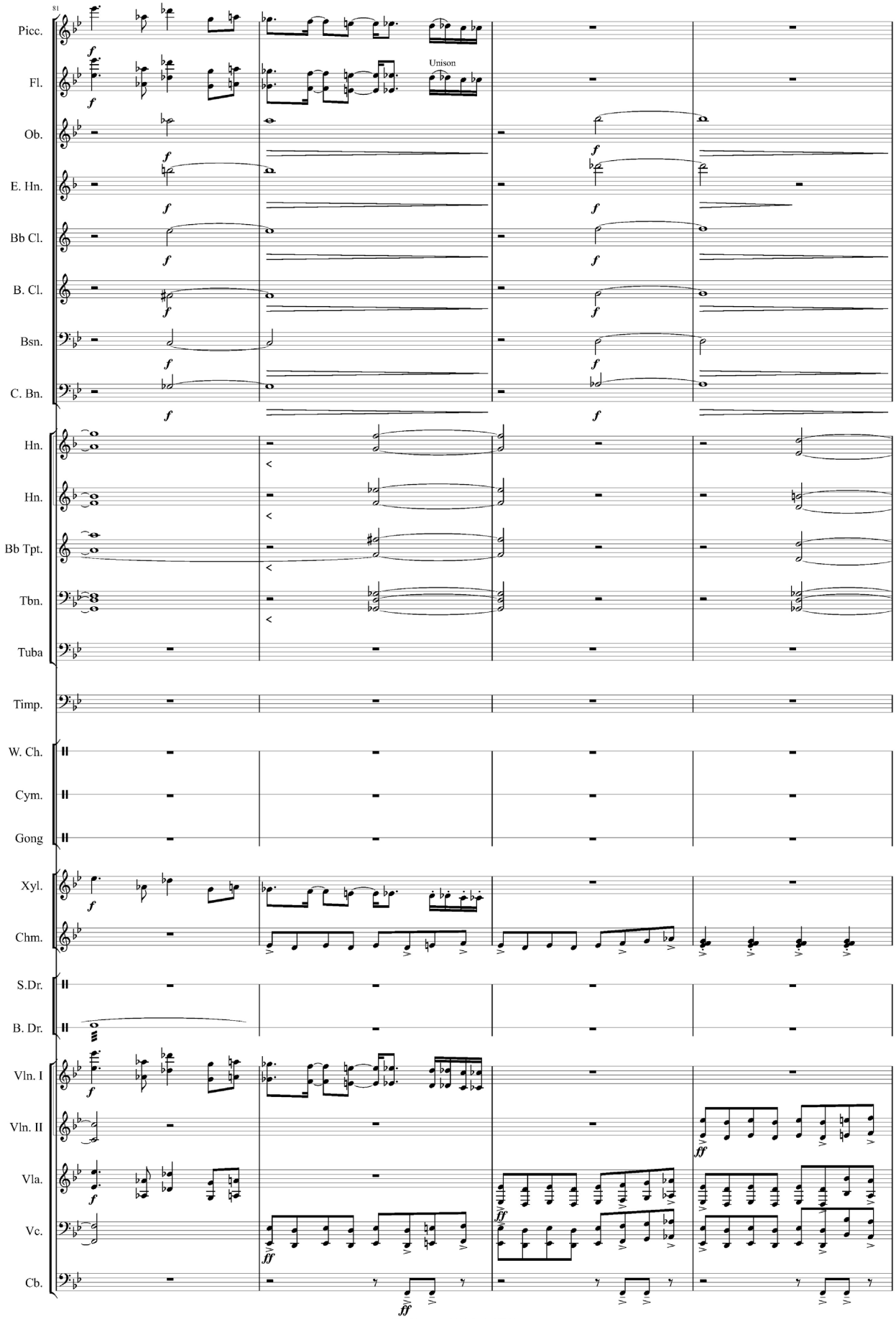
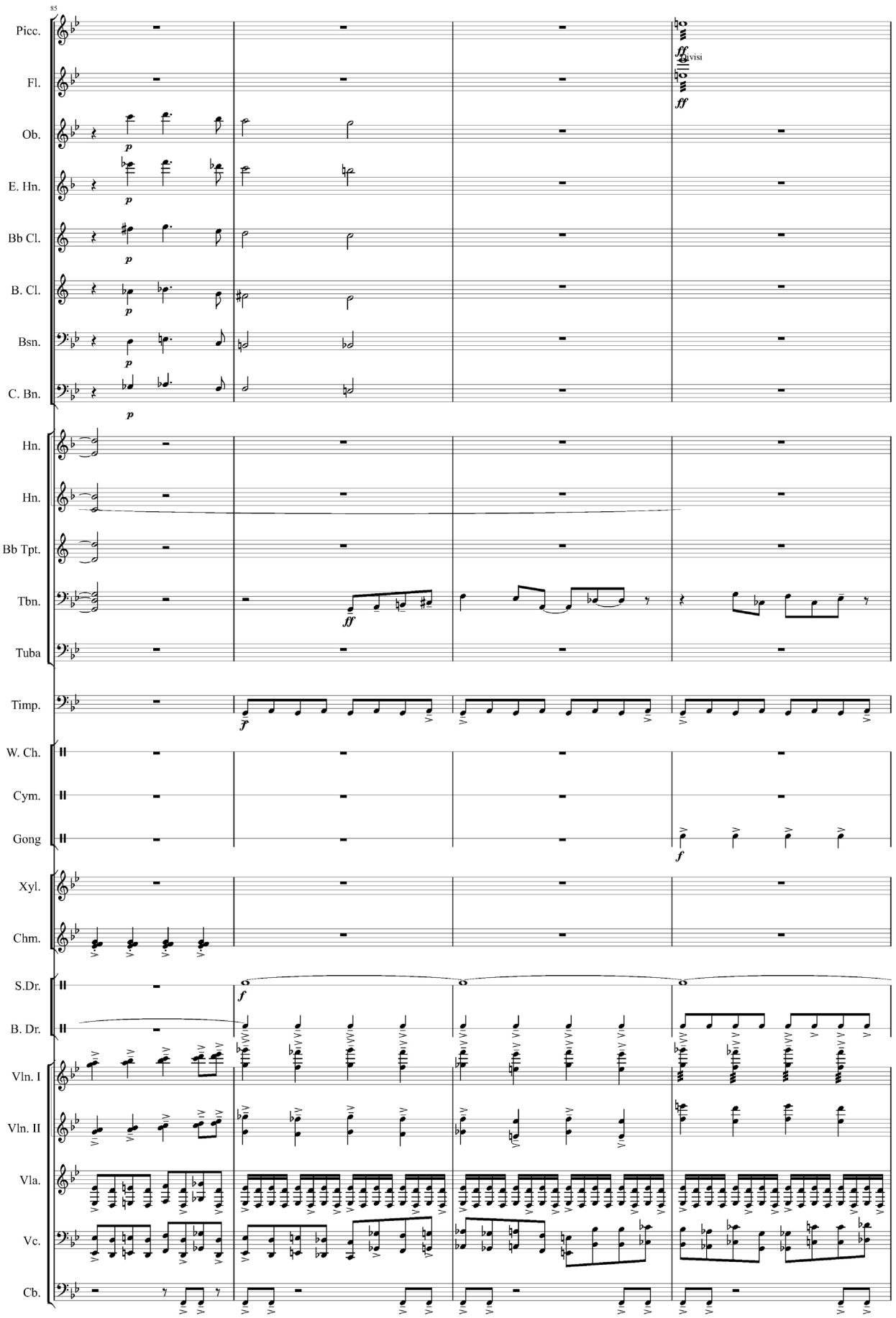
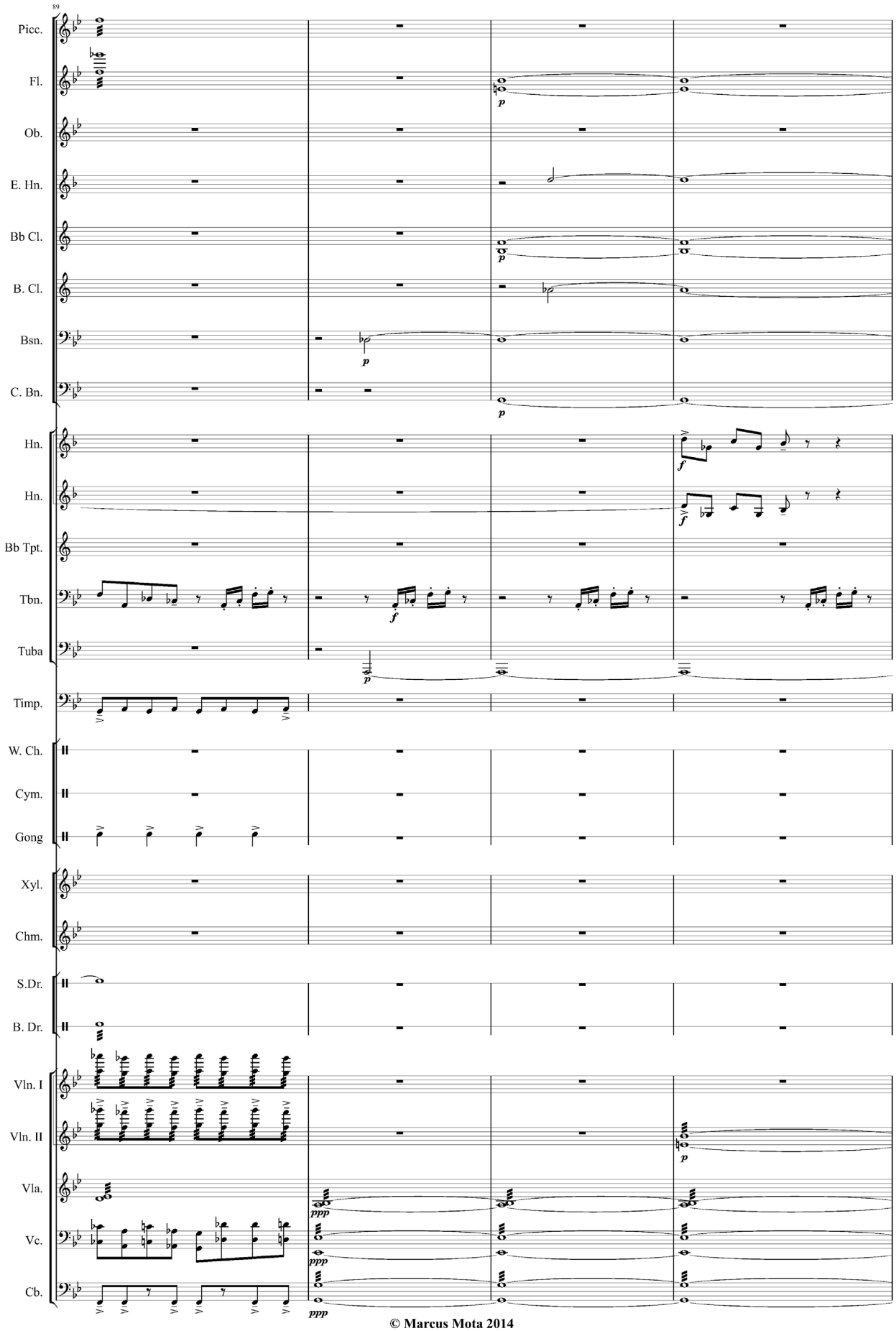
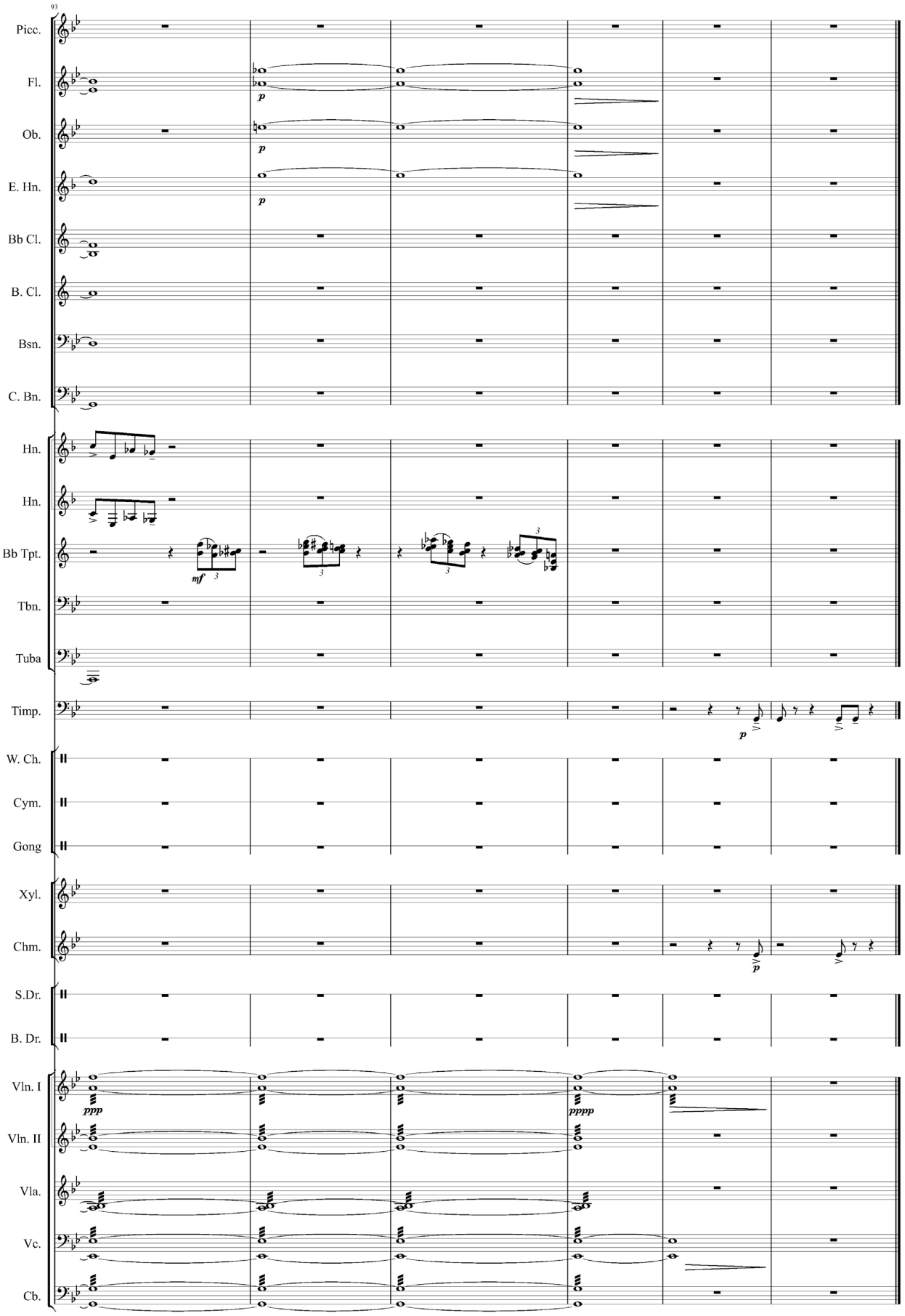
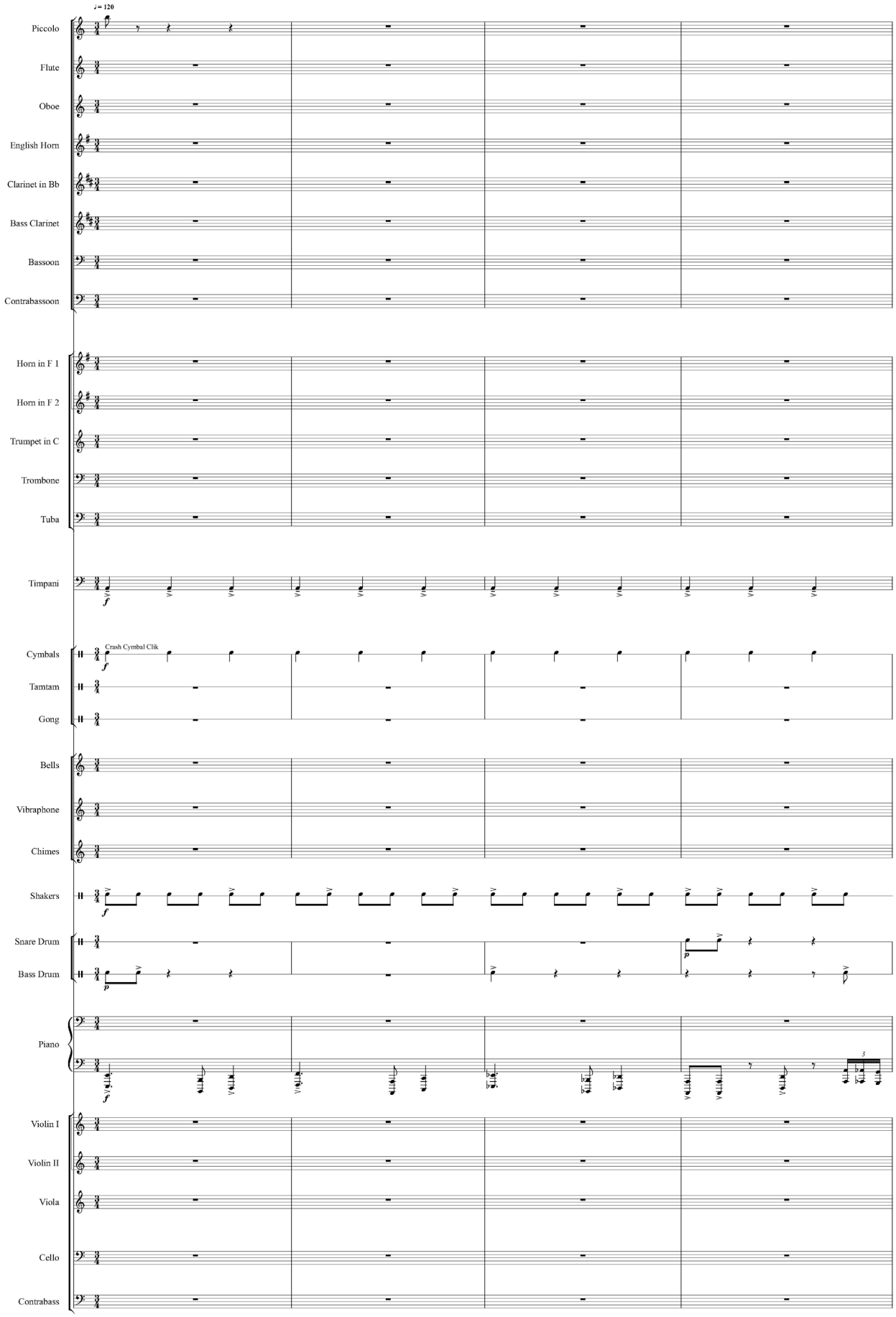
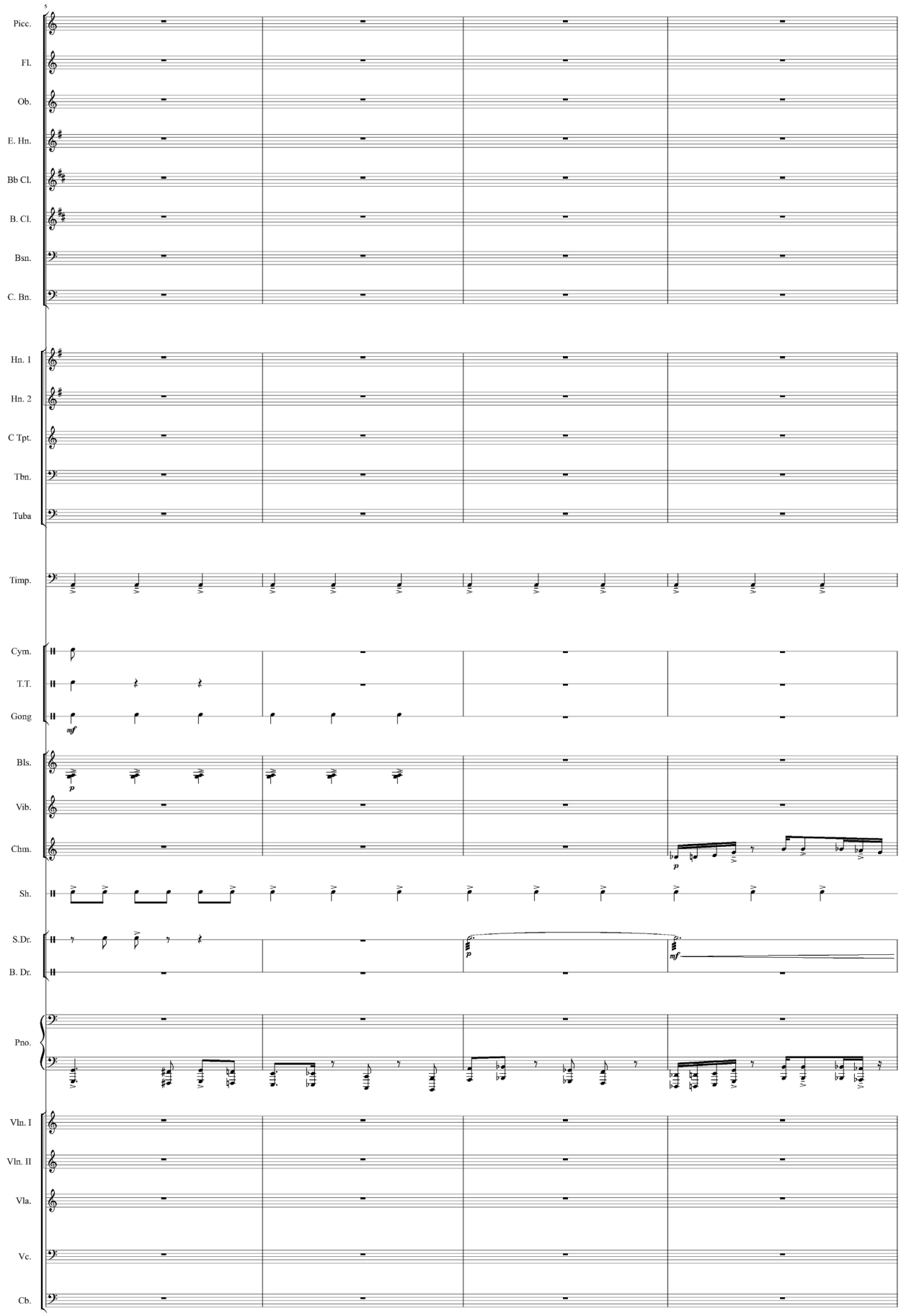
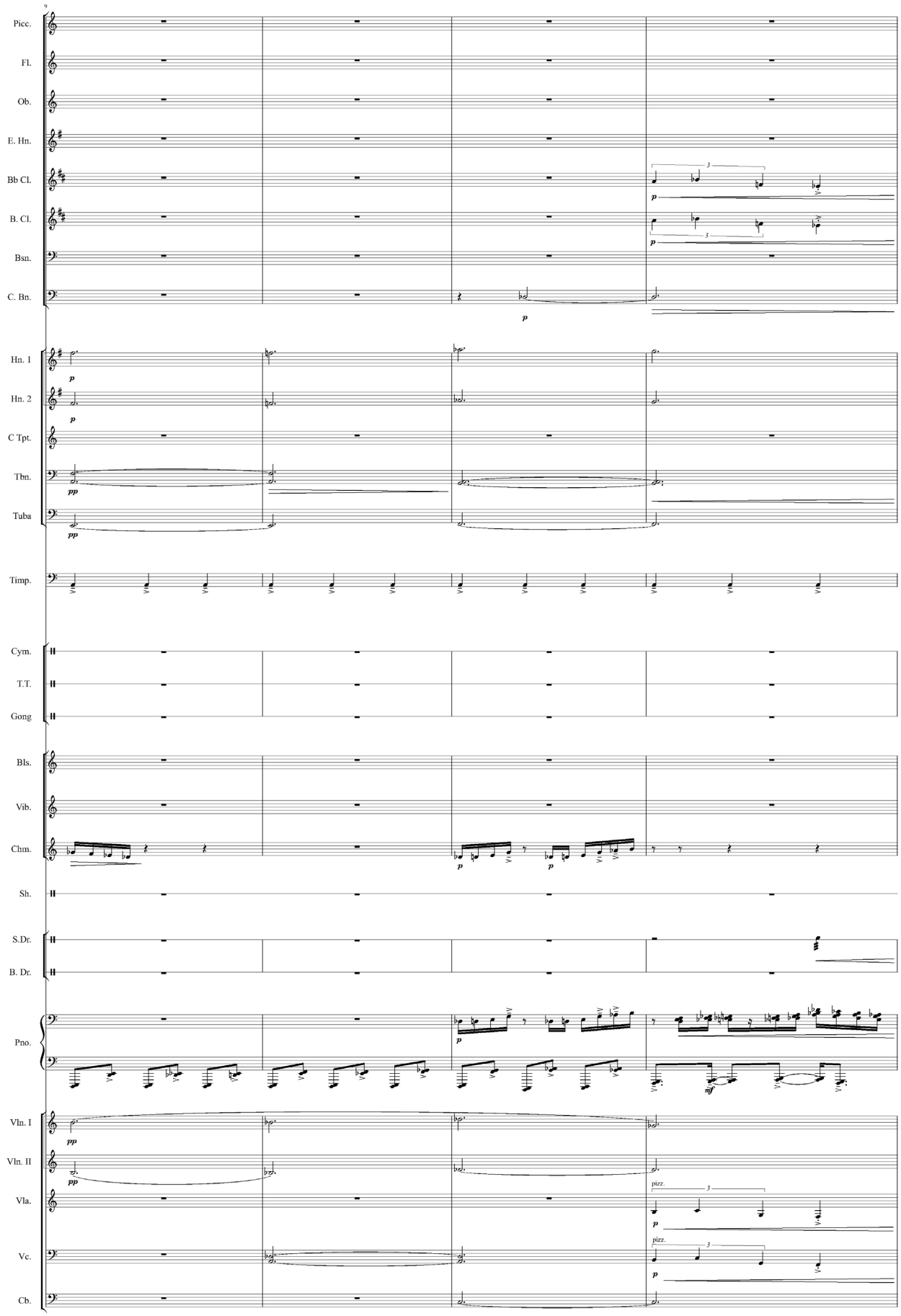
Suíte Heliodoriana

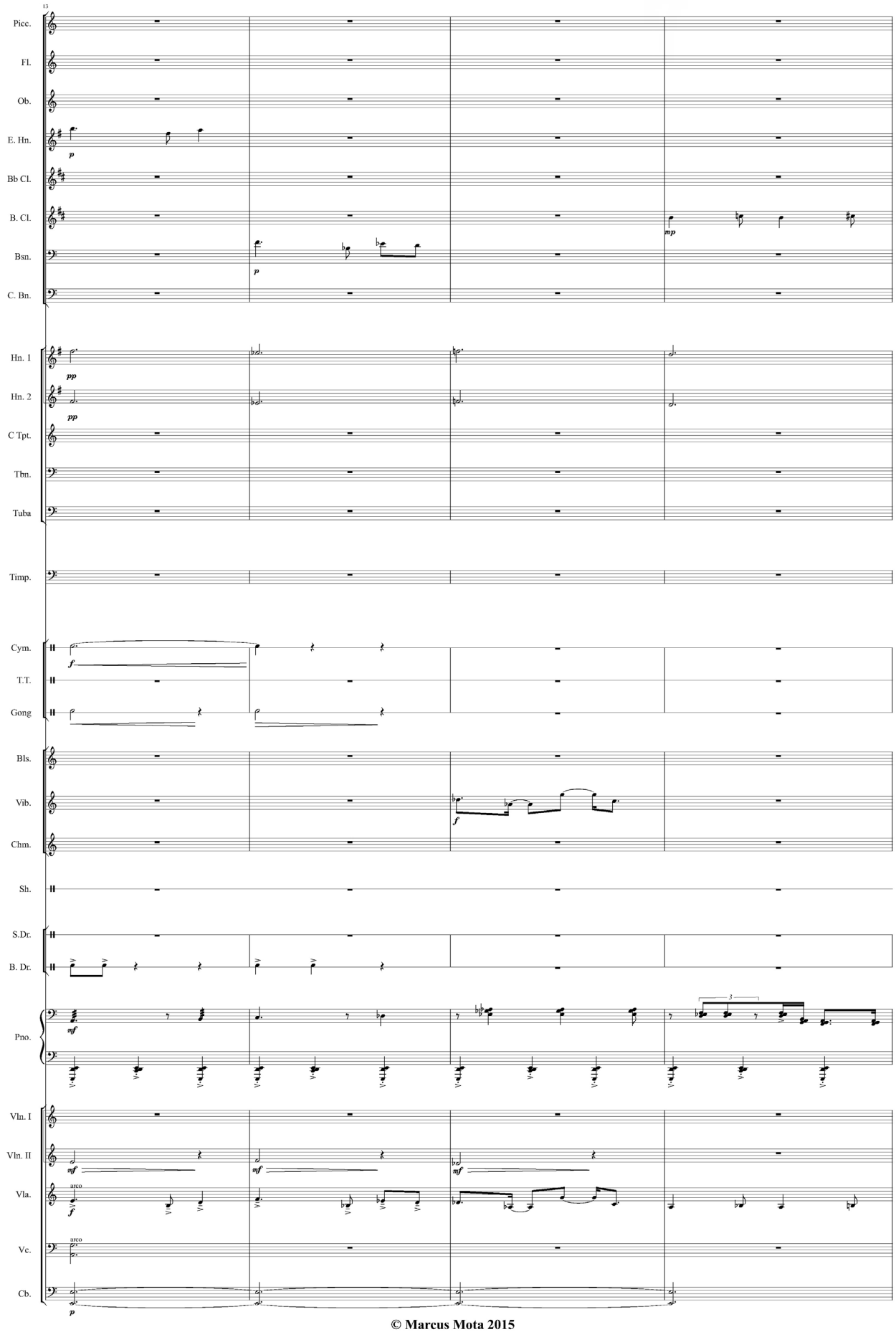
v) The Cave

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014



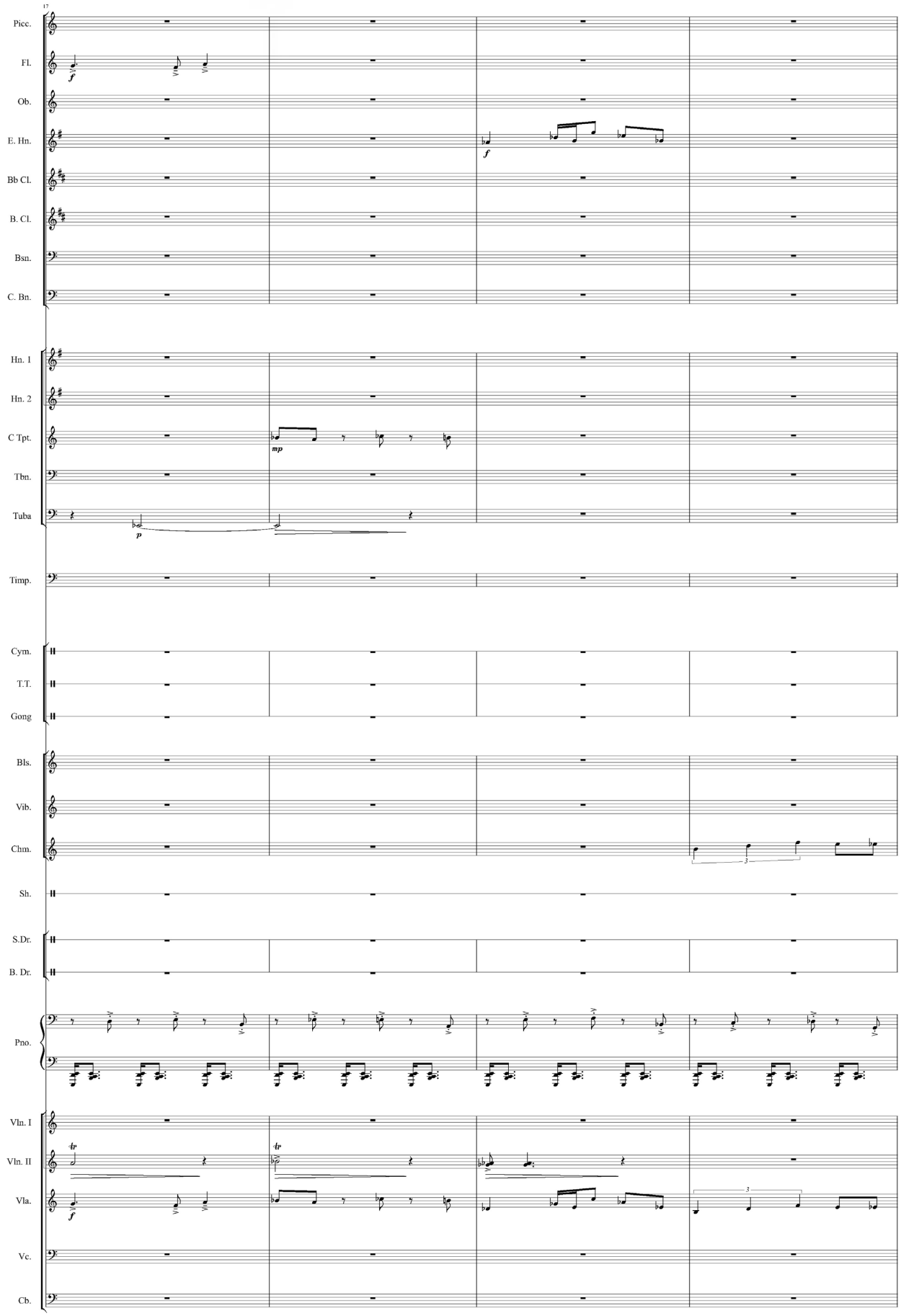
© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

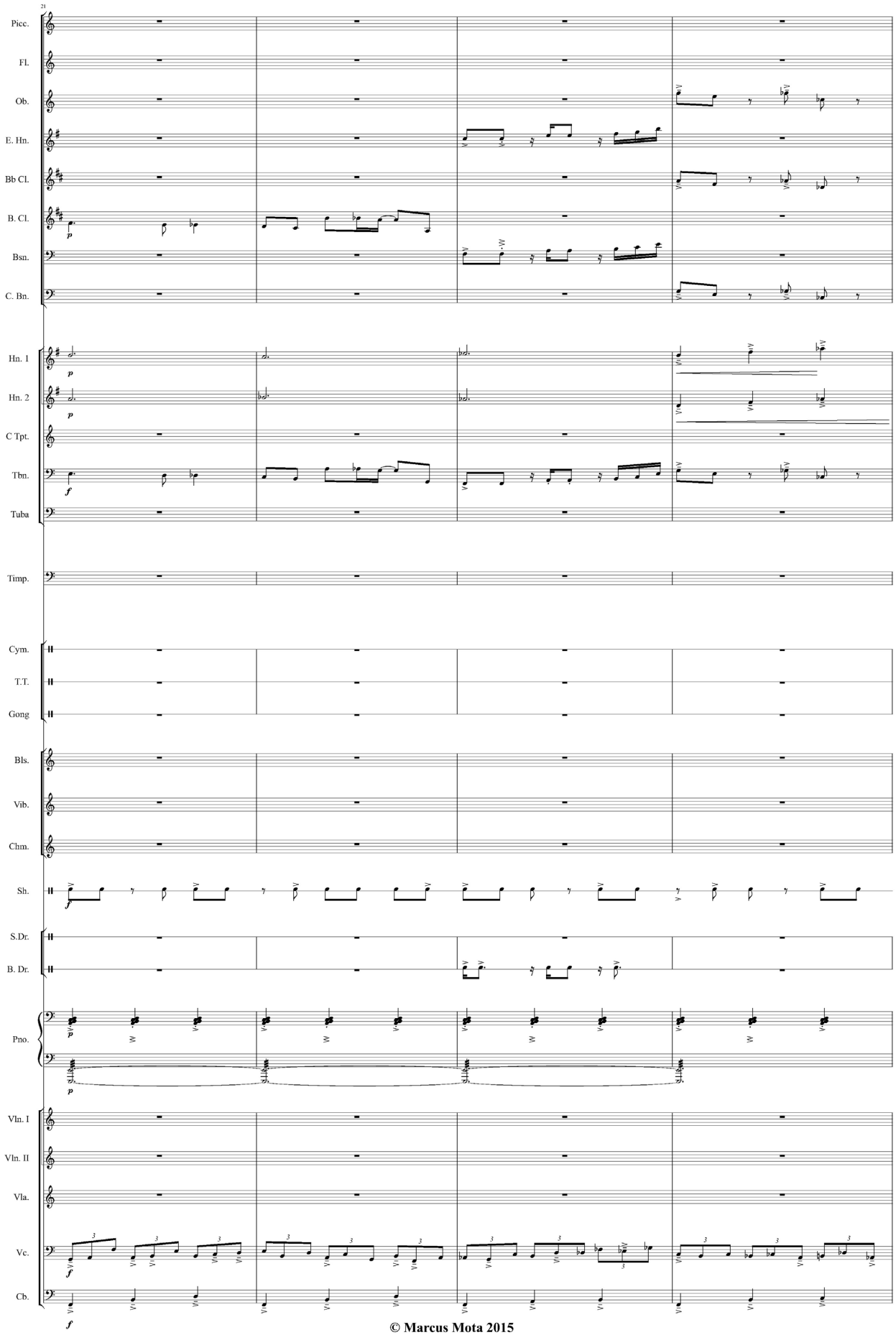
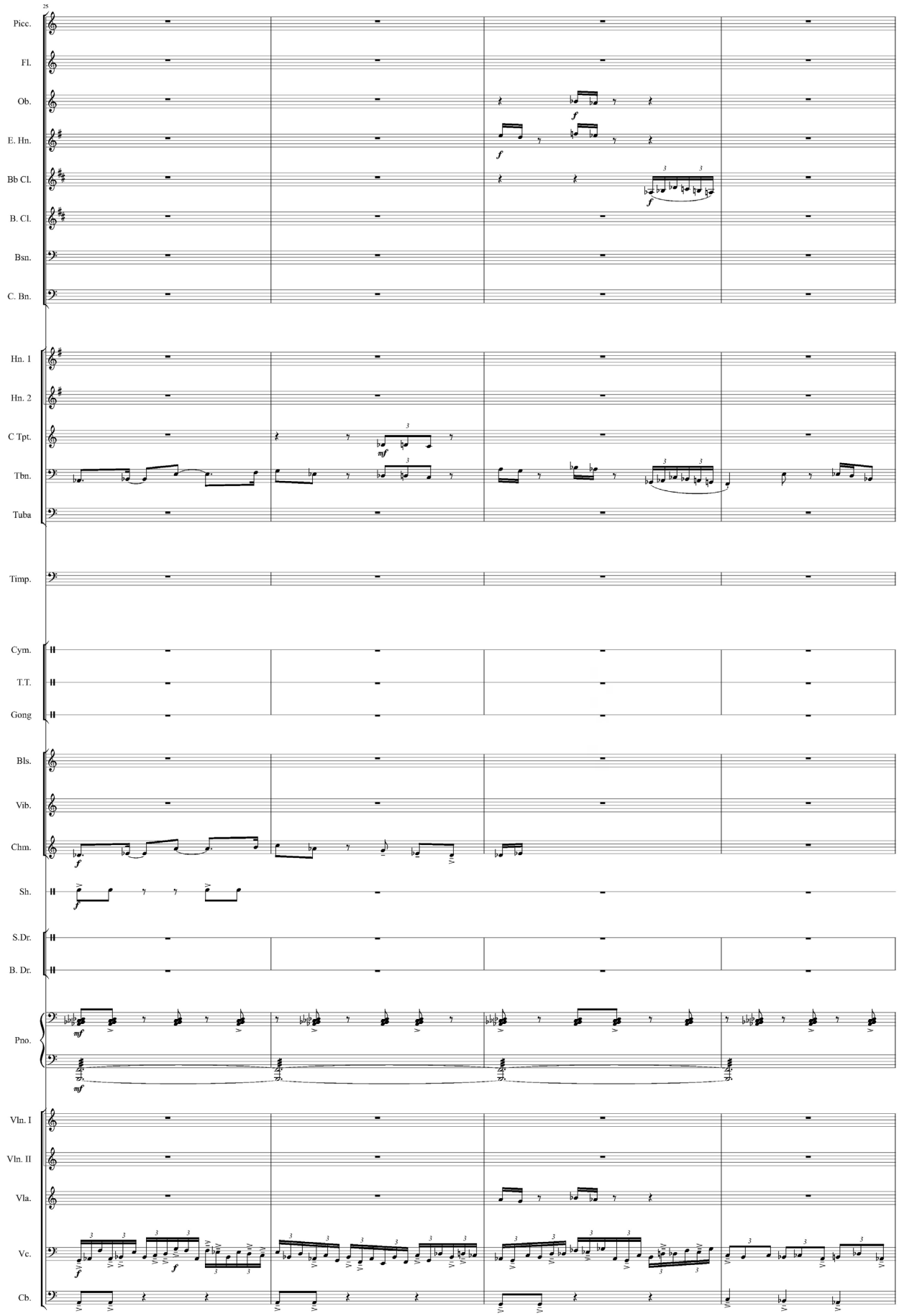
Suíte Heliodoriana

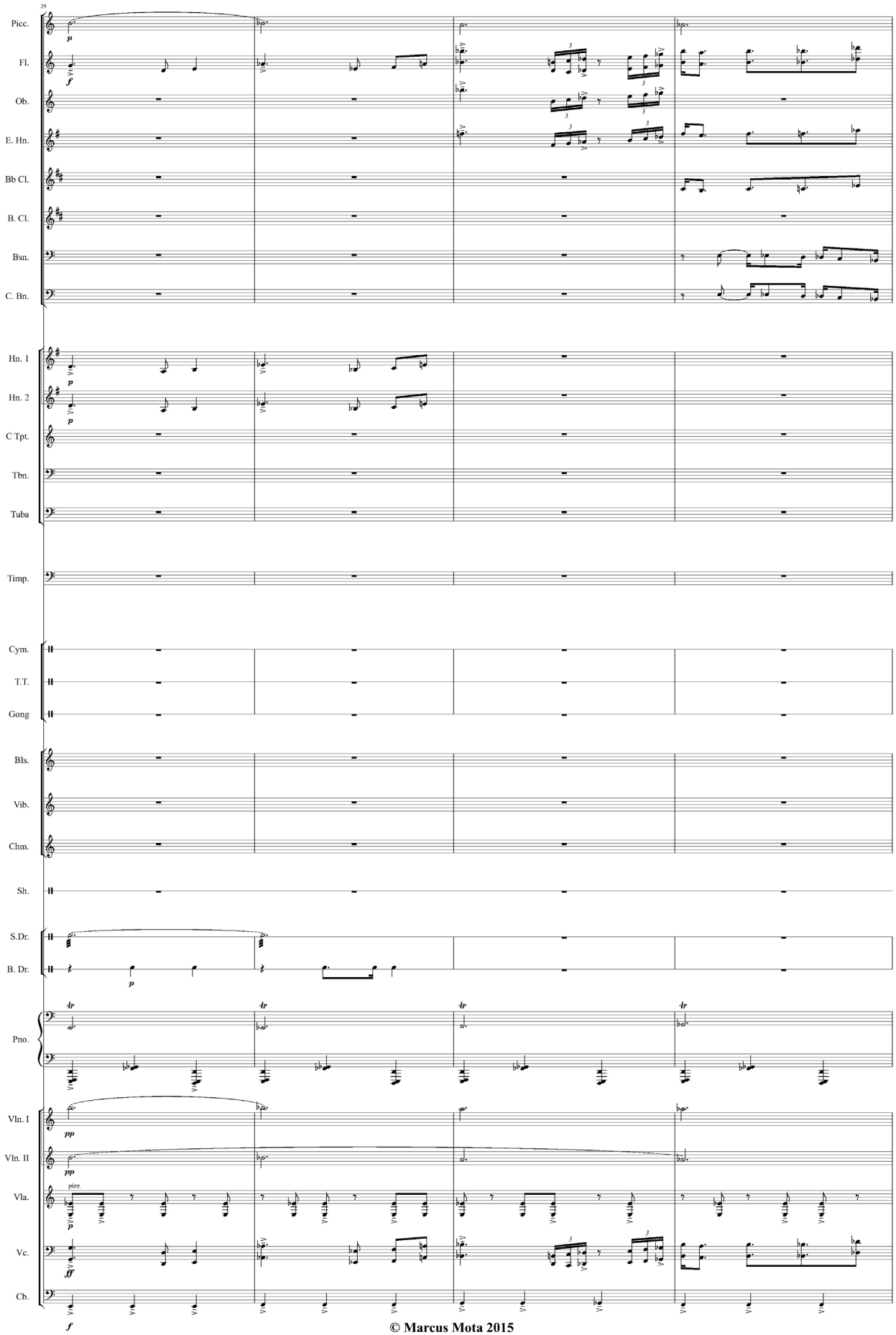
vi) Sonho de Calasiris

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

57
Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
Bb Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn.
Hn.
Bb Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
W. Ch.
Cym.
Gong
Xyl.
Chm.
S.Dr.
B. Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Crash Cymbal
Crash Cymbals Click
Crash Cymbals Click
Crash Cymbal
Crash Cymbals Click
Crash Cymbal
© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2014

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

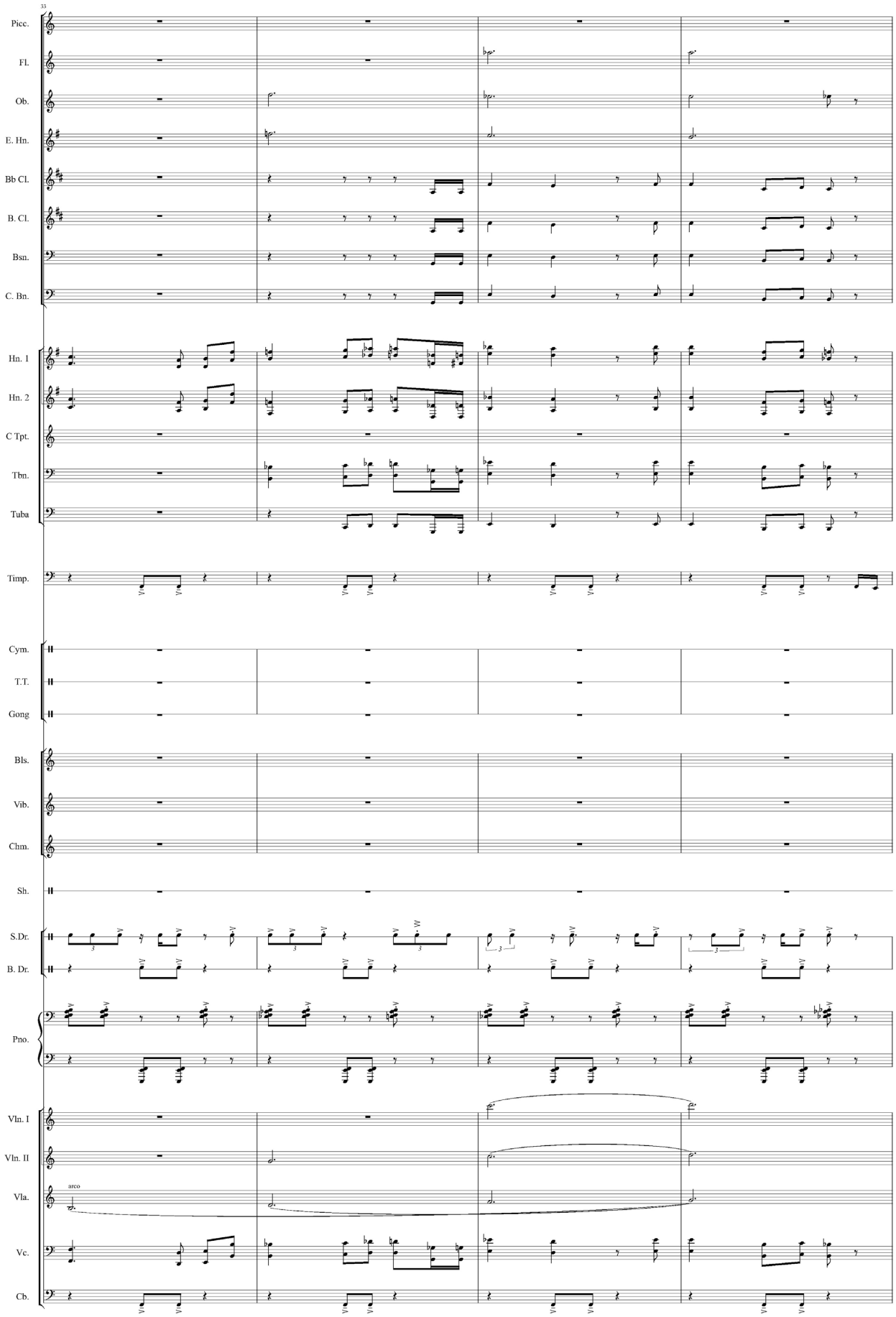
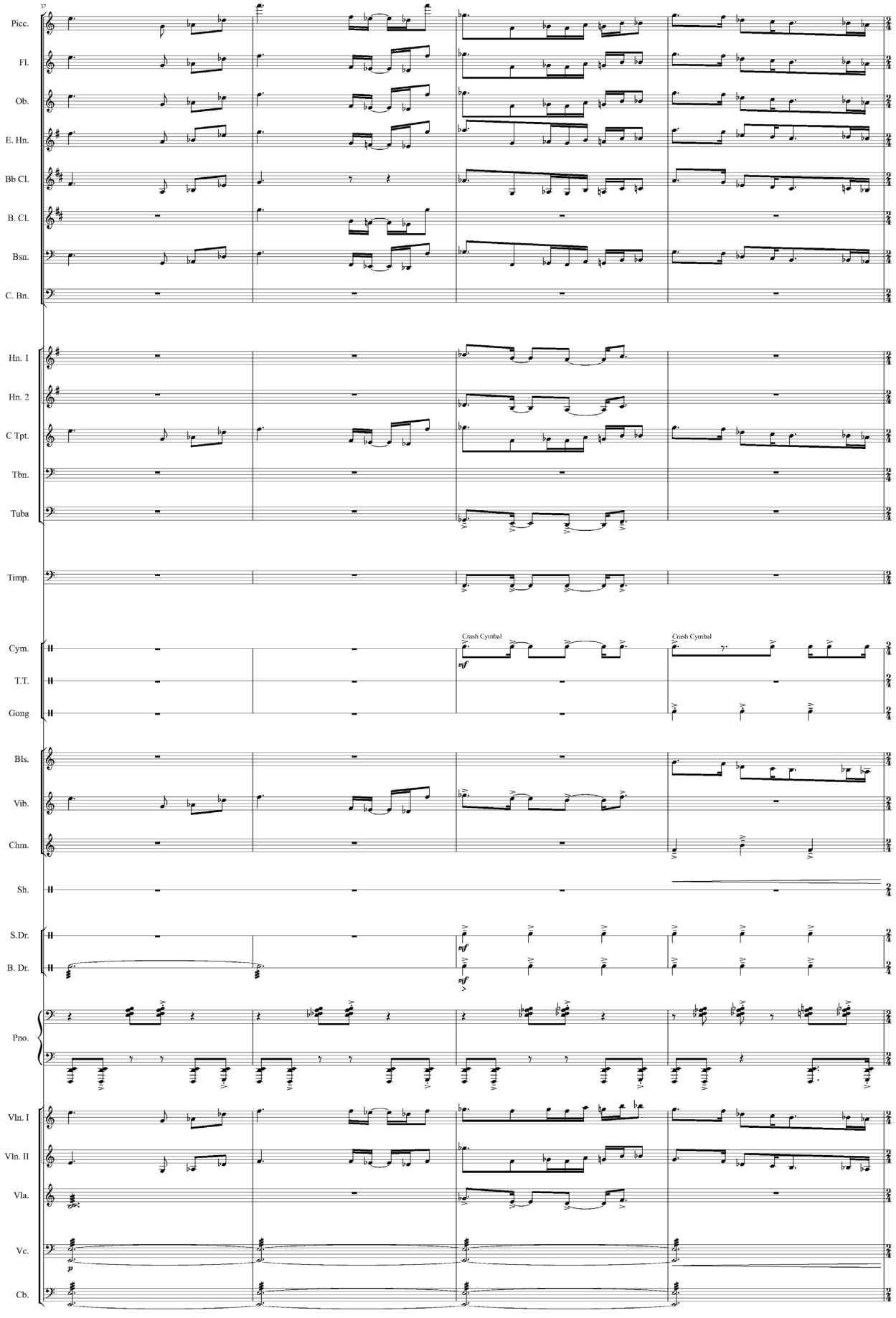


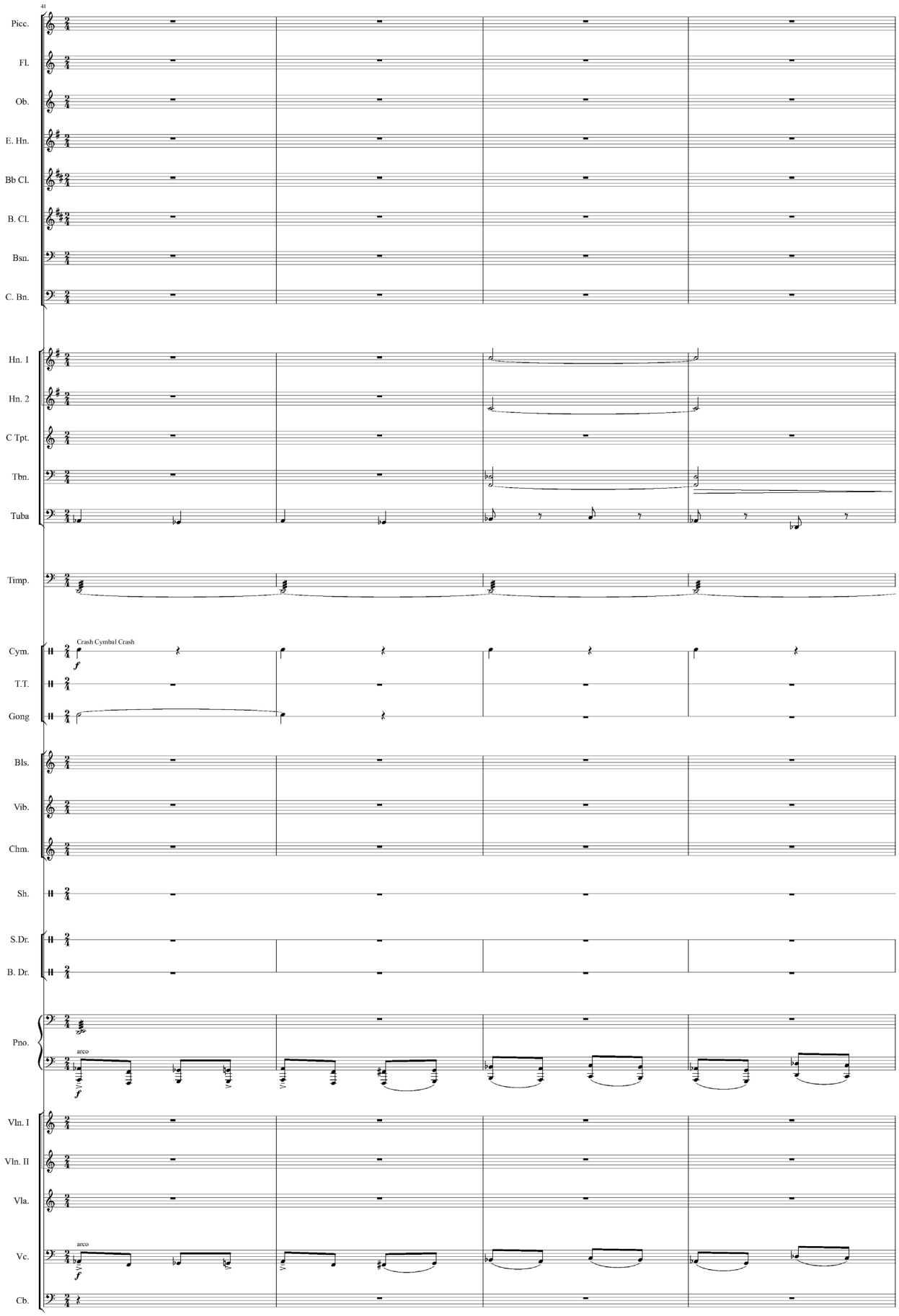
© Marcus Mota 2015



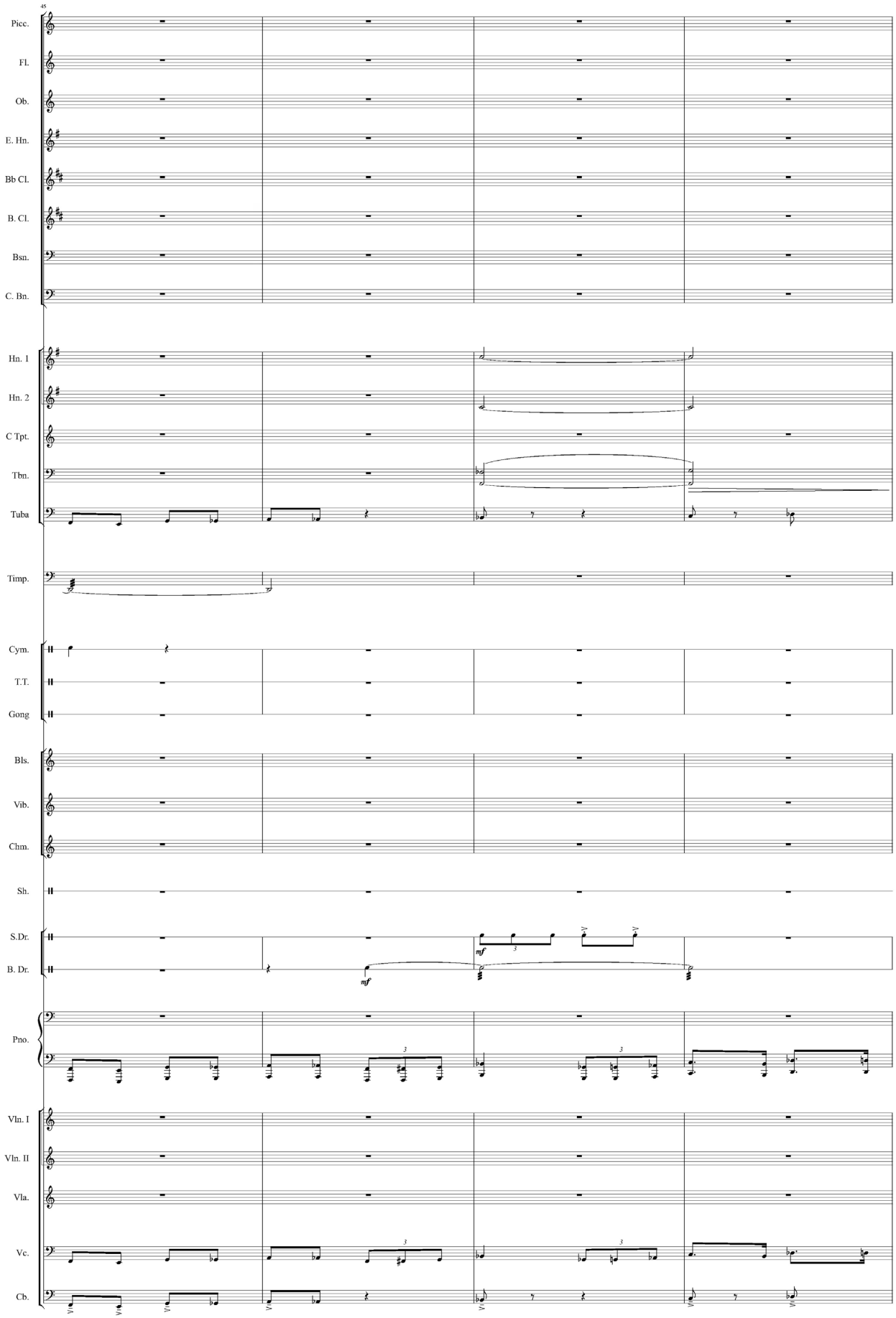
© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015



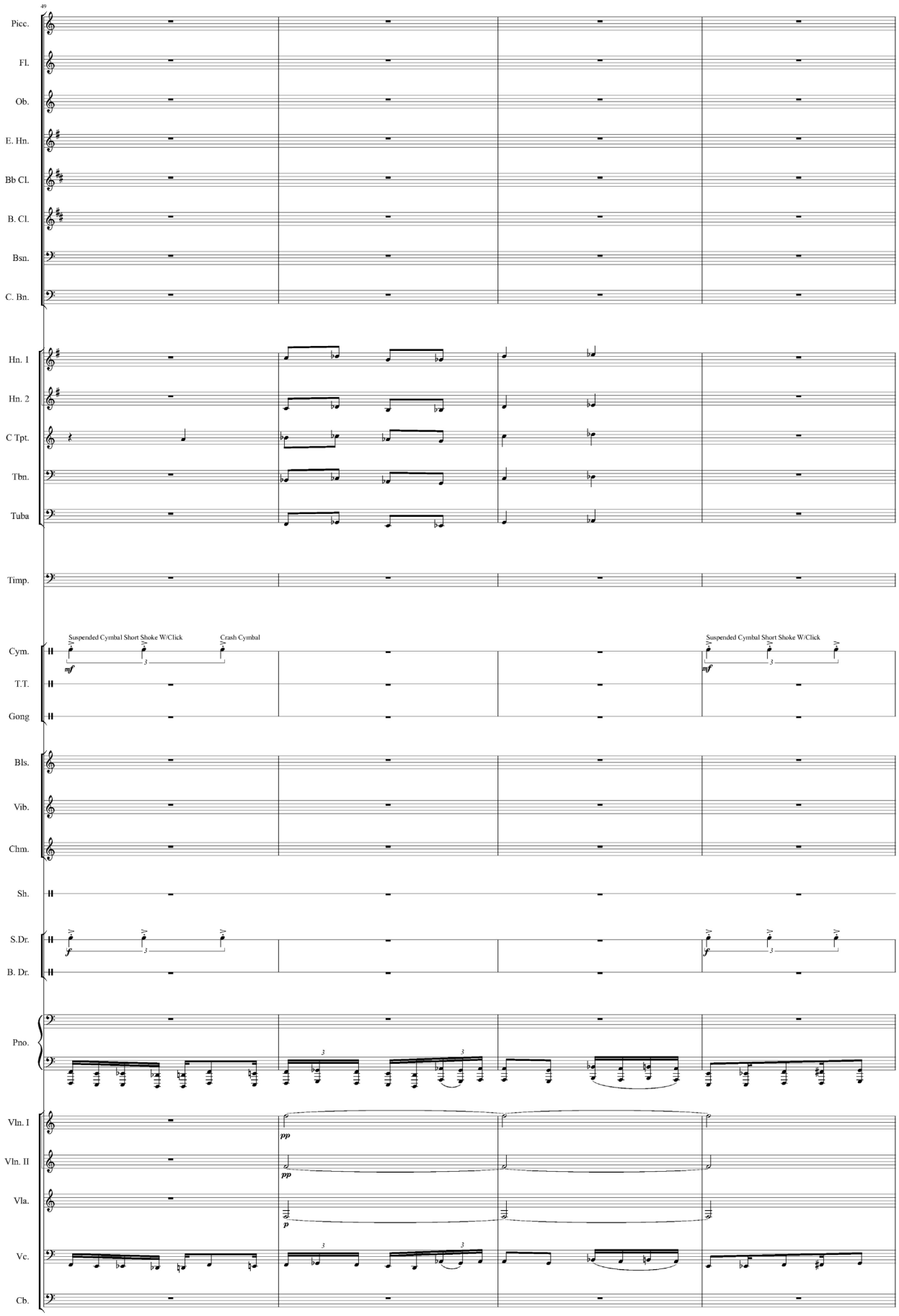
© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

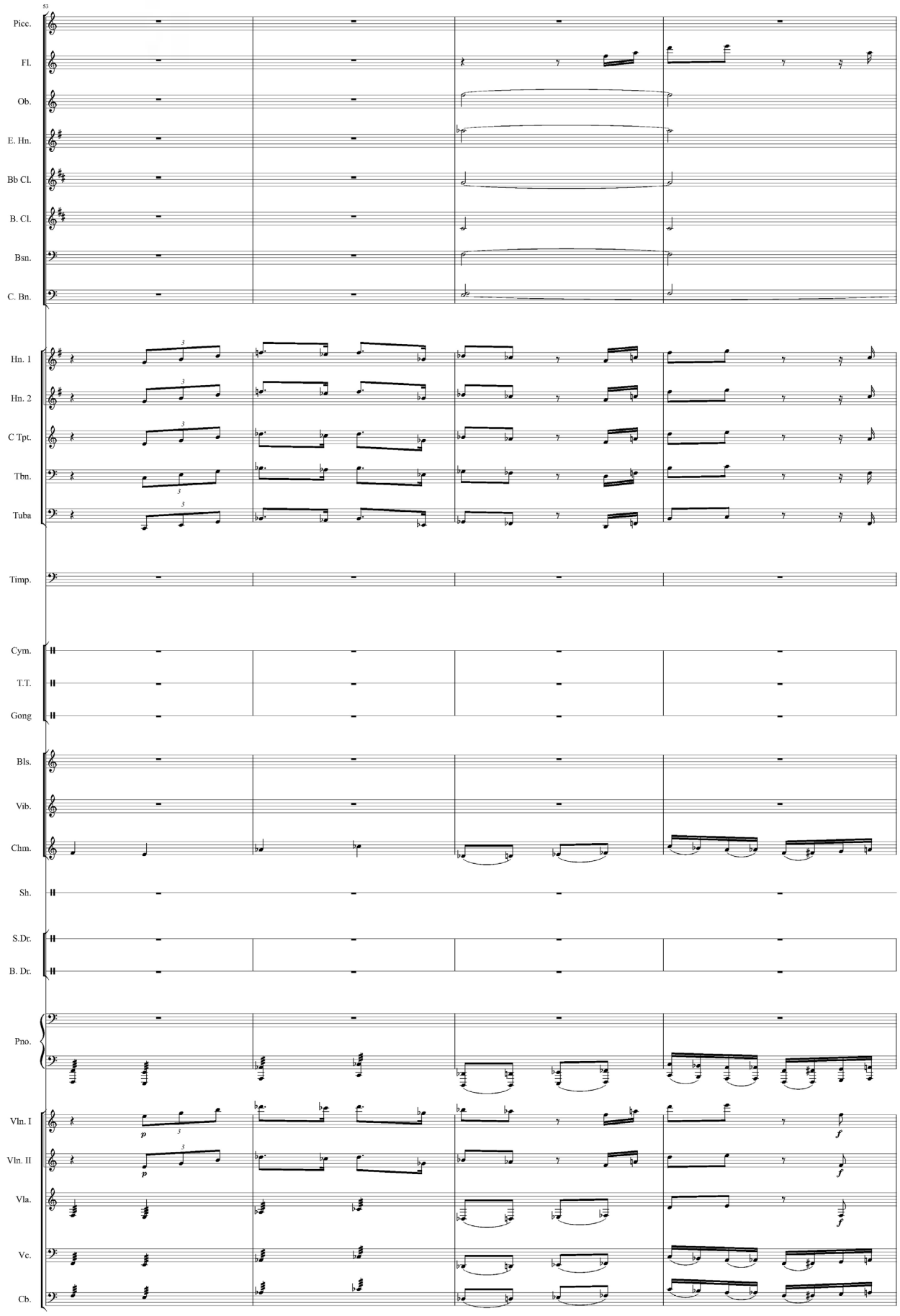


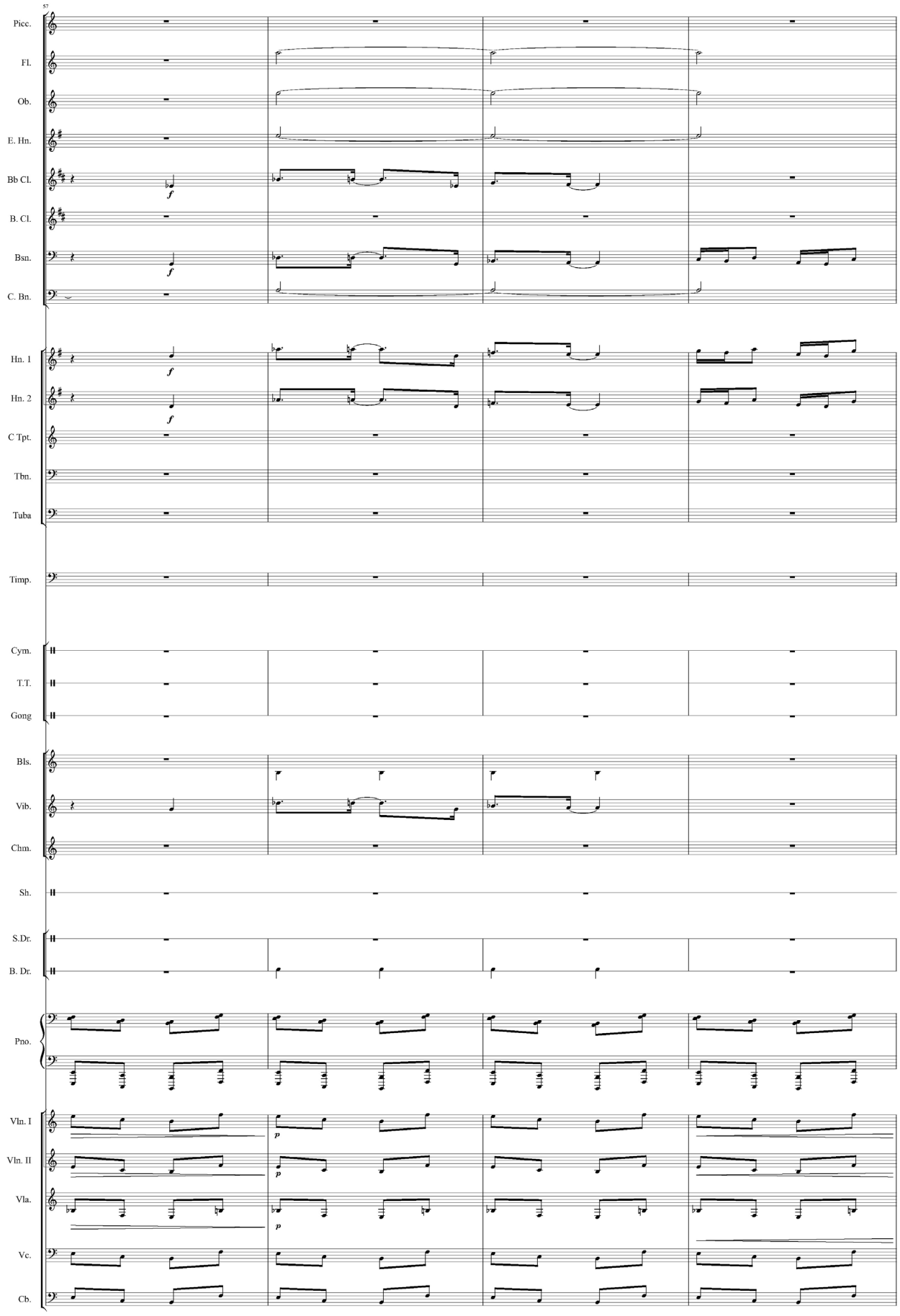
© Marcus Mota 2015

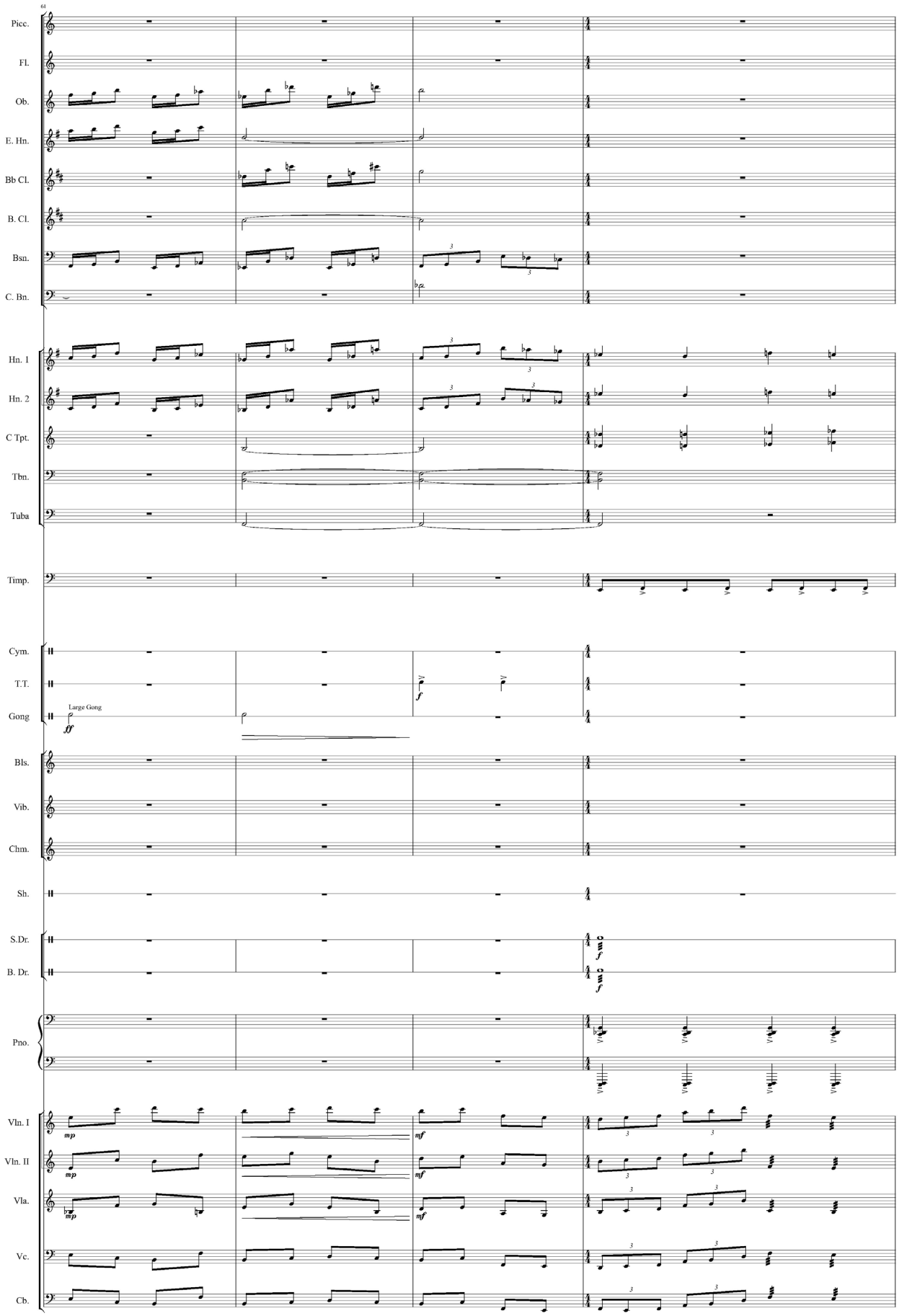
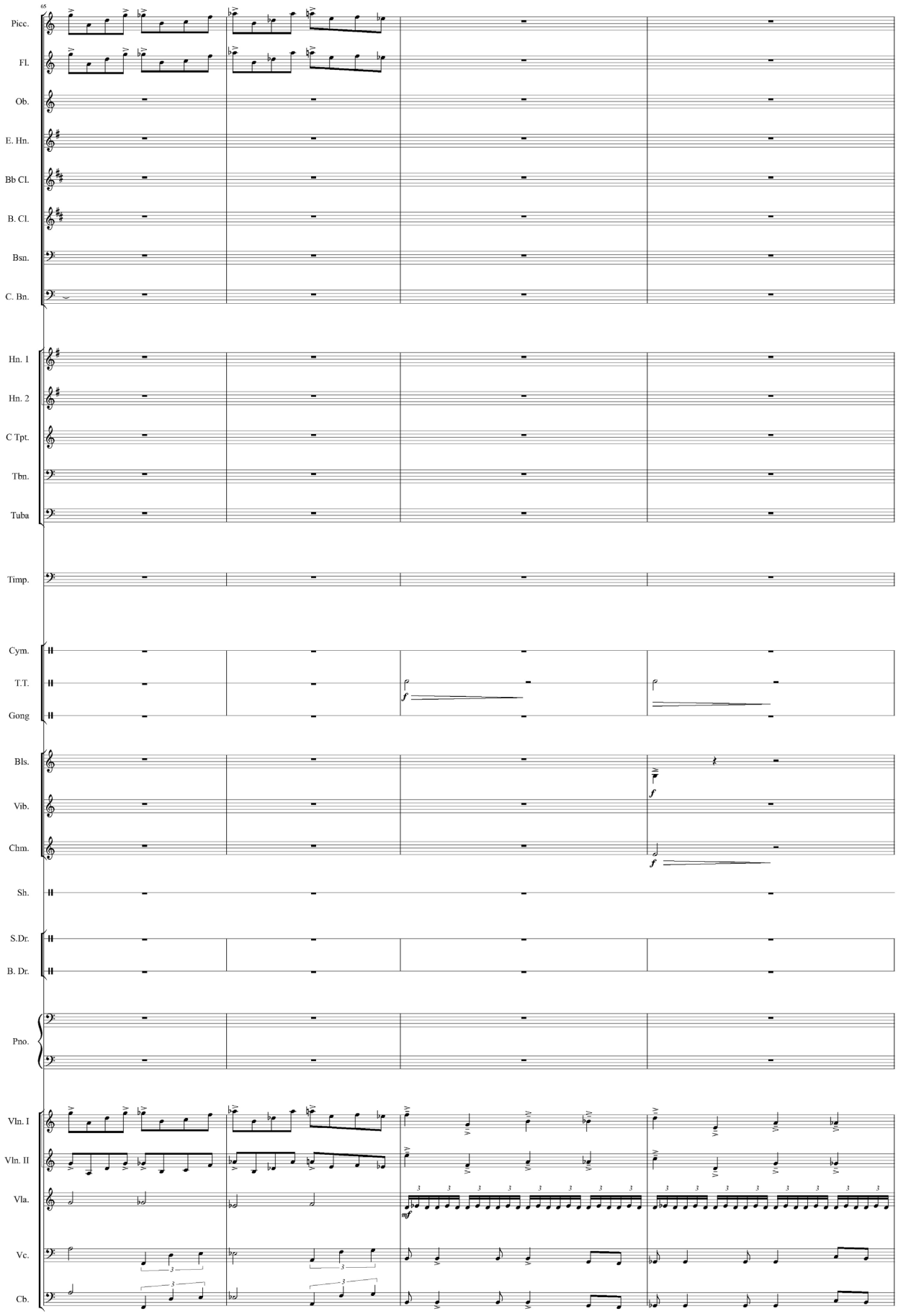


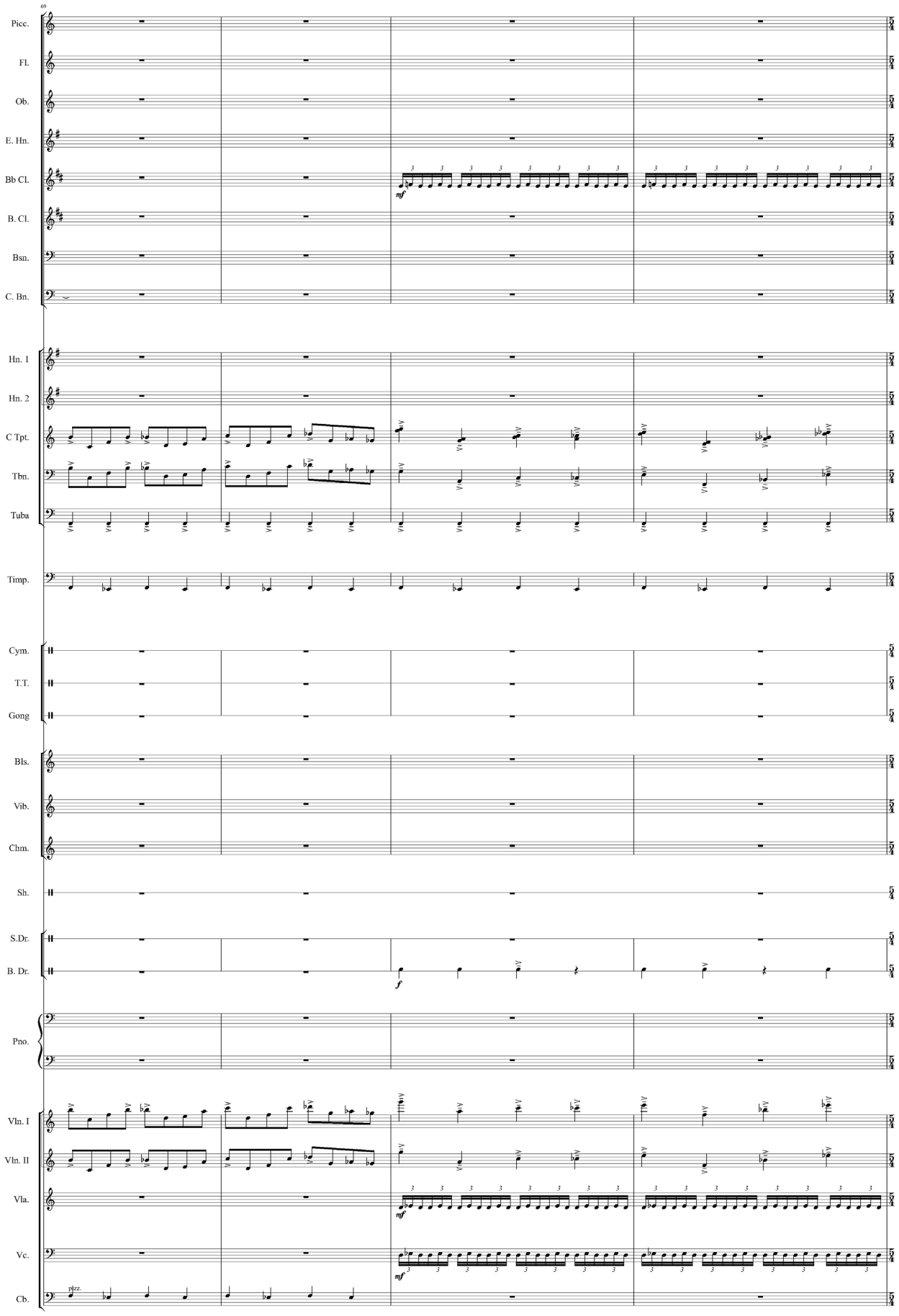
© Marcus Mota 2015

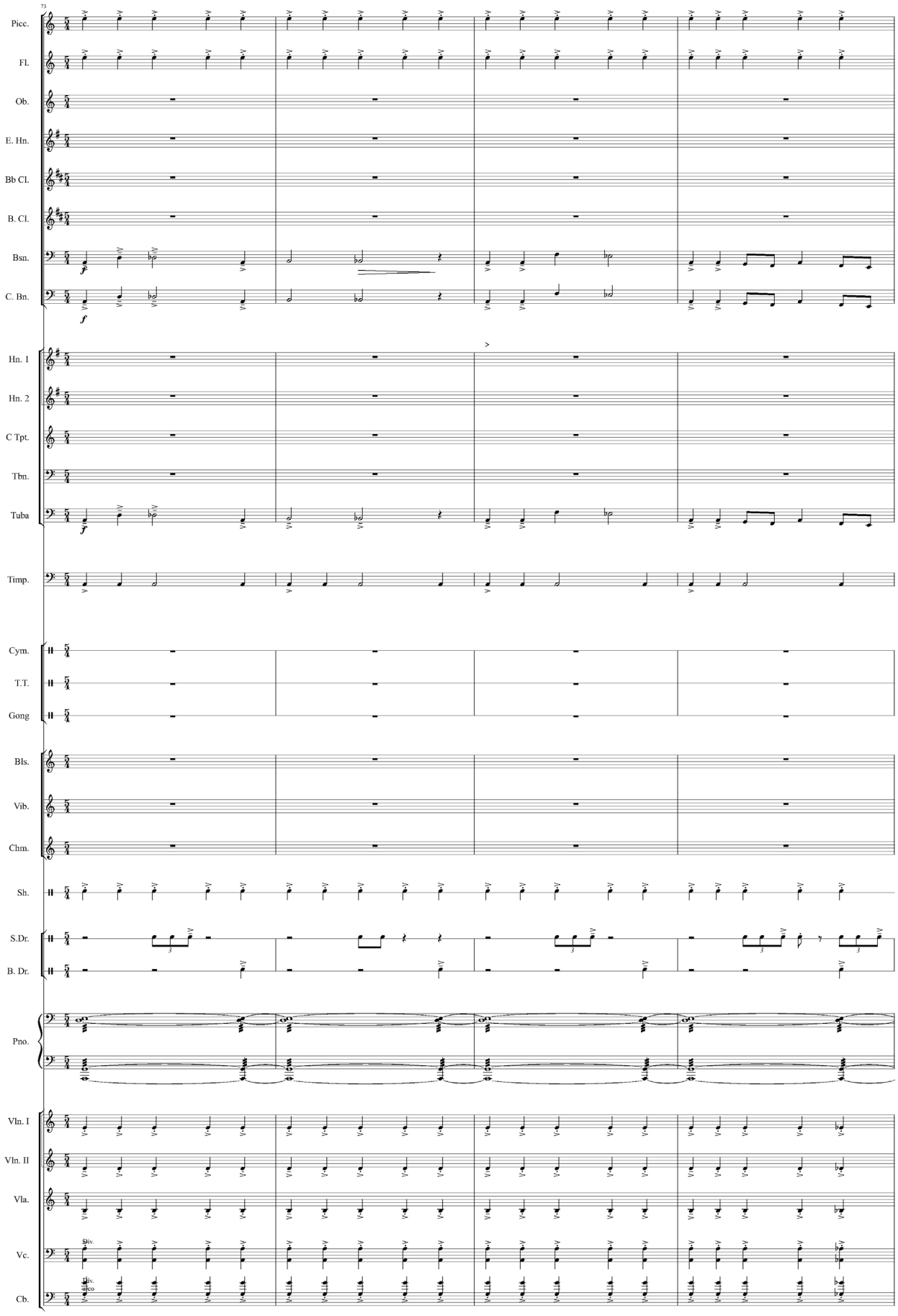
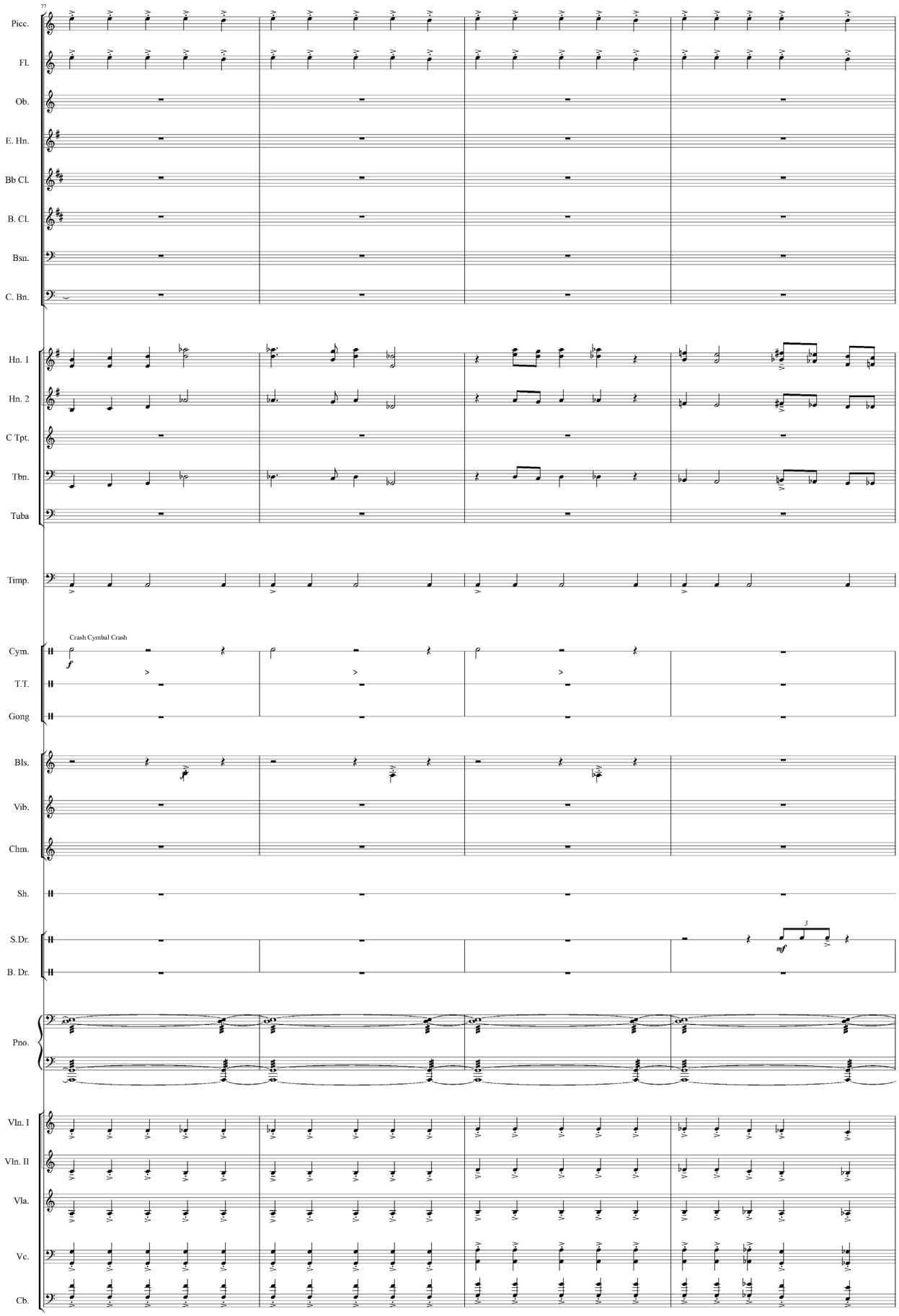
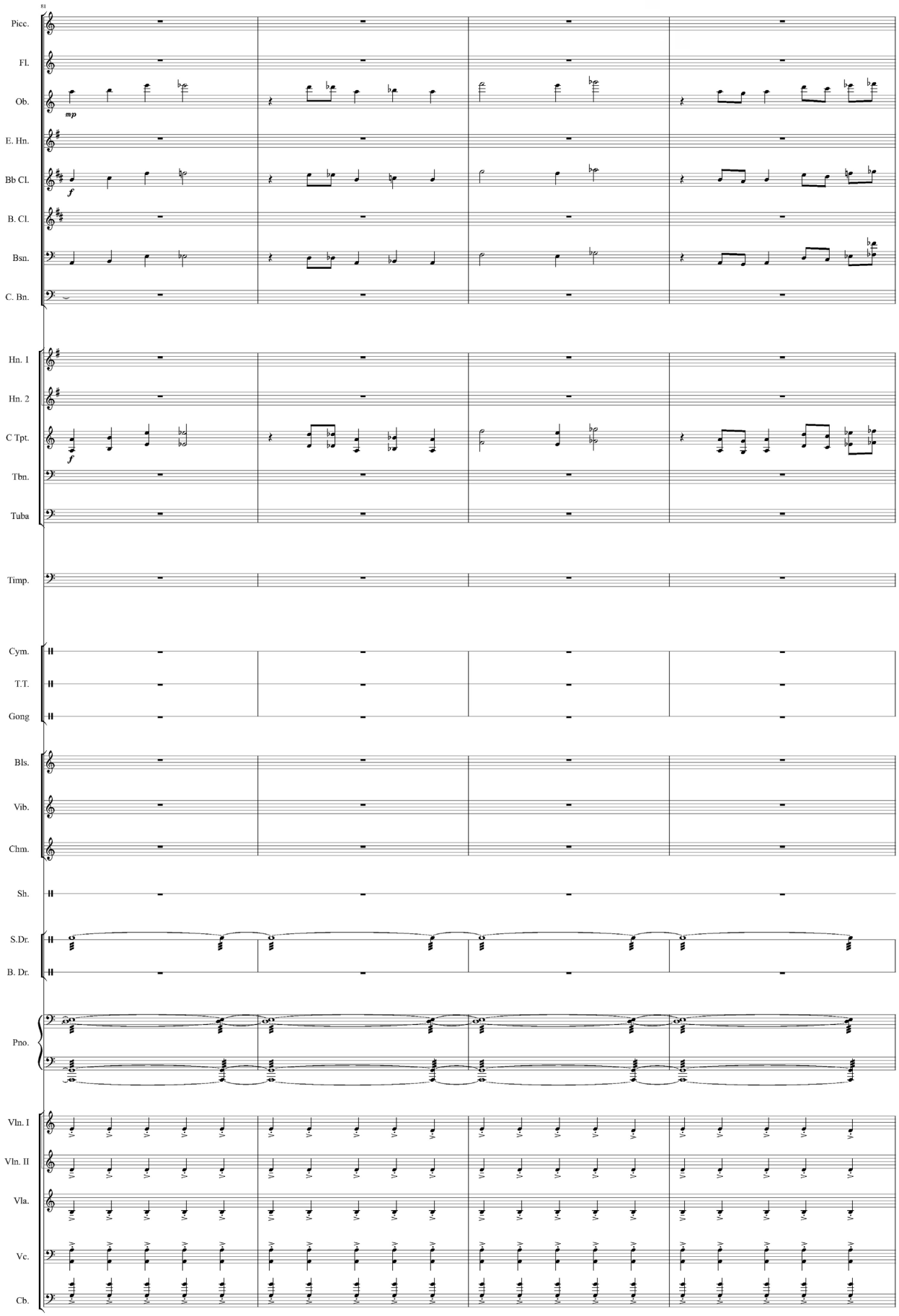
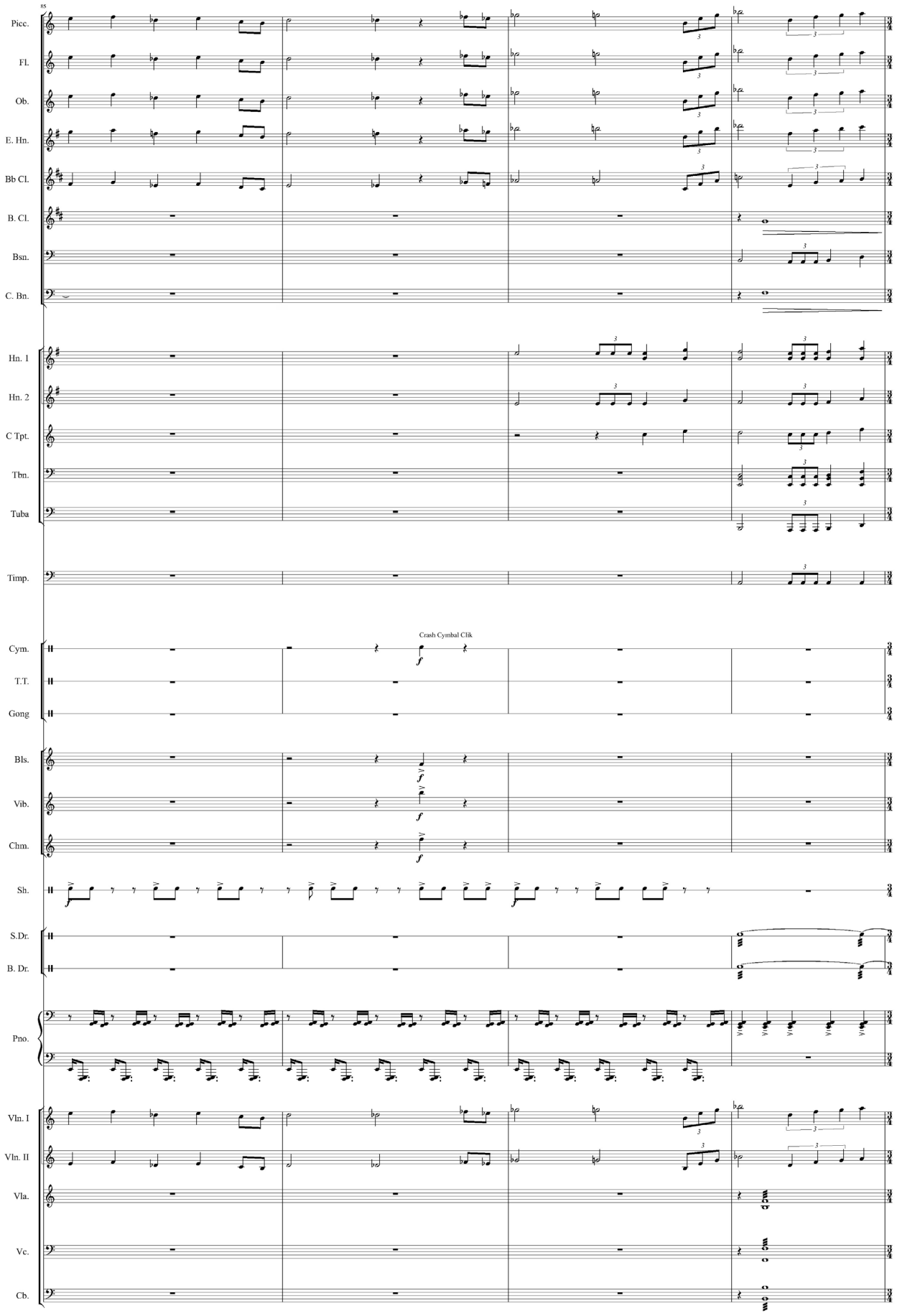
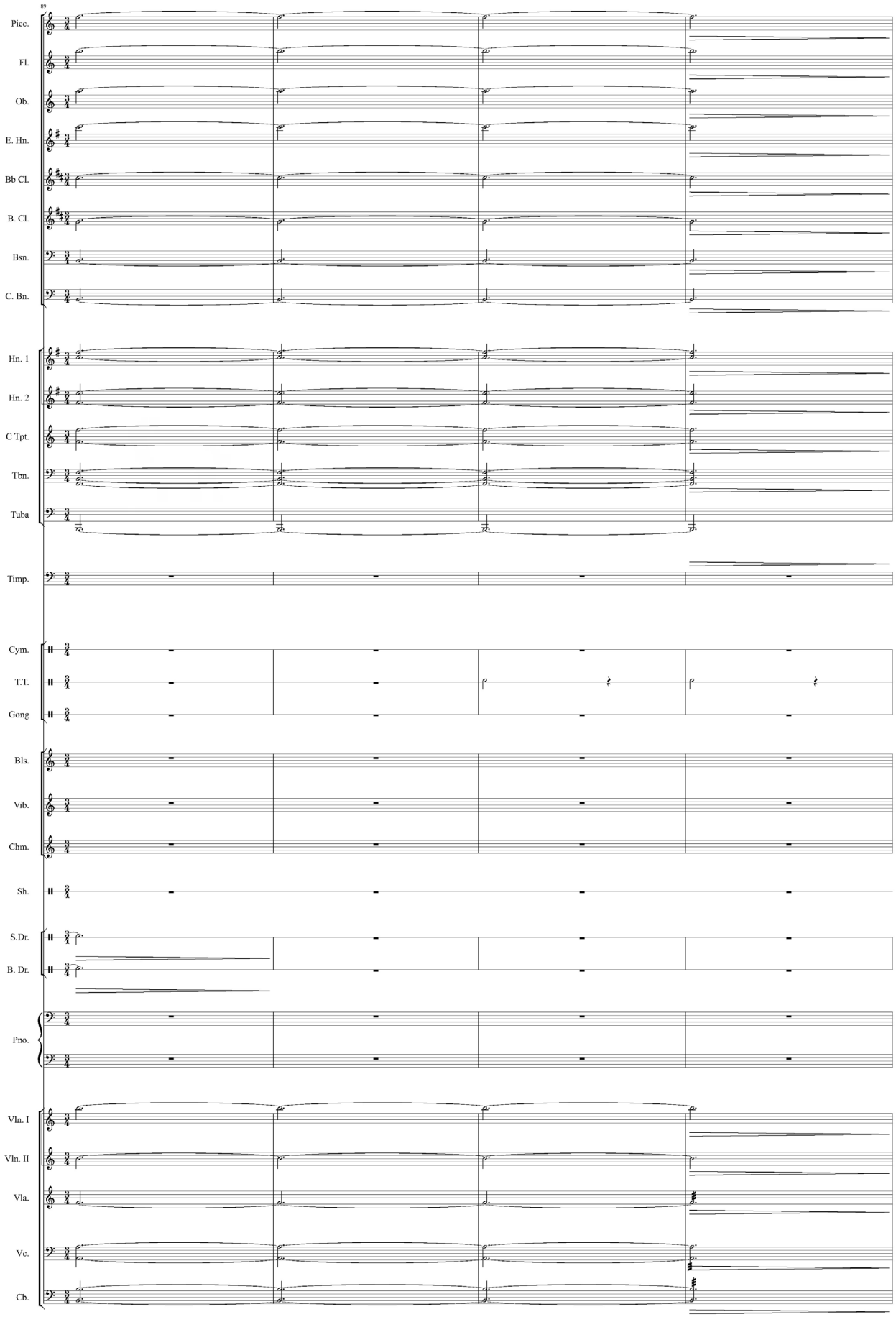


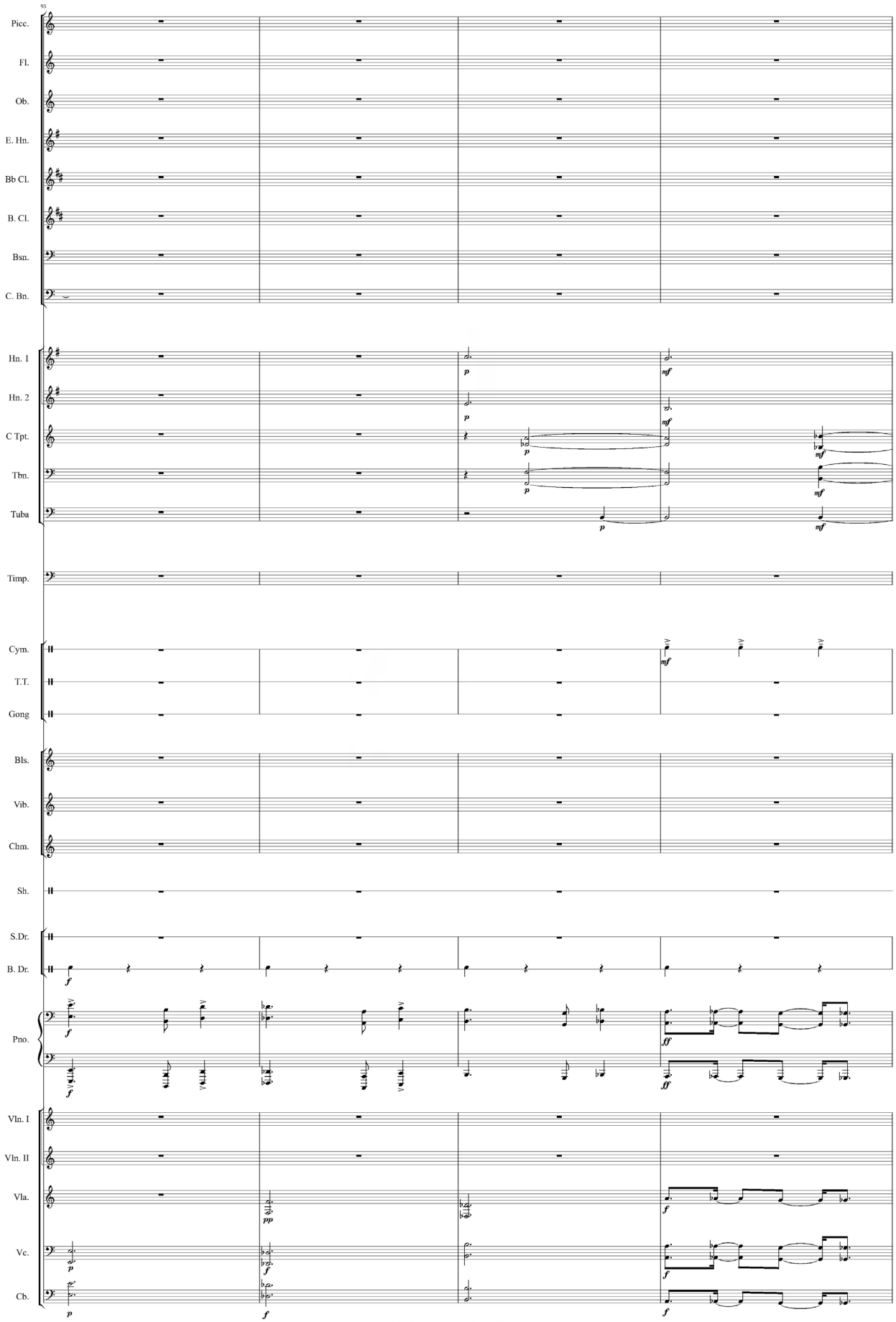
© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

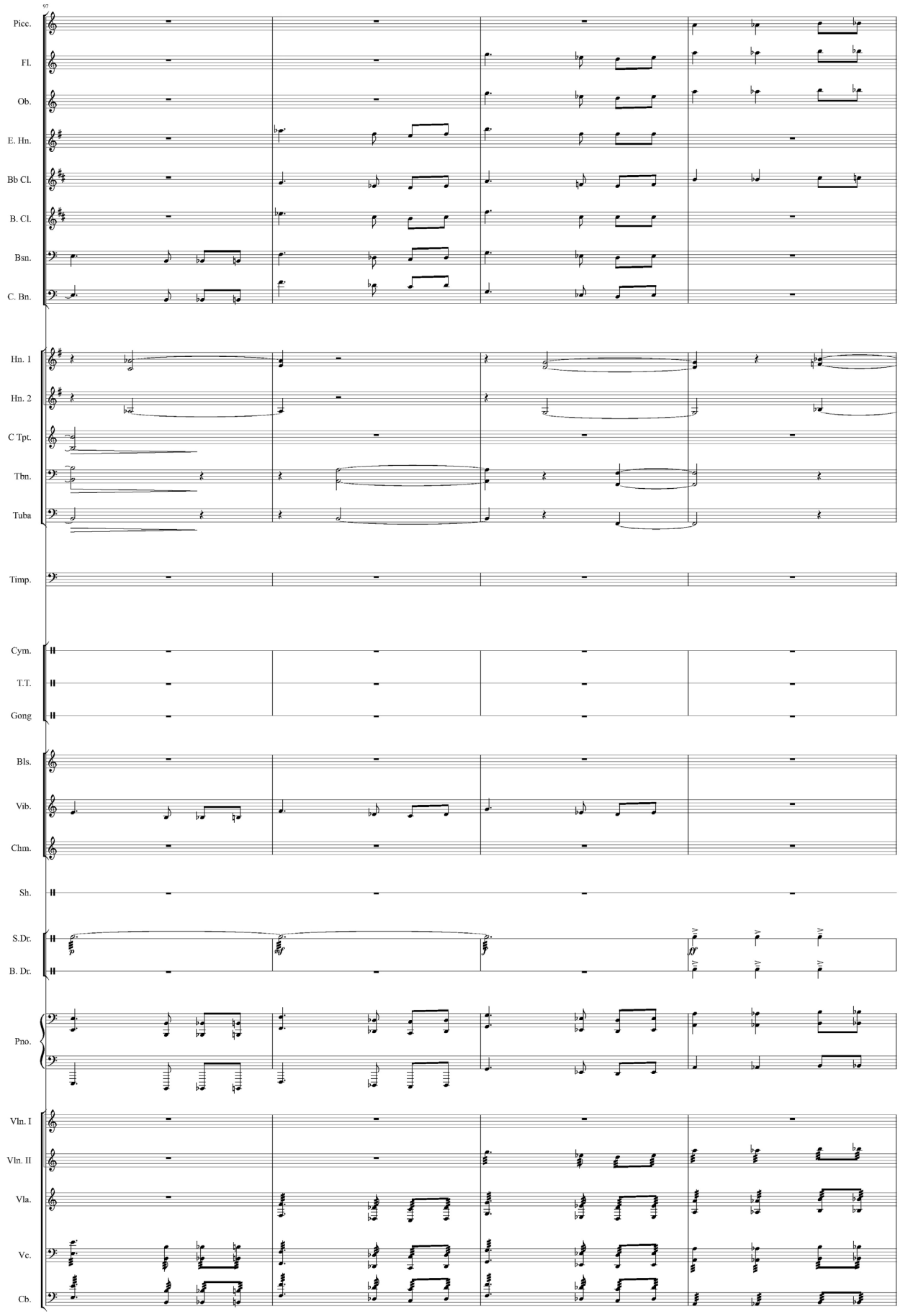


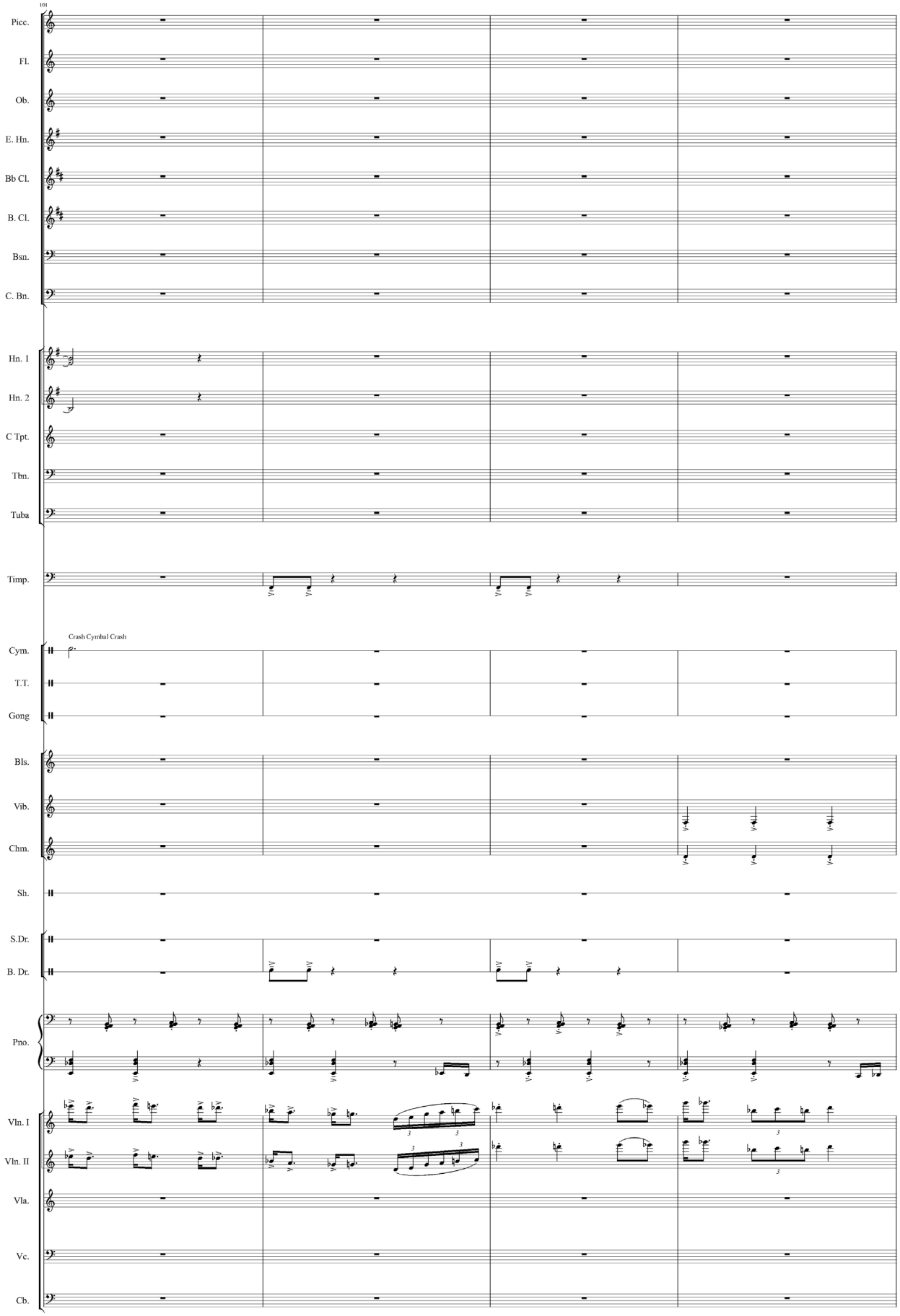
© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

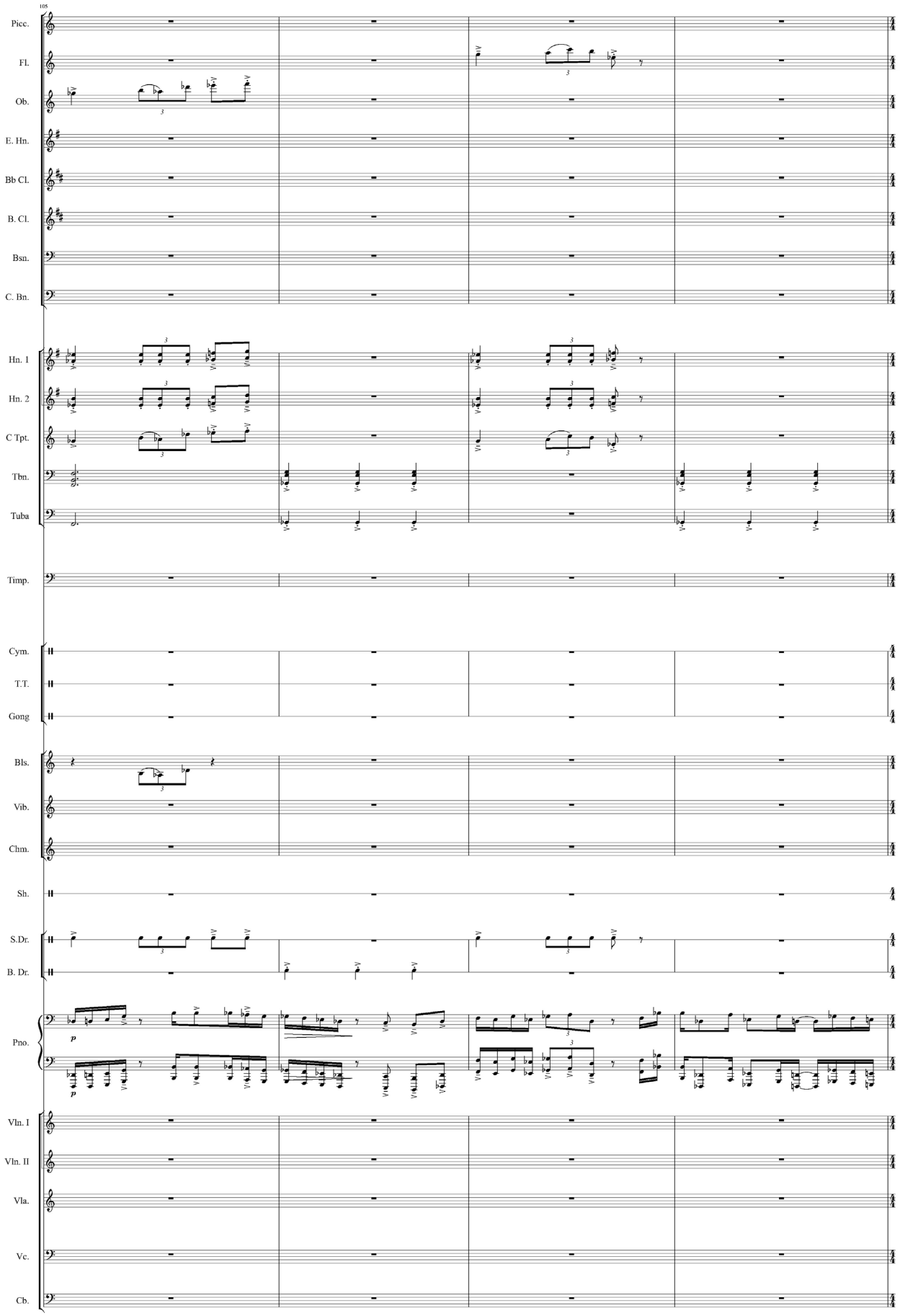


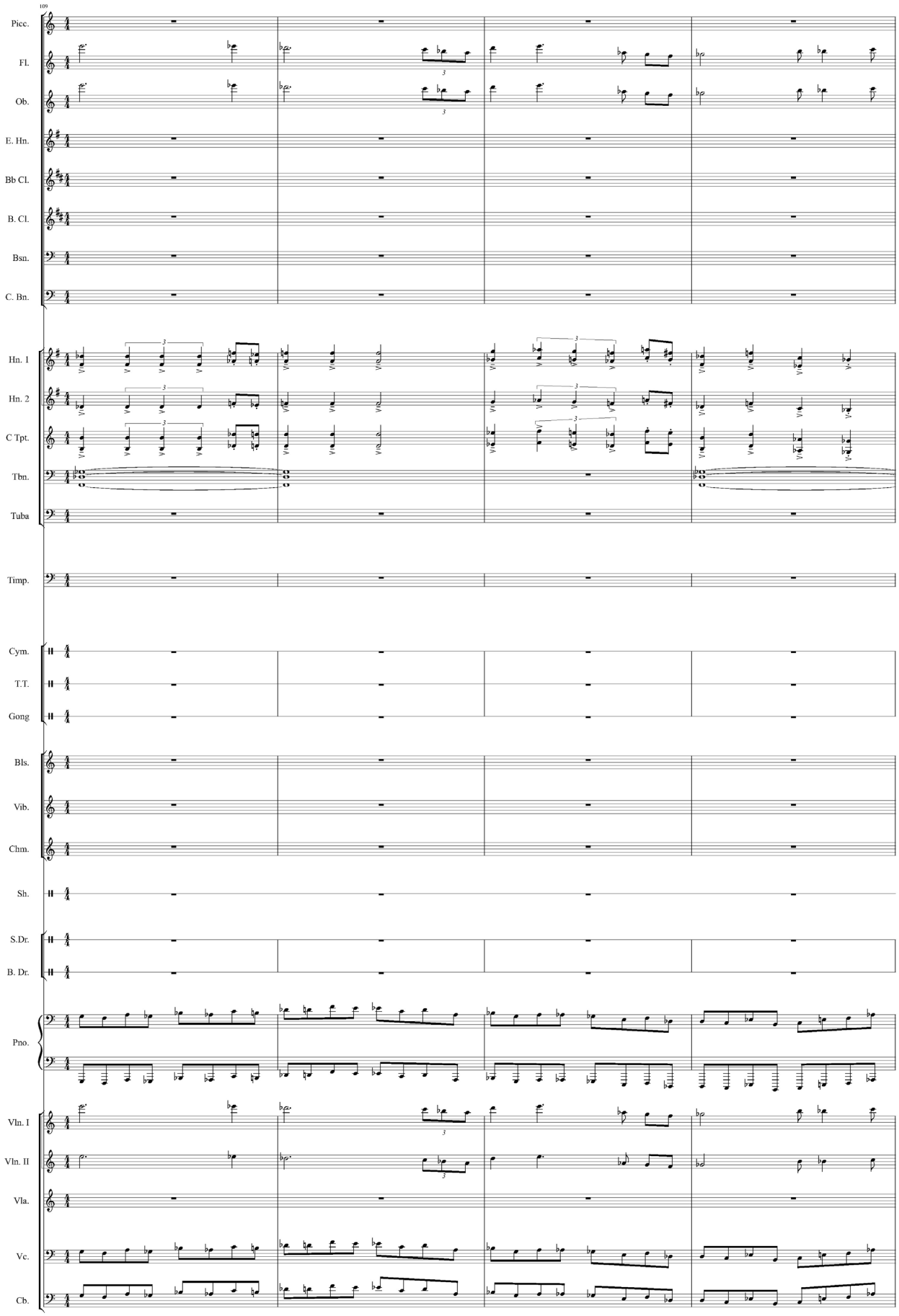
© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

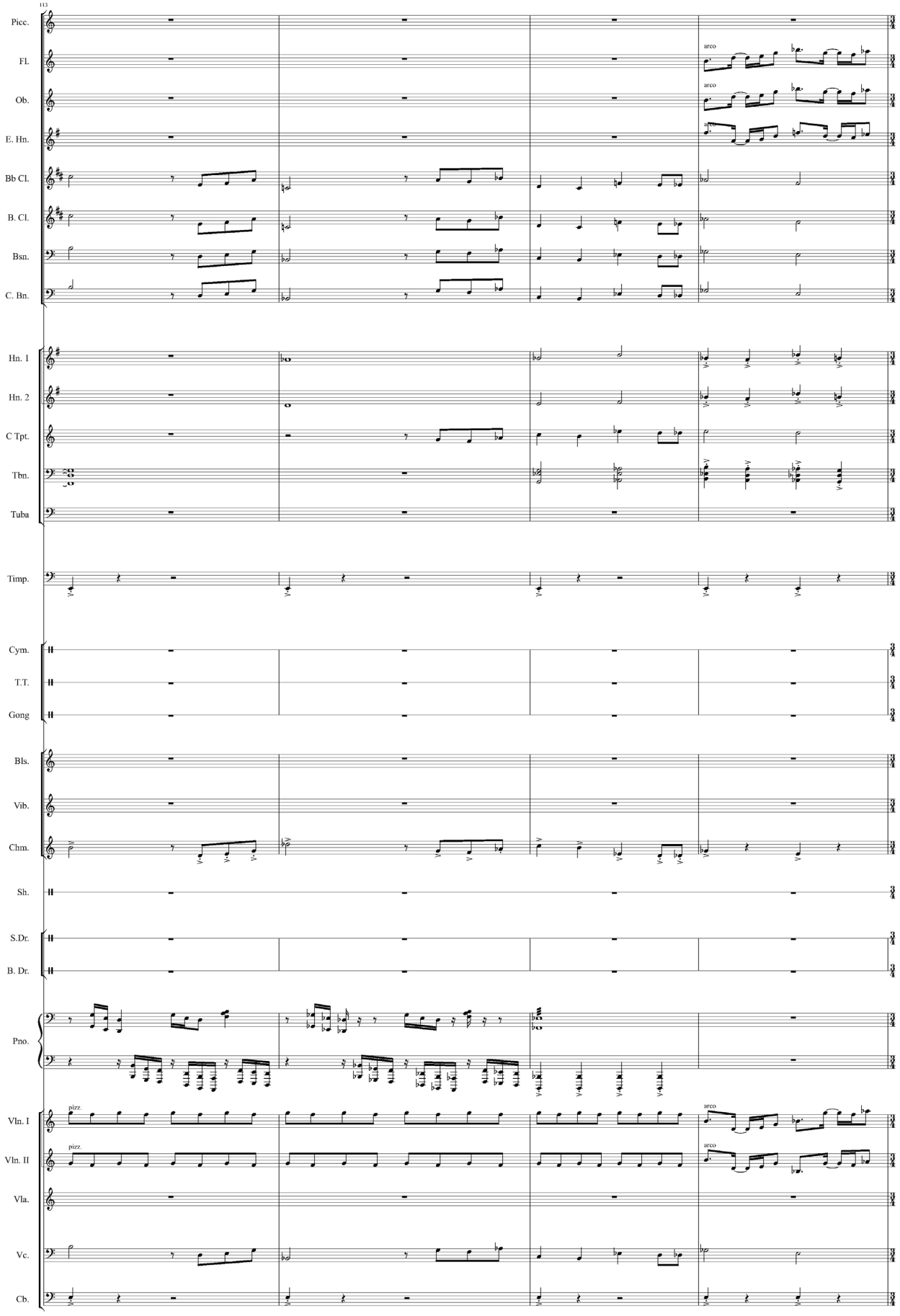
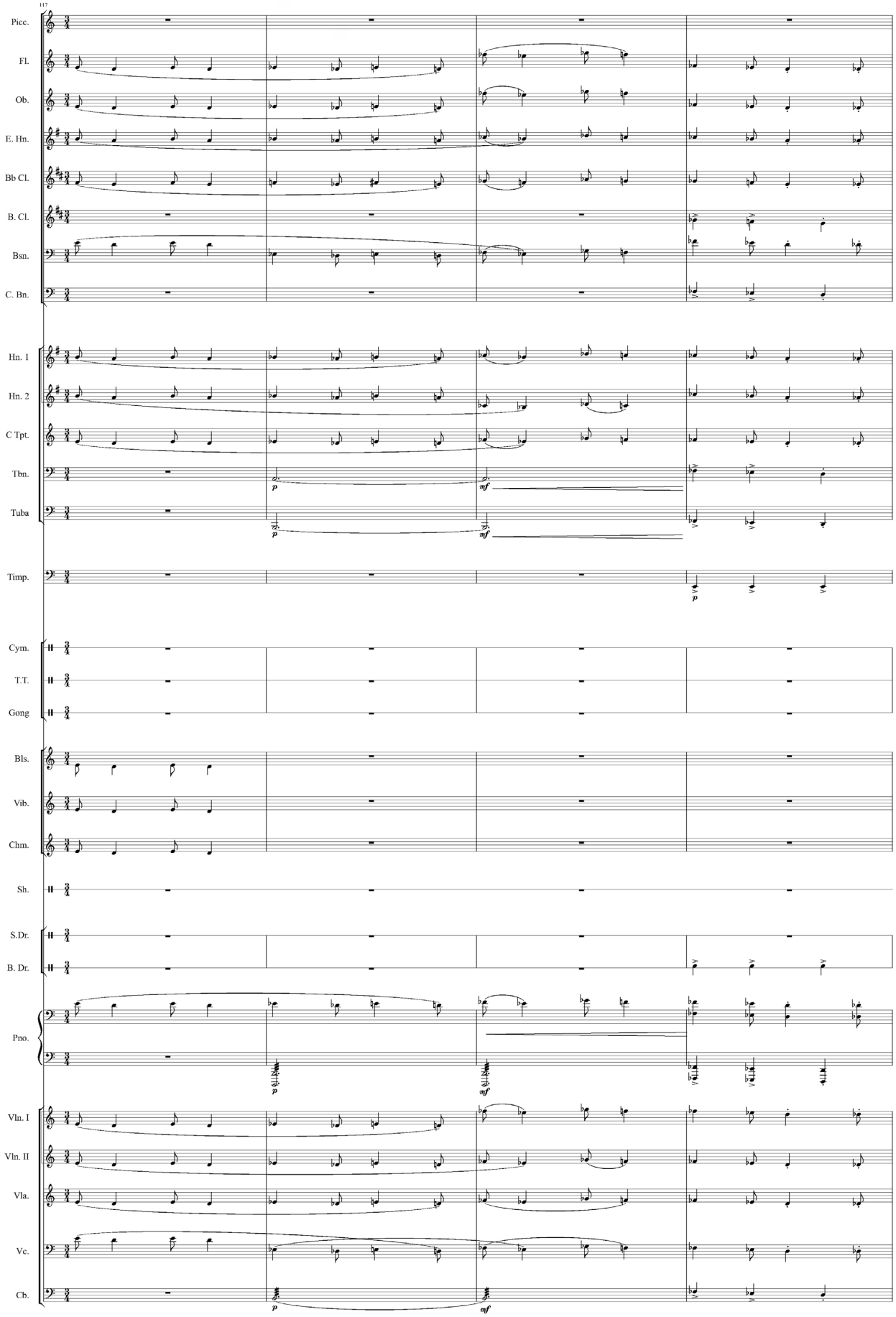
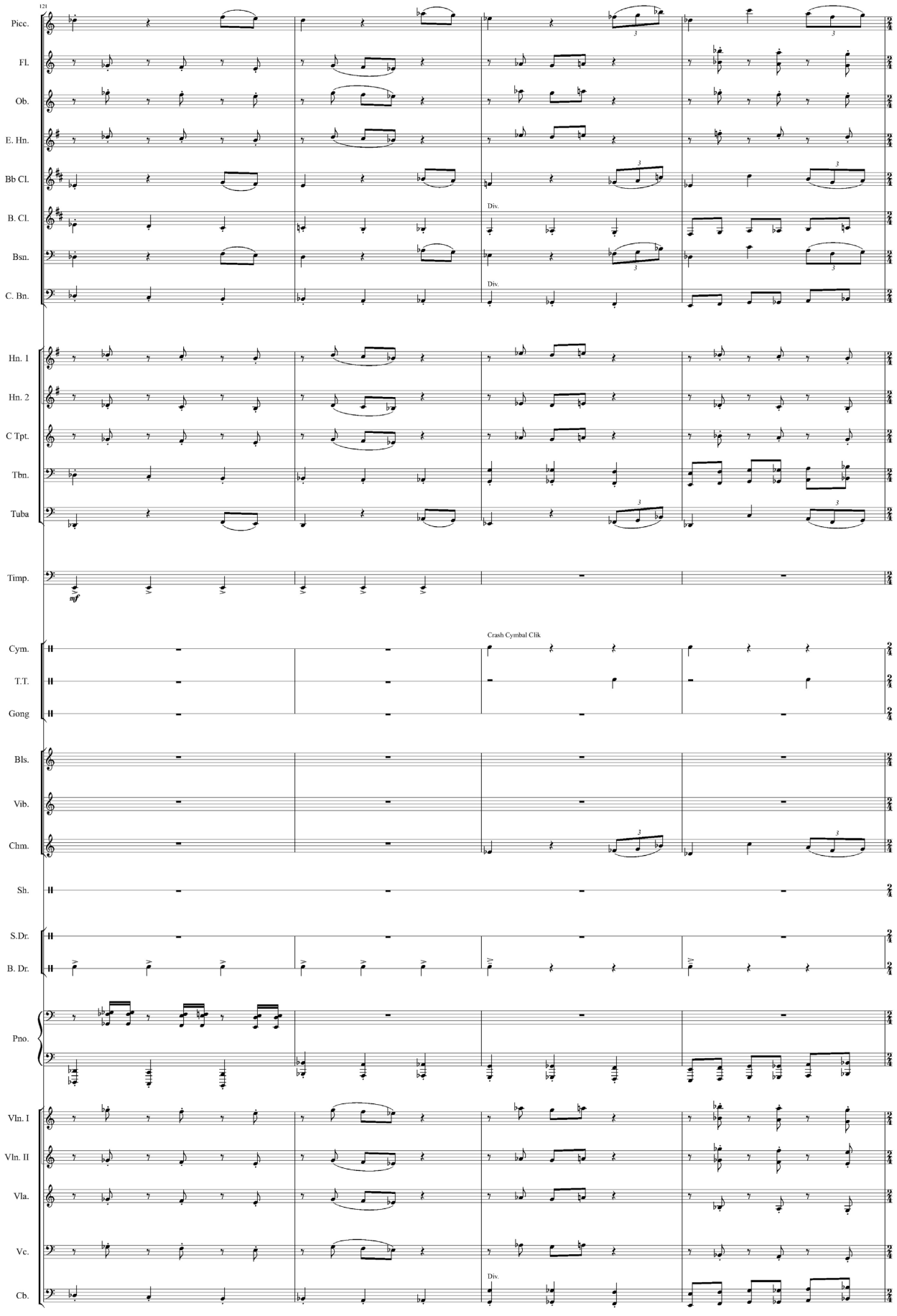


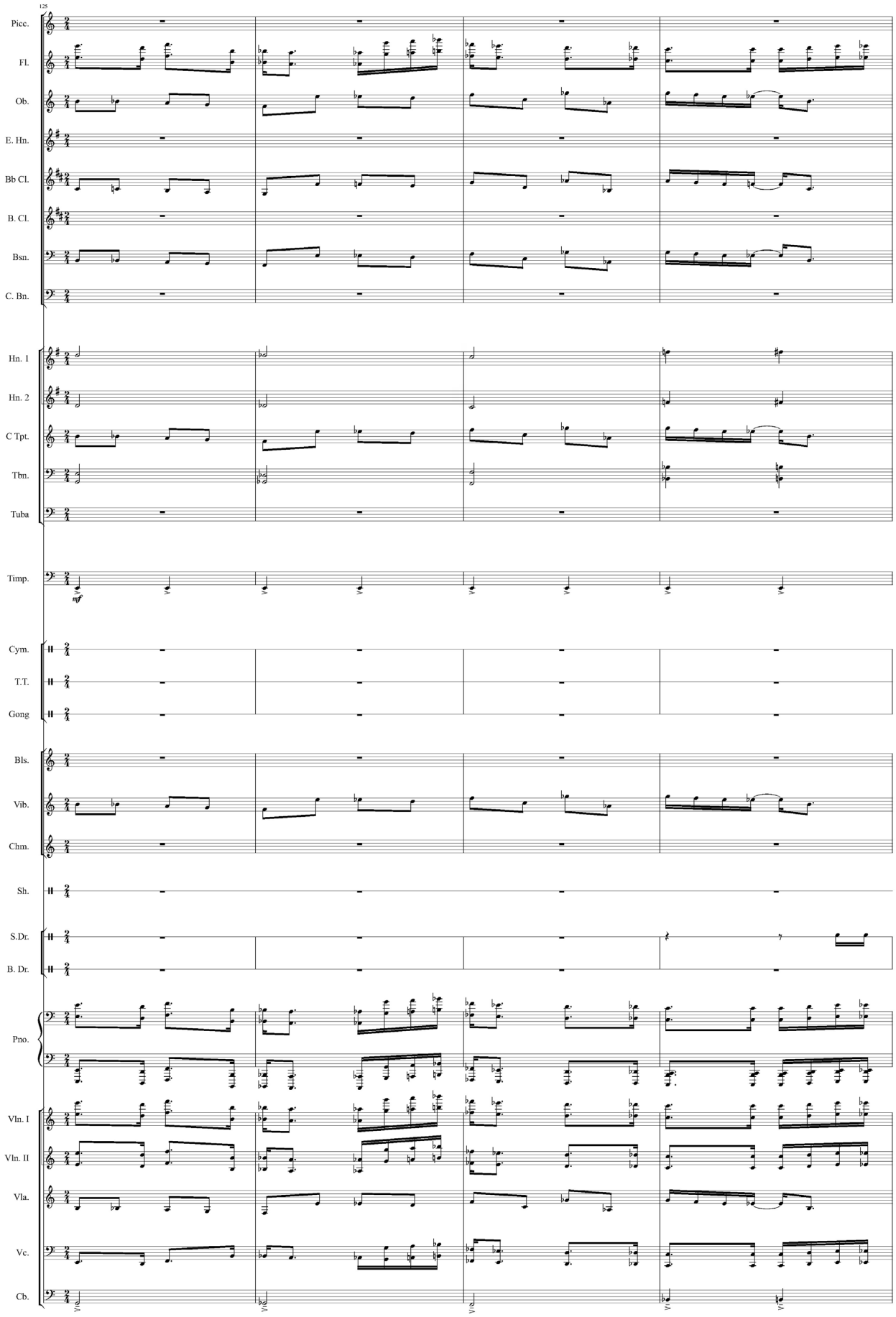
© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015



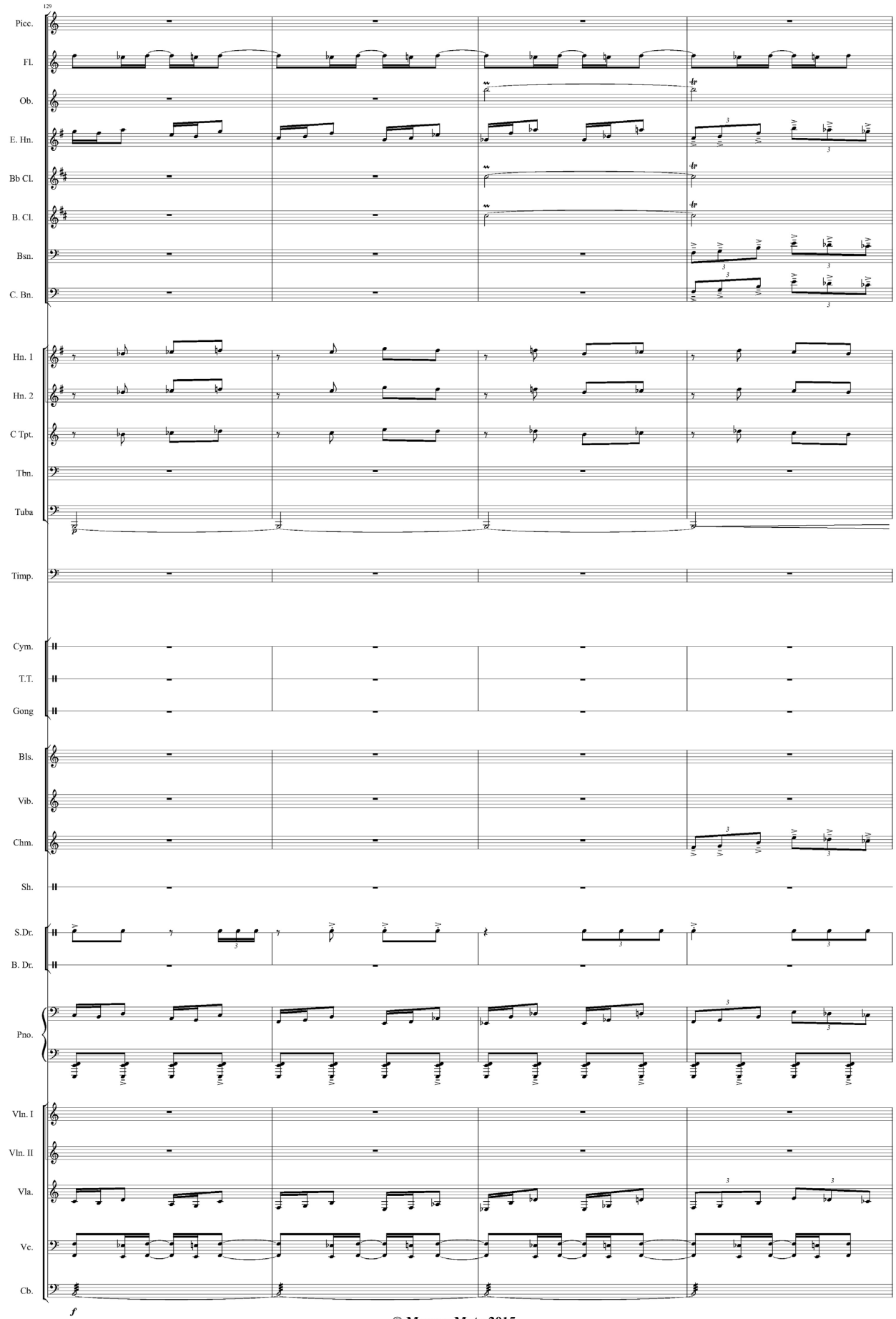
© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

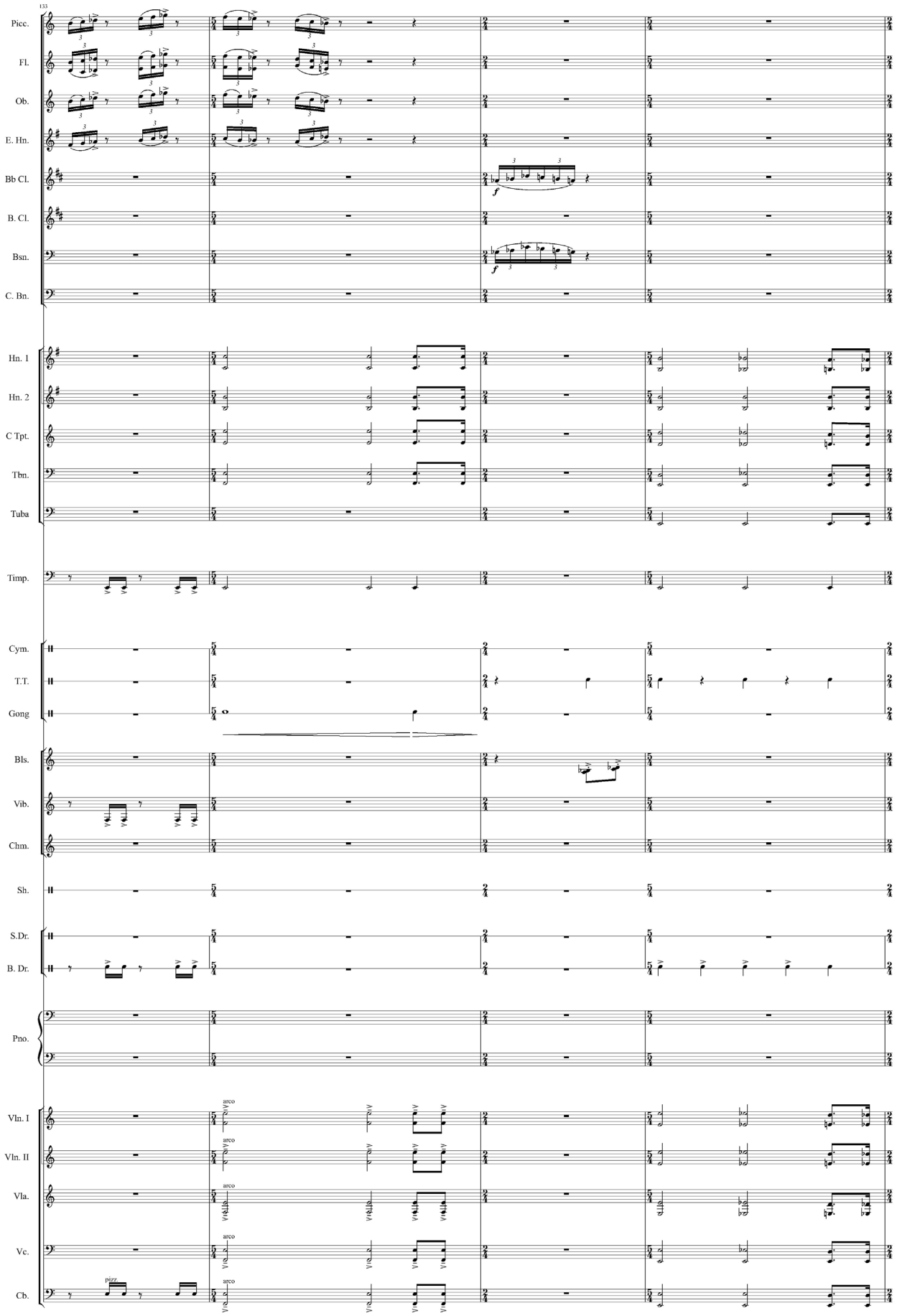
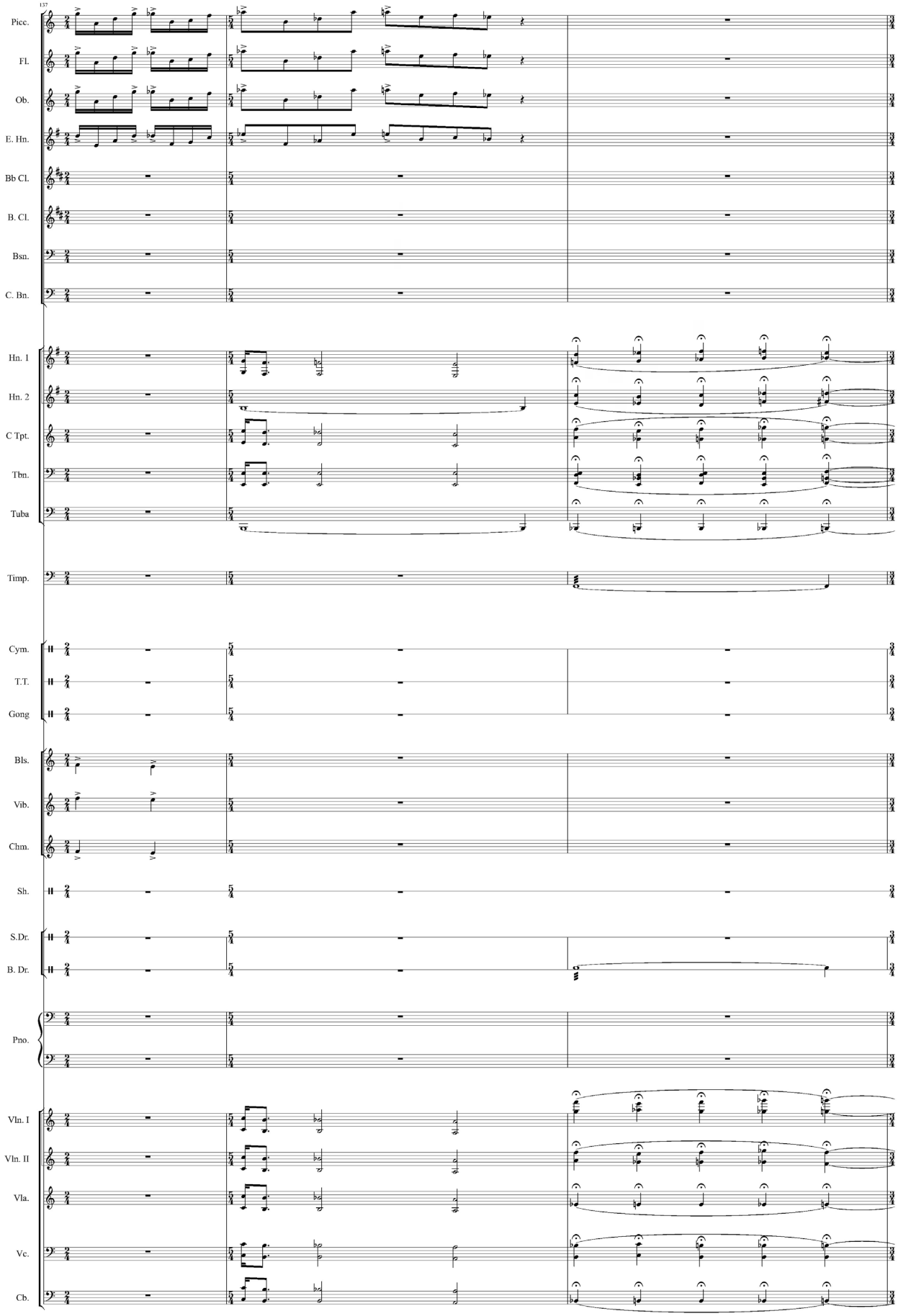
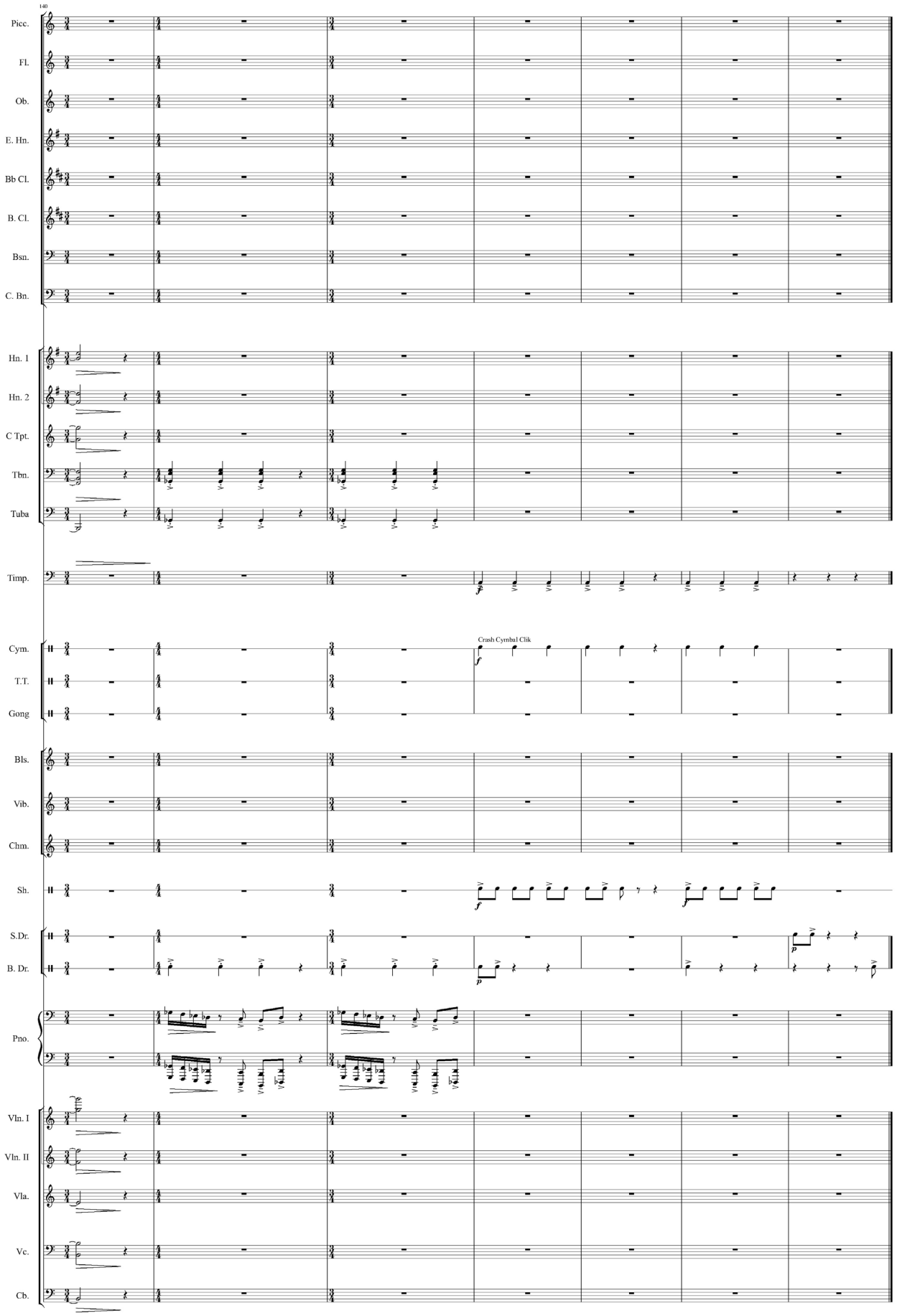


© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015



© Marcus Mota 2015



© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

© Marcus Mota 2015

DRAMATURGIAS

UnB

EXPEDIENTE

EDITOR CHEFE
Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

EDITOR ASSISTENTE
Geraldo Martins (Laboratório de Dramaturgia, Brasil)

COMISSÃO EDITORIAL
Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) | Philippe Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

ORGANIZADORES DO DOSSIÊ
Tereza V. R. Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil / CNPq) | Ana Maria Chiarini (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil) | Anna Palma (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

MUSICOGRAFIAS
Airan de Sousa

EDIÇÃO DE TEXTOS
Marcus Mota

COMISSÃO CIENTÍFICA
A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

PROJETO GRÁFICO
Camila Lombardi Torres
Emille Catarine Rodrigues Cançado
Rogério Câmara

DIAGRAMAÇÃO E CAPA
Emille Catarine Rodrigues Cançado

ISSN: 2525-9105

LADI
Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática

20 ANOS (1998 - 2018)

Essa revista foi composta em tipografia Alegreya,
tamanho 12pt, desenhada por Huerta Tipográfica.

ISSN: 2525-9105