

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS- IL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – POSLIT



ENTRE A MEDIEVALIDADE SERTANEJA, O
RADICALMENTE EXPRESSIVO E O INTRADUZÍVEL:
TRADUZINDO *AUTO DA COMPADECIDA* PARA O FRANCÊS

GEOVANA ARAÚJO CAVENDISH

TESE DE DOUTORAMENTO

BRASÍLIA,
2025.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

ENTRE A MEDIEVALIDADE SERTANEJA, O
RADICALMENTE EXPRESSIVO E O INTRADUZÍVEL:
TRADUZINDO *AUTO DA COMPADECIDA* PARA O FRANCÊS

GEOVANA ARAÚJO CAVENDISH

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Área de concentração: Literatura e Teoria da Tradução: Prof. Dr. Henryk Siewierski.

**BRASÍLIA,
2025.**

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

AC381e Araújo Cavendish , Geovana
ENTRE A MEDIEVALIDADE SERTANEJA, O RADICALMENTE
EXPRESSIVO E O INTRADUZÍVEL: TRADUZINDO AUTO DA COMPADECIDA
PARA O FRANCÊS / Geovana Araújo Cavendish ; orientador
henryk siewierski. Brasília, 2025.
328 p.

Tese(Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília,
2025.

1. Literatura. 2. Tradução . 3. Teatro . 4. Auto da
Compadecida . 5. Ariano Suassuna. I. siewierski, henryk ,
orient. II. Título.

GEOVANA ARAÚJO CAVENDISH

ENTRE A MEDIEVALIDADE SERTANEJA, O
RADICALMENTE EXPRESSIVO E O INTRADUZÍVEL:
TRADUZINDO *AUTO DA COMPADECIDA* PARA O FRANCÊS

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura pelo Programa de Pós- Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Henryk Siewierski – Presidente (UnB)

Membro externo: Prof. Dr. Walter Carlos Costa (UFC)

Membro externo: Prof. Dr. Rafael Voigt Leandro (Brasília)

Membro interno: Profa. Dra. Ana Helena Rossi (UnB)

Membro Suplente: Prof. Dr. Sidney Barbosa (UnB)

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos que aqui escrevemos são tão protocolares quanto simbólicos. Gosto muito da ideia de algo "escrito em pedra". Não porque ela denote imutabilidade ou rigidez, como supõe seu uso corrente, mas porque sugere uma inscrição perene. Porque nela se imprime não o que é imutável, mas o que merece permanecer. Assim gosto de pensar este momento: como aquilo que se escreve sabendo que vai durar, mesmo quando o presente já tiver passado.

O primeiro nome que desejo escrever em pedra é o da minha mãe, Maria das Dores, ou popularmente conhecida por seu codinome Dorinha, apelido que denota doçura e disfarça sua avassaladora força e astúcia para a vida. Ela, como diz a música de Caetano, "é linda e sabe viver".

O segundo nome que escrevo nesta pedra é o de Daniel. Meu parceiro, pai dos meus filhos, companheiro de invenções. Foi ele quem me viu me tornar mulher, pesquisadora, mãe. A ele, devo a liberdade de ter podido ser tudo isso ao mesmo tempo.

Atribuo a esses dois nomes, Dorinha e Daniel, grande, grandíssima parte de tudo o que construí. Foram eles que me deram coragem. E quão longe se vai quando se tem um lugar para voltar, não é? Quando se sabe que, mesmo que tudo dê errado, há quem nos acolha sem sequer perguntar o porquê. Não exporei aqui a magnitude das pessoas que são, jamais possível de caberem na linguagem, mas nesta ocasião escrevo em pedra que os celebro, agradeço, admiro com a enormidade que me habita, e que, felizmente, não é pouca.

No mais, agradeço também com muita honra e respeito ao meu pai, Dr. Jorge Cavendish, Jorginho, que me apresentou ao mundo dos estudos, das linguagens, dos livros. Ao meu pai que sempre me mostrou que precisamos ver a vida com muita delicadeza e ir além do comum, buscar instrução, saber o que não se sabe.

Às minhas irmãs igualmente. Minhas três mulheres marcantes, cujas mentes são potentes, admiráveis, interessantes. Cada uma à sua maneira, cada uma encantadora em diferentes níveis e belezas: Thais, Alessandra e Beatriz.

Não menos importante, agradeço ao meu orientador Henryk Siewierski por sua mais brilhante e humana autoridade em conhecimento: aquela que não se precisa ostentar e não se precisa provar. Ela simplesmente é. E isso basta. Meu orientador me proporcionou uma paciência e humanidade que jamais esquecerei. Afinal, aguentou-me por entre licença maternidade, por entre greves, trabalhos e afazeres que interromperam a fluidez deste trabalho. Mesmo com os empecilhos, tive sempre com ele um antro de profundo conhecimento e sabedoria, que honestamente, me pareciam e parecem intermináveis.

Por fim, agradeço à Universidade de Brasília. Instituição onde cresci e me fiz adulta. Foi aqui que encontrei mestres, colegas e muitas das perguntas que me formaram. A UnB foi meu chão de busca e de travessia. E como boa filha, ei de retornar, em forma, gesto ou presença. Porque seu nome em mim está gravado, agora mais do que nunca, em pedra.

DEDICATÓRIA

Dedico esta filha de papel, nascida do suor, da fé e de longos e solitários momentos, aos meus filhos de carne e ternura, Fernando e Amanda. Nos momentos em que o desânimo ameaçava me fazer desistir, pensar em vocês foi o que me fez continuar. Escrevo, estudo e persisto para que faça sentido, um dia, ter uma mãe que escolheu atravessar esta longa jornada acadêmica acreditando no poder do conhecimento e na liberdade mental que ele pode promover.

EPÍGRAFE

(Que de nada tem a ver com esta tese,
e no entanto, de toda lhe é pertinente)

“O saber é um longo, lento sabor. Espontaneamente, nossos contemporâneos o evitam, ávidos que são, ou que se tornaram, de história imediata. Mas não é essa a questão. A única questão é a de uma corporeidade (interiorizada) do conhecimento: uma implicação, na própria ideia e linguagem que ele traz (e talvez a suscite), da visão, da audição e do inefável contato do qual nasce o amor; ritmos do sangue e do batimento das vísceras, inseparáveis de todo surgimento de uma imagem.”

Paul Zumthor

RESUMO

Esta tese propõe a escritura e a análise crítica de uma tradução integral da peça *Auto da Compadecida* (1957), de Ariano Suassuna, para a língua francesa. O trabalho investiga como traduzimos, no teatro suassuniano, a linguagem prosaica, a oralidade, a performatividade e, sobretudo, o que aqui denominamos medievalidade sertaneja: um modo de herança formal, cultural e simbólica que atravessa a peça em sua construção dramática. A partir da articulação entre teoria da tradução, análise literária e estudos do texto dramático, a pesquisa compreende a tradução como forma: como um gesto crítico e criativo que não se limita à equivalência linguística, mas lida com a corporeidade singular da linguagem suassuniana. O percurso do trabalho se estrutura na relação entre teoria e prática, reflexão e experiência, reconhecendo que tais pares se interpenetram, mas também se confrontam. Entre o traduzível e o intraduzível, a tradução aqui realizada não oferece respostas definitivas, mas encena seus próprios impasses e escolhas. Sustenta-se, ao fim, que traduzir *Auto da Compadecida* requer inventar formas de fazer o português do sertão falar em francês, sem atenuar sua diferença, mas sim afirmando sua radical expressividade.

Palavras-chave: tradução literária; texto dramático; Ariano Suassuna; medievalidade sertaneja; radical expressividade.

RESUMÉ

Cette thèse présente la traduction intégrale de la pièce *Auto da Compadecida* (1957), d'Ariano Suassuna, vers le français, accompagnée d'une analyse critique de son propre processus traductif. L'étude interroge les possibilités de traduction d'une langue théâtrale profondément ancrée dans l'oralité, la performativité, et ce que l'on appelle ici la médiévalité sertaneja: une forme d'héritage formel, culturel et symbolique qui structure l'esthétique de Suassuna. En articulant théorie de la traduction, analyse littéraire et études du texte dramatique, la recherche conçoit la traduction comme une forme, c'est-à-dire un geste critique et créatif, qui engage la matérialité du langage. La thèse se développe dans la tension constante entre théorie et pratique, entre réflexion et expérience, en assumant que ces pôles se nourrissent autant qu'ils s'opposent. Entre le traduisible et l'intraduisible, la traduction proposée ici n'apporte pas de solution finale, mais met en scène ses propres dilemmes. Elle défend que traduire *Auto da Compadecida*

implique de faire parler le portugais du sertão en français, non pas en atténuant sa différence, mais en affirmant sa force expressive radicale.

Mots-clés: traduction littéraire; texte dramatique; Ariano Suassuna; médiévalité sertaneja; expressivité radicale.

SUMÁRIO

ANÚNCIOS DO PERCURSO OU TRAJETÓRIA DE PESQUISA.....	12
PREMISSAS.....	16
Visada textocêntrica.....	16
Porque escrevo na primeira pessoa.....	17
Tradução como tradução.....	18
INTRODUÇÃO.....	19
DO MÉTODO E/OU DO REFERENCIAL TEÓRICO.....	21
CAPÍTULO I	
A TRADUÇÃO	
1. Prefácio: a forma da tradução e a tradução da forma.....	26
2. <i>De la Compatissante</i>	28
CAPÍTULO II	
A FORMA SUASSUNIANA: MEDIEVALIDADE, VOZ E LINGUAGEM RADICALMENTE EXPRESSIVA	
2.1 A forma medieval: auto, cordel, temas e personagens.....	206
2.2 Da voz à letra, da letra à voz: do que se compõe o texto suassuniano.....	214
2.3 As marcas da voz de <i>Auto da Compadecida</i>	217
2.4 A linguagem radicalmente expressiva de <i>Auto da Compadecida</i>	229
CAPÍTULO III	
OS TRADUZÍVEIS	
3. Traduzir o traduzível ou traduzir o radicalmente expressivo.....	234
3.1 O título e os personagens.....	236
3.2 As didascálias.....	246
3.3 Traduzir as marcas da voz.....	254
3.4 O monólogo dramático de Chicó.....	265

CAPÍTULO IV

OS INTRADUZÍVEIS

4.	O mito do intraduzível: o que tem muito chão não pode voar.....	271
4.1	Intraduzíveis suassunianos.....	279
4.2	Neologismos e a vontade de dizer.....	281
4.3	Poesia: a infidelidade devota, o sabor sonoro das palavras e a irradiação radical das imagens.....	289
4.4.1	Lampião e Maria Bonita.....	292
4.4.2	O versinho do Canário Pardo.....	295
4.4	Léxico e sintaxe: densidade regional, expressividade universal.....	302
4.4.1	Léxico como corpo poético.....	304
4.4.2	Sintaxe dramatizada.....	312

CONCLUSÕES.....	320
------------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	325
--	------------

ANÚNCIOS DO PERCURSO OU TRAJETÓRIA DE PESQUISA

É impossível levantar questões políticas ou teóricas sobre textos literários sem ter alguma sensibilidade à linguagem deles.

Terry Eagleton

Alguns fatos merecem ser contados acerca do percurso deste trabalho. O primeiro é simplesmente factual, com o perdão da redundância: este estudo não começa neste curso de doutoramento. Ele é fruto de uma trajetória de pesquisa que teve seus primeiros passos no trabalho de conclusão de curso da graduação, sua infância no curso de mestrado e agora (espero poder dizer que) começa sua adultidade com a conclusão desta tese.

O segundo fato, julgo, tem algo além do puro acontecimento. Trata de ter sido a escolha deste tema desde o início motivada pelo encanto. O que me trouxe a trabalhar por tanto tempo neste texto não foi nada, nada além de fascínio e de paixão. Vejo em *Auto da Compadecida* uma inesgotável fonte de belezas, interessâncias e imbróglios a serem desvelados. Como fazem os apaixonados, quis ter minha história ligada à da Compadecida, quis que de alguma forma a busca por meu nome levasse ao Auto. Nenhum tema e/ou objeto de estudo conseguiria prender minha mente dispersa por tanto tempo se não fosse um genuíno interesse, o qual nem mesmo consigo compreender completamente. O que guardo, sim, ainda hoje por este texto é uma paixão brava e contraditoriamente perene. Paixão que não é mais exibida e espalhafatosa, pelo contrário, é apumada e discreta, de modo a se distinguir por completo de meus primeiros fascínios pelo texto suassuniano, mas seguir retumbante na continuidade de um encanto remodelado e mais edificado que nunca.

Auto da Compadecida é um texto que causa espanto, impressão que não é apenas minha, mas documentada por críticos de literatura, de teatro, leitores e espectadores recreativos. Espantam-se com o quanto o texto é cômico tanto quanto trágico. Com o quanto é bem-humorado na mesma medida em que é doloroso. Nele, a comicidade é a estrutura mais primórdia, aspecto que torna seu consumo um desfrute e não falha em fazer o leitor continuá-lo. *Auto da Compadecida* não é um texto longo, em edições comuns não temos mais que 170 páginas. No entanto, fala pouco e diz muito.

“Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade!” Assim começa a peça de Ariano Suassuna, com o coro de todos os atores numa espécie de prólogo-epílogo que anuncia o enredo e o desfecho da peça numa única fala em várias vozes. *Auto da Compadecida* é um texto potente, permeado por severas críticas à sociedade e à Igreja. É um banquete de dialética do texto dramático, pois é farto exemplo para se compreender a discursividade da literatura teatral. Além de seu tecnicismo, é um propagador ferrenho da cultura nordestina brasileira.

Escrito por um católico devoto que denuncia as mazelas do clero, é corajoso. Reconheço, aliás, que *Auto da Compadecida* é a obra mais pagã e honrosamente cristã que conheço. Deliciosamente contraditório, representa a vida através do riso, do belo e do feio. Bota à prova convicções basilares sobre a existência de Deus da mesma forma em que venera Jesus e Nossa Senhora, eis a balança bem equilibrada de desacreditados, como eu, e fiéis, como Suassuna. *Auto da Compadecida* é genealogicamente cheio de heranças e de parentescos. Tem impregnado em si, como parte de sua identidade técnica e estética, características do teatro grego, da literatura e do teatro medievais, mas se atualiza pelo contemporâneo, se valendo da cultura popular brasileira. *Auto da Compadecida* é um texto jovem. Não pela idade, mas pela coragem quase ingênua de sua contundente crítica social, que se combina ao trabalho estético maduro da arte literária e teatral.

Ademais minha visada apaixonada pelo texto, que já bem tem se demorado além da conta, é hora de cobrir os acontecimentos factuais sobre o que produzi anteriormente à esta tese. Como dito há pouco, comecei por estudar formalmente o *Auto da Compadecida* no âmbito no trabalho de conclusão de curso de graduação, onde comecei a tatear cientificamente o texto suassuniano, esboçando o que poderia ser um projeto de tradução. Para o TCC, traduzi um curto extrato de seis páginas de *Auto da Compadecida* sob a orientação da Prof. Dra. Ana Helena Rossi. Neste período, nos idos de 2014, busquei conhecer o texto em seu contexto literário e histórico para elaborar sua referida tradução. Esta introdução à pesquisa literária e à experiência de tradução foi de todo valorosa, pois naquele âmbito descobri como a literatura e a prática tradutória se articulam com as relações interculturais do ser humano.

Já na ocasião do mestrado, comecei a traduzir o texto de Suassuna com mais propriedade, compreendendo-o com mais rigor científico, amadurecimento literário e

experiência de tradução, também sob a orientação da referida docente. Para a dissertação, traduzi um extrato de vinte e cinco páginas do último ato de *Auto da Compadecida* e construí importantes análises sobre a peça, cujos resultados me renderam uma abordagem de fusão entre a tradução literária e a tradução do texto dramático. Levantei alguns aspectos específicos sobre o texto dramático e os apliquei na escritura da tradução. Tive valiosos avanços no domínio técnico da escritura teatral, os quais foram retomados, aperfeiçoados (e quando necessário, corrigidos) nesta tese. Estes resultados foram o subsídio inicial para minha concepção de tradução do texto dramático que emprego neste momento.

Ao fim deste trabalho, constato que minhas pesquisas tendem a se revelarem mais valiosas quando trago algo genuinamente oriundo de minha visão particular sobre o objeto de estudo. Esta é uma afirmação narcísica, é claro. Mas explico. Defendo que o pesquisador de humanidades não somente sistematiza conhecimentos já edificados, não apenas os remodela, os repensa, criando perspectivas a partir do puro manejo técnico das informações. Penso, e constato agora com mais experiência, que as ciências humanas se engrandecem também pelas contribuições particulares de cada pesquisador. O analista de humanidades tem de dar algo de si. Alguma percepção sua inédita, algo que só possa ter saído de sua cabeça e não de outra mente. Há algo de único que cada cientista tem para agregar ao conhecimento, algo que se interpela pelas experiências de vida do pesquisador, que se atravessa por sua visão sensível do mundo, algo próprio do ser humano, da mente pensante, da carne, do osso e das conexões elétricas sinápticas da gente. Isto pode se dar sob a forma de grandes e subversivas hipóteses, mas geralmente ocorre na composição geral do trabalho executado, discretamente e substancialmente, um pouco a cada avanço da pesquisa. O ineditismo do pesquisador se dá em suas escolhas científicas, no trato do objeto de estudo e pode se materializar também na originalidade de seu texto ou em outros aspectos que circundam os afazeres de um estudo.

Assim ocorreu neste trabalho, em que julgo ter materializado os anos de relação com o *Auto da Compadecida* em uma abordagem de intersecção entre o estudo literário e dramático e a tradução literária com muitas pitadas de mim mesma enquanto tradutora e pesquisadora. Os resultados desta tese, e evidentemente da tradução, são compostos por muitas escolhas sustentadas pelo estudo sistemático da literatura e das artes dramáticas, mas contam também com contribuições próprias, intuições, saídas arbitrárias que se mostraram também necessárias no processo de tradução literária.

Por último, gostaria de trazer um fato que atravessou por completo a feitura desta tese e desta tradução: uma gestação e sua consequente licença maternidade. Após o curso das disciplinas requeridas, no início do processo de escrita efetiva, engravidei de meu segundo filho, da minha menina-sol que hoje já tem mais de um ano de idade. Desempenhei os trabalhos de escrita e estudo da pesquisa conciliando-os primeiramente com uma gestação desconfortável e uma jornada de trabalho de 6h, posto que não mantive com a universidade vínculo empregatício ou de bolsista. Li muito enquanto em mim não havia muito além de náuseas e sono, escrevi bastante enquanto meu tamanho já impossibilitava posições ergonômicas saudáveis. Logo, dei à luz e os desconfortos foram substituídos pela rotina difícil e gratificante de fazer crescer um ser humano. Sei que estas informações não valem de nada para a qualidade deste trabalho, ao contrário, podem ter-lhe sido um demérito em muitos aspectos. Mas o fato é que o presente estudo teve este interrompimento em favor dos cuidados maternos plenos. Esta pausa foi de todo importante para o amadurecimento das questões que trago hoje nesta ocasião. Antes da licença maternidade, pensei em trazer um aspecto mais sociolinguístico do português brasileiro no âmbito da tradução, li e escrevi bastante a respeito, mas esta visada foi superada após a banca de qualificação, que me levou a pensar que talvez fosse mais interessante conduzir meus estudos sob uma ótica mais literária e concernente à filosofia da linguagem e da tradução, eis do que esta pesquisa mais tratou, ao fim e ao cabo. No mais, creio ter falado dos principais eventos (*y un poquito más*) do percurso desta tese, passemos ao que interessa, enfim.

PREMISSAS

VISADA TEXTOCÊNTRICA

Esta pesquisa é, nos termos de Pavis (2011), de objetivo texto cêntrico. Foquei em pensar e traduzir o texto dramático de Ariano Suassuna a partir de suas qualidades textuais. Embora o objeto desta tradução e análise seja uma peça de teatro, não estendo este estudo com intenções de representar o texto em cena. As razões para esta conduta são variadas. Traduzir com pretensão de representação em palco acarretaria diversos pormenores práticos e científicos que não me seriam viáveis de acolher no âmbito deste trabalho. Deixo esta empreitada para o(a) aventureiro(a) dramaturgo que poderá um dia cruzar-se com estes escritos ou com esta tradução. Assim sendo, delimito que trato do texto dramático em sua alçada textual e literária. O processo de pesquisa e tradução, contudo, me revelou que mesmo se considerasse “apenas” o texto dramático, este conta com matizes e matrizes que comprovam sua intenção de ser representado: eis a “força performática” do texto, que logo mais explicarei, pois que é um dos resultados deste estudo. Em resumo, esta abordagem texto cêntrica significa que primo pelos aspectos referentes ao texto, em uma postura de reconhecimento da obra literária autônoma e (pode-se já dizer) canônica que é *Auto da Compadecida*.

PORQUE ESCREVO EM PRIMEIRA PESSOA

O leitor notará (e talvez se incomodará) que utilizo a primeira pessoa do singular nesta escritura. Esta escolha destoa do gênero acadêmico, mas aqui justifico. Isso se deve ao fato de que esta pesquisa trata de uma experiência pessoal de tradução: sou eu quem traduzo, sou eu quem escolhe, quem hesita, quem recua e quem decide. Ainda que estas escolhas estejam ancoradas na teoria e na prática tradutória científica e literária que acumulei, não posso (e mesmo não quero) apagar simbolicamente o sujeito que pensa, escreve e traduz. Não porque se trate de um exercício egocêntrico, mas porque traduzir, e especialmente traduzir literatura, é sempre uma atividade atravessada por um sujeito situado, datado e histórico, como disse Haroldo de Campos. Por isso, suprimir essa presença seria, de uma certa maneira, falsear a própria natureza deste trabalho. Ao assumir a primeira pessoa, reconheço a singularidade de minha leitura, de minha relação com o texto e de minha escrita, sem com isso renunciar o rigor teórico que sustenta cada

escolha que nesta tese discutirei. Afinal, talvez não seja mais possível falar de tradução literária sem falar de quem traduz. Ou talvez nunca tenha sido.

TRADUÇÃO COMO TRADUÇÃO

A questão aqui responde ao que pares me perguntaram ao longo da feitura desta tradução e deste estudo (questionamentos que, aliás, foram bastante úteis para o desenvolvimento deste trabalho). Diziam-me: se você traduz da sua língua materna para uma língua outra, trata-se de uma versão, não de uma tradução. Essa é, de fato, a nomenclatura mais utilizada e pragmática. Muito útil, é claro, quando pensamos no mercado editorial, onde a precificação varia de versão para tradução. Não me oponho a essa distinção. Mas tenho algumas ressalvas a ela.

Assim sendo, opto neste trabalho por utilizar exclusivamente o termo “tradução”, pois considero que ele é mais produtivo em termos científicos. Este é, afinal, um estudo voltado à teoria e à prática da tradução e, portanto, a palavra-chave “tradução” é de toda útil ser nuclear neste contexto. Assim, ao indexar esta tese na internet, qualquer pessoa que pesquise sobre temas próximos ou sobre tradução em geral poderá encontrá-la mais facilmente, seja com interesse no *Auto da Compadecida*, seja pelo referencial teórico/abordagem que aqui trago.

Além disso, utilizar tradução em lugar de versão coloca as línguas em questão em uma relação mais horizontal, em que ambas têm o mesmo “peso”, por assim dizer. O termo “versão” tende a carregar a ideia de que o tradutor conhece profundamente apenas sua própria língua e lida com menos familiaridade, sobretudo cultural, com a língua de chegada. Parte-se do pressuposto de que o tradutor desconhece a língua do cotidiano da língua para a qual traduz, subentende-se que o tradutor desconhece a “língua da rua”. Ainda que essa ideia seja correta em algumas medidas, ela não é, a meu ver, muito produtiva. Acho até mesmo que pode ser um pouco preconceituosa, pois implica que o tradutor sabe menos por não ter nascido no território. Por isso, considero ser mais fértil pensar a tradução a partir de uma situação de bilinguismo, pois é precisamente nesse *estar-entre-línguas* que os estudos da tradução se ancoram e se aperfeiçoam. Estar em um lugar e em outro permite uma visão mais apaziguadora e menos domesticadora do traduzir.

Não somente, trago outra consequência um pouco mais evidente: o fato de que sou brasileira e traduzo minha própria variante linguística do português para o francês. O francês, em minha tradução, é mais maleável. Por ser estrangeira à francofonia, meu francês eventualmente “aceita mais” (o que considero particularmente valioso e interessante ao se traduzir um texto como *Auto da Compadecida*).

Por fim, em conclusão rude e rápida a toda esta pesquisa: toda língua pode “aceitar muito” na literatura, basta que a proponhamos.

INTRODUÇÃO

Esta tese se constitui como a escritura de uma tradução e como uma reflexão crítica sobre ela. Trata-se de uma investigação que acompanha o processo tradutório de *Auto da Compadecida* para o francês e, ao mesmo tempo, interroga seus próprios gestos e escolhas. Nesse percurso, teoria e prática, reflexão e experiência, mostraram-se ora convergentes, ora incompatíveis. A teoria, longe de oferecer uma receita de bolo para a tradução (como se um bom aparato conceitual bastasse para “resolver” o texto) revelou-se, paradoxalmente, insuficiente e indispensável: não permitiu traduzir, mas possibilitou compreender. Foi apenas no contato com a espessura da linguagem suassuniana, que veremos ser feita de ritmo, oralidade, teatralidade e invenção, que a tradução se tornou possível: não como a aplicação pura de um método, mas como uma forma crítica e criativa de lidar com a linguagem.

Assim sendo, este trabalho organiza-se em quatro capítulos, cada um abordando uma faceta deste processo e das estratégias teóricas e tradutórias desenvolvidas ao longo da pesquisa. O primeiro capítulo apresenta a tradução propriamente dita, antecedida de um prefácio em que são discutidos os fundamentos metodológicos da tradução de textos dramáticos, com ênfase na noção de forma como corporeidade textual, articulando as contribuições de Walter Benjamin, Henri Meschonnic e Paul Ricoeur. O segundo capítulo propõe uma análise da forma suassuniana, sustentando que a peça é atravessada por uma medievalidade sertaneja, uma herança estética que estrutura sua oralidade, sua expressividade e sua poética da voz. A partir de leituras de Ligia Vassalo, Zumthor, Meschonnic e outros, defendo que *Auto da Compadecida* é um texto de voz, e que é esta voz que primeiramente incorporar e traduzir como um gesto literário e teatral.

O terceiro capítulo, “Os traduzíveis”, discute os elementos do texto que, embora marcados pela regionalidade, impulsionam a tradução por sua linguagem radicalmente expressiva. São analisadas soluções propostas para o título da peça, os nomes dos personagens, as didascálias e o ritmo dos diálogos. Já o quarto capítulo, “Os intraduzíveis”, tensiona esse binarismo, argumentando que o intraduzível não é o oposto do traduzível, mas sua dobra mais criativa. A análise então recai sobre neologismos, jogos poéticos, imagens e densidades lexicais que exigiram uma escuta sensível e decisões inventivas para traduzir o teatro de Suassuna.

A leitura que aqui se propõe é, assim, inseparável da tradução que a acompanha, e vice-versa. A quem seguir este percurso, que aceite o convite: mais do que compreender as escolhas que fiz, experimente-as. Pois, como nos lembra Paul Zumthor, o saber, sobretudo aquele que nasce no contato com a literatura, é um longo, lento sabor.

DO MÉTODO OU DO REFERENCIAL TEÓRICO

A gênese deste trabalho não se deu pela escolha teórica de um objeto, tampouco por uma hipótese a ser demonstrada, mas pela prática em si: traduzir *Auto da Compadecida* para o francês. Isto é, para meu francês estrangeiro: ora selvagem, ora academizado, ora standartizado, ora transgressor.

Nos primeiros três anos de trabalho, a escrita da tese e a tradução do texto suassuniano ocorreram em paralelo, em idas e vindas entre a elaboração conceitual e a reelaboração tradutória. O processo crítico, no entanto, permanece ainda em curso. A tradução literária, como agora constato mais do que nunca, é uma prática sem ponto final: um infundável percurso de análise e de ginástica sobre o texto original. Talvez a versão aqui apresentada seja apenas um extrato deste caminho, não seu término, pois a cada leitura, descubro novas arestas, vejo qualidades que antes me escapavam, percebo escolhas que, ainda que eu as tenha fundamentado, poderiam ter sido outras. E assim sigo num convívio com o texto que é mais uma relação de contato do que um projeto estritamente científico.

Essa experiência longa com o texto não apenas orientou minhas decisões tradutórias, mas também determinou o tipo de reflexão que me interessava produzir nesta pesquisa. A imersão na linguagem suassuniana me levou a priorizar um referencial teórico que partisse, assim como eu partia, da linguagem como matéria e não apenas como sistema, mas como manifestação literária. Assim, parti de um referencial que me ajudasse a pensar o texto em sua materialidade e em sua "linguisticidade", isto é, em sua tessitura de sons, ritmos, pausas e em sua própria performatividade. Afinal, o cerne do ofício da tradução é, sobretudo, o trabalho físico e manual da linguagem. Nesta toada de tomar o texto em sua materialidade, também me sustento sobretudo em alguns nomes cujas contribuições para a ciência e filosofia da tradução são quase que indelévels. Falo principalmente de Walter Benjamin, Henri Meschonnic, Antoine Berman e Paul Ricoeur. Para todos estes, a tradução é um espaço de fricção entre línguas e de recriação sensível da alteridade do original. Guardadas algumas ressalvas a eles, trago também momentos de tradução em que nenhuma teoria sustentou minha prática e apenas este meu longo processo de relação com o texto foram capazes de me trazer as respostas para traduzi-lo. Dito isso, volto a ressaltar a importância da teoria da tradução: estes grandes nomes da filosofia da linguagem e da tradução auxiliaram enormemente para

transformar minha própria leitura do texto suassuniano e passar de uma leitura passiva do original para seu enfrentamento artesanal. A partir de suas visadas, empenhei-me ao ato de manipular a linguagem como quem modela uma matéria viva, resistente, dotada de formas próprias. Este ato foi o primeiro grande facilitador (e contraditoriamente dificultador) da tradução do texto suassuniano.

Assim, percebi que traduzir a literatura se trata de um exercício ativo e profundamente físico: não se esgota na leitura analítica, mas requer operação manual. Para traduzir, é preciso não acolher o texto como um recinto de sentidos prontos, mas ir além: testar seus ritmos, sua organização discursiva, compreender a minúcia que cria sua macroestrutura. Traduzir, nestes termos que aqui proponho, é estar em atrito com o original, é agir com as mãos tanto quanto com a razão. Desta necessidade de manejo da dimensão material da linguagem, ficou evidente e urgente dar conta de pensar o texto dramático em sua especificidade técnica.

Nesta intenção, devo dizer que os estudos dramatúrgicos foram essenciais para compreender os princípios estruturais e performáticos que organizam *Auto da Compadecida*. A peça, afinal, não é prescrita apenas pelo texto, ela é concebida para ser corporificada: no corpo dos atores, nos gestos, nos espaços e silêncios da cena, intenção primeira de seu texto que altera sua própria tessitura linguística. Para lidar com esta particularidade, me pus ao estudo dos teóricos da análise semiótica do texto dramático, como Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Jean-Pierre Ryngaert e outros. Esses estudiosos me forneceram estofos para pensar o teatro para além da cena: como escritura, como forma discursiva própria, como objeto de estudo. Ubersfeld lembra, por exemplo, que o texto dramático, ainda que fixo, carrega em si uma dimensão cênica que o excede: é uma partitura de potencialidades, sempre aberta à realização. Há, nesse tipo de texto, uma tensão constitutiva entre a estabilidade da palavra escrita e a fugacidade do evento performático, tensão que acrescento aqui ressoar também na própria tradução. Jean-Pierre Ryngaert, por outro lado, chama atenção para o fato de que o teatro, enquanto objeto literário, é tido como um “objeto menor”, pois exige do leitor uma imaginação ativa, uma predisposição à encenação, o que dificulta o fluido ato de leitura recreativa. Talvez seja por isso que a tradução do teatro seja tão laboriosa: ela requer do tradutor um empenho literário tanto quanto técnico da especificidade discursiva dramática. Afinal, o que concluo é que a tradução do teatro é uma escritura cênica em seu mais puro

sentido: reescrever o texto dramático na outra língua, recriando a particularidade do que constrói sua potência e tendência à performance.

Nesta pretensão de reescrever o teatro, devo adicionar ainda a contribuição de alguns pesquisadores e biógrafos de Suassuna, tais como Bráulio Tavares, Idelette Muzart e Ligia Vassalo. Recorri a eles quase que naturalmente, em um movimento orgânico da pesquisa. Mas isso não se deveu à intenção de querer explicar a obra por meio da vida do autor, mas sim investigar que a peça é o projeto estético próprio de Ariano Suassuna que decorre de sua visada do mundo. Este foi um momento indispensável para esta pesquisa e foi muitíssimo útil aprofundar a concepção de arte-cultura do Movimento Armorial, manifesto estético e cultural criado e coordenado por Ariano Suassuna que se materializa plenamente em *Auto da Compadecida*. Assim, diferentemente de querer incutir à tradução detalhes de seu criador, o que houve foi um processo de estudo do contexto em que a peça se insere.

Esta investigação do contexto e do Movimento Armorial não tardou a se enveredar para os interiores do drama suassuniano. Foi por esta via que cheguei à chave de compreensão do tecido complexo de *Auto da Compadecida*: a medievalidade, aspecto fundamental para se pensar o teatro de Suassuna e que hoje constato ser pouco explorada e até mesmo desconsiderada nos estudos literários. A medievalidade, pois, foi o que mais me forneceu conteúdo para compreender a própria tessitura linguística, estética e formal do texto dramático da *Compadecida*. Foi por ela que pude compreender a potência radicalmente expressiva do teatro suassuniano e foi por esta meada que, muito mais informada, fundamentei minhas mais importantes escolhas de tradução.

A partir do estudo da “medievalidade sertaneja”, em termo inspirado no estudo de Vassalo (1993), pude finalmente preencher a lacuna no trato de minha tradução e no estudo formal da obra. A recompensa de ter chegado ao assunto foi além da necessidade científica que o trabalho requeria: nutri pelo tema um interesse genuíno que tem me rendido, até hoje, quase dois anos depois, maravilhosas e interessantes leituras, já fora do escopo desta pesquisa, mas de todo importantes para alimentar minha curiosidade perene pelo mundo. Doces descobertas que a pesquisa, vez ou outra, nos proporciona...

De volta à escolha metodológica que atravessa esta tese, devo destacar que ela é muito mais uma prática de contato e de imersão do que uma sequência rígida de procedimentos com o texto suassuniano. Este contato com o texto original, com as teorias que me auxiliaram a pensar este texto e com minhas próprias decisões tradutórias, revelou em alguns momentos a insuficiência latente também das teorias de tradução que recorri. Ou seja, eu jamais poderia dizer que este trabalho se trata somente da aplicação da teoria no ato tradutório. Mas seria, sim, já muito mais adequado, afirmar que se trata de uma experimentação da aplicação prática da filosofia da tradução no ato real de traduzir. O tempero deste experimento está no próprio objeto de estudo e de tradução: a literatura. Esta mesma que desafia os próprios limites da linguagem. Afinal, como ela (a literatura) poderia então não desafiar também a própria elaboração teórica de sua tradução?

Avancemos. Se é verdade que, nas ciências sociais e nos estudos de linguagem, a metodologia frequentemente se confunde com a aplicação de um referencial teórico a um objeto, vejo que é porque, nestas áreas, pensar e escrever não são atos plenamente sucessivos, mas simultâneos, sobrepostos. Ao contrário da ideia de que se aplica uma teoria a um objeto previamente definido, a escrita é frequentemente o lugar mesmo da invenção teórica. A escrita, como gosto de me referir, não é um puro local de aplicação de ideias, mas um espaço onde as ideias se testam e se incrementam entre si, formando novas concepções e novas visadas. É na manipulação concreta do texto que as ideias se erguem, se desdobram, se justificam. Assim sendo, é por isso que neste trabalho, a metodologia não se antecipa à escrita: ela emerge dela. É ao traduzir que compreendo a forma; é ao reescrever que reconheço o ritmo do original; é ao escrever sobre isso que percebo, ainda mais, a espessura da linguagem suassuniana.

CAPÍTULO I

A TRADUÇÃO

1. PREFÁCIO: A FORMA DA TRADUÇÃO E A TRADUÇÃO DA FORMA

Duas preocupações permearam todo o processo de fazimento desta tradução que hoje apresento: manejar tecnicamente o texto dramático e dar conta da linguagem prosaica e regional de Ariano Suassuna. Estes são os pontos sumários que concentram todo trabalho de reescritura da peça suassuniana.

Auto da Compadecida é um texto dramático. Concebido para ser representado, peça de teatro. Sua pretendida realização não se dá somente no nível da escrita, mas nas searas da voz e da performance. Traduzi-lo, assim como traduzir o texto dramático em geral, é lidar com esta matéria plena de potencialidade performática. A tradução do drama é a tradução da capacidade de ação que o texto prescreve em si.

Esta potencialidade se transcreve no texto dramático em sua peculiaridade discursiva. E é nesta vereda que o tradutor deve ter especial atenção. Diferentemente do texto romanesco, que tende à fluidez e à constância, o dramático é fragmentado e segmentado. Constitui-se basicamente de dois textos em relação: o texto dos diálogos e suas indicações cênicas (que aqui chamaremos de didascálias). Ou seja, o texto dramático é a combinação sinérgica de o quê os personagens dizem (o que constituirá a ação em si) e a indicação de como eles devem dizer o que dizem. Em suma, tudo no texto dramático é uma prescrição para a ação.

Para se ler o texto dramático há de se ter um certo empenho imaginativo: é preciso imaginar o cenário, a disposição espacial dos personagens, as indicações sonoras ou gestuais que nele estão escritas (e que não raro fazem referência a elementos extratextuais, como a localização de um personagem no cenário ou uma expressão facial específica). Sua leitura apela para que o leitor encene a peça internamente. Lê-lo exige ação.

A rigor, melhor seria reservar a noção de leitura ao texto dramático, pois se lê o teatro *mui* diferentemente de um texto linguístico: expondo-se a todas as linguagens não-verbais (gestual, música cenografia, rítmica) que, precisamente, escapam à linguagem e confrontam o espectador com um evento cênico, não com um texto constituído de signos linguísticos. (PAVIS, 2011, p. 228 *apud* LYOTARD, 1971)

Em *Lire le Théâtre* (1993), Anne Ubersfeld se refere ao texto dramático como “esburacado” (*troué*), pois destaca que nele um conjunto de signos não-verbais se articula com signos verbais. A mais recente tradução brasileira deste título de Ubersfeld, *Para ler o teatro* (2010), abandona o termo “esburacado” e passa a traduzir “*troué*” por “aberto”, o que incute ao texto dramático uma ideia não mais de falta, como o “esburacado” sugeria, mas de abertura. “*Esburacado*”, “*aberto*” ou os dois, o fato é que o texto dramático pressupõe representação e pode permitir uma variedade de interpretações cênicas, o que faz do teatro uma arte viva e em constante transformação.

A tradução, assim como o texto e sua representação, tem similar relação com a literatura: transforma-a, renova-a. Ou como assinalou Walter Benjamin, prolonga a vida da obra, dando-lhe sobrevida ao fazê-la nascer novamente em outra língua. Esta abertura (doravante sem aspas) do texto dramático é sintoma do teor paradoxal da arte do teatro: o texto é fixo, permanente; enquanto a representação é “flor de um dia” (Ubersfeld, 2005), instantânea, fugaz, “nunca reproduzível como idêntica” (Ubersfeld, 2005). Esta relação paradoxal ocorre também entre a literatura e a tradução: o original permanece fixo, enquanto suas traduções variam de língua para língua, de edição para edição, de tempos para tempos. O original independe de sua tradução, assim como o texto dramático independe de sua representação, embora se amplifique nela. Quando combinados, original & tradução, texto & representação, se enriquecem. Um texto muito traduzido é um texto em plena vida, orgânico. Um texto dramático muito representado é igualmente vivente. E como poderíamos dizer que este não é o caso de *Auto da Compadecida*? Texto de maior sucesso de Ariano Suassuna, uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro e que na ocasião deste ano de 2025 ganha ainda uma continuação cinematográfica? Deixo aqui a pergunta e sigo adiante.

Para Aristóteles, o público é o destinatário emocional do teatro, é o meio por onde deve ocorrer a catarse. Para Brecht, o público deve manter-se crítico e consciente, para Artaud; fisicamente impactado, Schechner e Lehmann, por outro lado, estabelecem que o público é um agente ativo na construção do sentido do teatro, assim como Boal, para quem o público é atuante e deve ser um *espect-ator*. Para a maior parte das perspectivas documentadas e estabelecidas da teoria do teatro ocidental, o público é fundamental. Sem ele, o teatro não acontece. Assim, nesta tradução da peça suassuniana, também o considero. Mas o faço diferentemente: concebo o público/espectador como o leitor.

Walter Benjamin nos traz que o leitor nada deve significar para o tradutor de literatura, pois a tradução não deve se destinar a ele, e sim manter uma relação estreita com o próprio texto original. Na visão benjaminiana, primar pela presença de um leitor significaria explicar e clarificar o texto para este receptor. Ou seja, ser infiel à própria arte do texto em favor de um esclarecimento da obra para quem o lê. O tradutor, para Benjamin, deve somente o compromisso à arte do texto literário. Este é seu ponto primário.

Esta perspectiva benjaminiana advoga em favor da estranheza do original. Para ela, a tradução deve reescrever a própria alteridade da linguagem, convidando o leitor para enfrentar o estranho traduzido daquela literatura. Esta ideia foi muito inspiradora na escritura desta tradução de *Auto da Compadecida* e vamos explorá-la mais demoradamente nos próximos capítulos. Mas no que concerne à tradução teatral em especial, é importante modulá-la agora para compreender a tônica que me orientou durante esta tradução.

Minha perspectiva neste âmbito defende que é muito pertinente considerar o leitor na tradução do texto dramático, pois a própria arte teatral pressupõe intrinsecamente uma recepção. Mas vale relativizar: o leitor do teatro pode ser tanto um apreciador recreativo da literatura teatral, como um suposto público que assistiria à montagem deste texto ou mesmo um dramaturgo querente de realizá-lo em palco. Levando isto em conta, busquei fazer nesta tradução com o que o texto “se resolvesse” na medida em que acontecesse. Isto significa que não poderia haver nele palavras e mistérios que requeressem ruminação para desvendar, menos ainda me dei o direito de lançar mão de notas de rodapé. Afinal, como o texto de teatro tem uma capacidade comunicativa alta, sua compreensão por parte do receptor deve ser imediata, ocorrida à medida que é dito/lido. Então, o que fiz aqui foi considerar o leitor como um leitor-público, um leitor-espectador, de modo que tudo deveria ser um pouco autoexplicável e pronto para ir para a boca, mas que ainda sim guardasse em si algo de estranho, algo de sua origem. Este foi o desafio. O texto precisava ser autossuficiente e próprio de si mesmo o tanto quanto possível.

Alguns casos desta tentativa de se fazer compreensível guardando estranheza se destacam, pois são mais simbólicos no âmbito da obra de Suassuna. Um deles é o exemplo do cangaceiro, termo cujo significado semântico e configuração linguística é restrito ao

português brasileiro. Um cangaceiro, tal como é, só existiu aqui. Seria em vão traduzi-lo criativamente, procurando criar um termo que se assemelhasse ao original e construísse a ideia do *bandit ou guerrier du sertão brésilien*. Neste caso, busquei descobrir como o movimento do cangaço é retratado pela historiografia francófona. O que encontrei muito me agradou: *cangaceiro*. O termo, assim como o “cangaço”, é mantido em sua forma original na maioria da historiografia estabelecida sobre o Brasil. Ou seja, buscar ou criar alguma outra solução que fuja do que já é utilizado seria desnecessário. Neste caso, por esta carga histórica já documentada, a solução de tradução pode simplesmente acompanhar a historiografia sem maiores delongas. O mesmo ocorreu com o termo sertão. Vocabulo quimérico, explorado na literatura e na geografia, conhecido no meio da tradução e no cânone literário devido ao *Grande Sertão: Veredas* de Rosa, pela obra de Graciliano Ramos e de João Cabral de Melo Neto. O mesmo ocorreu: mantive o termo original, até mesmo com o til. A acentuação, inclusive, indicaria a pronúncia original ao leitor/espectador, conservando sua estranheza e indicando como o termo deve ir à boca. Deixo assim, então, o ônus da interpretação (literal e cênica) a quem usufruir do texto.

Estes dois casos em especial implementam uma nova palavra no francês. Mas vejam bem, não se trata de uma inserção rebelde, arbitrária, trata de acompanhar o próprio tilintar das línguas¹, que já vinham se integrando espontaneamente para falarem do assunto do nordeste brasileiro. É evidente que manter os termos originais é uma explícita conduta de conservar a estranheza do texto e “resolvê-lo” prontamente, mas ao fim e ao cabo, como poderia ser diferente? Ambos os termos, o cangaceiro e o sertão, já são bem recebidos na língua francesa em geral (europeia e africana). Assim, julguei ser muito mais importante empenhar minha energia em outros imbróglios de tradução que me requereriam soluções mais trabalhosas de criação. No geral, julgo que a tradução de termos autóctones como estes, compostos majoritariamente de uma palavra apenas, são mais traduzíveis pela pesquisa histórica e linguística e menos precisados de grandes intervenções criativas, principalmente pelo fato de traduções criativas e inventadas gerarem, não raro, equivalências sem identidade alguma. Isso ficará claro mais adiante nesta tese.

Voltando ao assunto do manejo do texto dramático, tive um especial apreço pela extensão e função das falas dos personagens. Isto porque o tamanho e o teor de cada

¹ Édouard Glissant, em *Poética da Relação* (2021).

réplica demonstram também uma função na ação. A extensão da frase de um personagem é parte da própria energia proposta pelo dramaturgo para empregar na cena. Uma fala longa, por exemplo, pode ser uma *tirada*, isto é, uma réplica longa de um personagem que dispõe de espaço e tempo no drama para expor suas ideias. Muitas vezes a tirada é longa e veemente: ela se organiza retoricamente em uma sequência de frases, questões, argumentos, afirmações, *morceaux de bravoure* (peças de resistência, passagens brilhantes) (Pavis, 2011). Uma réplica muito curta, por outro lado, pode configurar uma *esticomitia*, que é uma troca verbal muito rápida entre duas personagens (alguns versos ou frases, um verso, até mesmo duas ou três palavras), na maioria das vezes num momento particularmente dramático da ação (Pavis, 2011). Ou seja, busquei acompanhar o núcleo do papel dos diálogos, reescrevendo em francês também sua função dramática. Isto parece ser evidente, mas é muito frequente e banal “dizermos mais” ou “dizermos menos” para “dizer a mesma coisa” do original. Um simples “sim” em português, pode se tornar uma frase completa em outras línguas, não por deformação caprichosa do tradutor, mas simplesmente pela diferença natural entre as linguagens.

Em suma, o empenho com o texto dramático parte do pressuposto de traduzir sua especificidade discursiva. Isto é, traduzir um texto dramático reescrevendo o texto dramático, fazendo-o também um texto de teatro na língua da tradução. Esta é outra afirmação que parece evidente, mas de todo não é, pois é muito sedutor atribuir características romanescas a um texto “esburacado”. Pode ser até mesmo intuitivo amenizar a redundância do texto dramático, tão própria de sua discursividade e tão valorosa para as qualidades de performance do drama. Ao longo desta tese, discutiremos mais das especificidades do texto de teatro e falaremos sobre sua tradução, mas à guisa de prefácio, vale a referência a Meschonnic como resumo: afinal, quem não concordaria que a tradução de um texto dramático deva ser um texto dramático?²

Esta perspectiva decorre da visada filosófica de que *a tradução é uma forma*, máxima de Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor*, cuja importância histórica é indiscutível. Para Benjamin, a tradução é uma forma porque é a manifestação da relação das línguas em um nível extralinguístico. Conforme o filósofo, “a forma não se reduz a

² Meschonnic diz, em *Poética do Traduzir* (2010), p.26: “quem não concordaria que a tradução de um poema deva ser um poema?”

uma correspondência sintática ou semântica, mas é a relação dialógica e transformadora que se estabelece entre as línguas”³.

A concepção de que a tradução é uma forma faz parte da argumentação de Benjamin, na qual há ideia de “língua pura”. Para o filósofo, todas as línguas humanas têm uma espécie de essência comum e primordial: a língua pura. Assim, o objetivo do tradutor não é apenas preservar a forma literal ou a fluência do texto, mas tornar visível essa língua pura que transcende as línguas particulares. Neste sentido, a tradução não deve ser um mero transporte de sentido, mas um ato criativo que revela essa essência espiritual latente de cada língua. A tradução como uma forma, portanto, é o surgimento da língua pura por meio deste contato entre as duas línguas em tradução. Esta forma não significa aplicar o “molde” de uma língua sobre outra (como gramática, sintaxe ou estilo), mas evidenciar a relação possível e material entre a língua do original e a língua de chegada. Eis o ponto que mais me interessa. Compreendo a tradução como uma forma porque vejo na tradução um caráter além da língua e do idioma que está muito mais na alçada da linguagem humana e menos na gramática. A tradução é uma forma, em minha concepção, porque evidencia materialmente a afinidade entre as línguas mesmo nos mais improváveis textos.

No entanto, não me demoro muito a explorar as veredas mais místicas de Benjamin sobre a tradução e língua pura. Estas que vão ainda por assuntos mais religiosos e míticos: Deus, Babel, essência espiritual da língua pura. Minha perspectiva que se vale de Benjamin é mais mundana. Me interesso por suas ideias enquanto vejo férteis possibilidades de aplicação prática. Assim as trarei aqui.

A palavra *forma* empregada pelo filósofo não é inocente. É por ela, principalmente, que parte minha visada metodológica. Em *A tarefa do tradutor*, Benjamin trata com certa naturalidade, parece pressupor um leitor já iniciado ao termo - o que é possível, de fato, se pensarmos que escrevia em meio à ebulição do formalismo. Se a tradução é uma forma, isto é, se é a expressão de uma relação mais profunda entre as línguas e está ligada à busca da “língua pura” (à preservação da alteridade do texto e à ideia de sobrevivência e transformação da obra literária), então para alcançá-la, segundo o que proponho, é preciso descobrir também a forma do original. Em outras palavras, é

³ *A tarefa do tradutor* (2011) de Walter Benjamin, traduzido por Susana Kampff Lages.

pela investigação e reescritura da forma do original que se compõe a tradução como uma forma.

Assim sendo, é inevitável não pensarmos em “forma” revisitando primeiramente o ideário da escola russa formalista. Conforme a qual a forma literária não é um invólucro ou um recipiente no qual se deposita uma matéria (o conteúdo), mas uma articulação particular de como se apresentam os elementos da obra. A abordagem formalista, assim como Benjamin em *A tarefa do tradutor*, dissolve o binarismo de forma e conteúdo e desfaz a ideia de que um é guardado pelo outro. A forma, deste modo, não desempenha uma função de veículo, mas é também produtora de sentido no texto literário. Cumpre-nos dizer ainda que conteúdo e forma são indissociáveis até do ponto de vista empírico: localizam-se no texto literário, o que equivale a dizer que se concentram num único objeto, na palavra escrita (Moisés, 2013). A forma, por consequência, é também parte do próprio conteúdo, ou como nos traz Zumthor (2018), “a forma não é regida pela regra, ela é a regra”.

O formalismo russo, nos idos dos anos 20 da primeira metade do século XX, estabeleceu uma nova abordagem sobre a ciência literária. Foi hesitoso em precisar a literatura como objeto de estudo científico e definir o foco principal de seus trabalhos: desvendar a “literaturidade” (*literaturnost*), própria dos textos literários. Ou seja, sua visada buscava compreender o que faz dada obra uma obra literária (Eickhenbaum, 1978)⁴. Não posso deixar de comentar que penso que o tradutor busca desempenhar um pouco do feito dos formalistas: ele intenta reescrever o *literaturnost* do texto, refazendo a obra de arte em um novo espaço de língua. E para esta tarefa se realizar, é preciso que o tradutor domine a forma do texto original.

No primeiro parágrafo deste prefácio, afirmei que meu trabalho principal em traduzir o *Auto da Compadecida* se concentrou no manejo do texto dramático e na linguagem prosaica e regional de Ariano Suassuna. Estes foram os caminhos que segui para compreender sua forma. O gênero dramático, pois, compõe as leis do funcionamento do texto suassuniano, pondo-o em pé no que concerne à sua estrutura formal e sua discursividade em geral. A linguagem de Suassuna, por outro lado, com seu brio coloquial, regional, eloquente e complexamente simples é a língua que constitui o teatro

⁴ Boris Eickhenbaum em *A teoria do método formal* (1978).

suassuniano no que concerne ao drama. Ela é a voz dos personagens e são eles, em suas manifestações, que fazem o texto da ação.

Ademais o formalismo, ademais Walter Benjamin, o substantivo *forma* pressupõe materialidade. Forma é a configuração física característica dos seres e das coisas como decorrência da estruturação das suas partes; formato, feitio. Forma é o estado físico sob o qual se apresenta um corpo. A forma do texto literário, assim sendo, não é somente um sistema de signos linguísticos abstratos, mas é também uma entidade concreta, uma manifestação dotada de presença sensorial.

Deste modo, a ideia principal está posta: forma é materialidade e a tradução é o que o tradutor com ela estabelece. Digo isso me aproveitando do teor pessoal que este prefácio pode conter, e me refiro, principalmente, à minha própria relação com a tradução de literatura que se explica no que fiz em *Auto da Compadecida*. O fato é que compreendo a forma também como o corpo do texto original, e é este corpo que, pela leitura, pelo desfrute, pelo trabalho, está a todo tempo em contato com o meu corpo. Afinal, como eu poderia dizer que este longo e perdurado trabalho de traduzir esta peça de teatro não é um empenho de contato intenso entre o meu corpo e o corpo do texto? Digo isso, sem dúvida, inspirada pela confissão de Zumthor (2018), que nos diz que nosso corpo reage ao corpo dos textos literários e assim construímos, seja como cientistas ou apreciadores, conhecimento e fruição. Para ele, o papel do corpo na leitura e na percepção do texto literário é também valioso de se considerar. Sua fala é tão bela que faço questão de trazê-la aqui:

“[...] é ele (o corpo) que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência...” (ZUMTHOR, 2018. p.25).

Toda esta subjetividade (embora material) é para dizer que meu corpo, meus olhos, meus sentidos, minhas competências desfrutam do texto suassuniano e minhas escolhas tradutórias são também o desejo de reproduzir estas sensações: riso, fascínio, contemplação, tristeza. Assim, é claro, o que busco traduzir como “forma” é também o

resultado deste encontro entre meu corpo e o corpo do texto, de minha fruição. O que intento privilegiar é também o que mais me encanta e o que mais ativa meus próprios sentidos, é o que não consigo ignorar.

Como consequência, percebo que tomar a forma como o corpo do texto me levou a compreender a própria lógica das arbitrariedades que cometi nesta tradução. Meus caprichos aqui nada mais são que este desejo de recriar o que aproveitei do corpo do original, tratam do “traduzir d’outra forma ou com processos novos a impressão deixada pelas belas coisas”, como disse Oscar Wilde. No geral, são detalhes pouco reconhecíveis e nada gritantes para o leitor, mas que fique aqui registrada minha defesa de antemão: quando fui infiel ao texto, fui fiel ao meu encantamento.

Dito tudo isso, vamos agora aos últimos dois e mais importantes pontos sobre esta tradução. Denominei os últimos capítulos desta tese, em que apresento e discuto propriamente a tradução, *Traduzíveis e Intraduzíveis*. Esta dicotomia entre não é de nada justa, pois não é nenhuma novidade que nada é inteiramente isto ou aquilo, mas é uma denominação útil para alcançar a ideia da própria dissolução da suposta oposição entre traduzível & intraduzível. Assim, trato como traduzíveis a linguagem em geral do texto suassuniano. Nela se inclui o título da peça, as didascálias, a nomeação dos personagens e algumas características da poética de Ariano Suassuna. Chamo-os de traduzíveis porque veremos que embora muito regionalizados, não demonstram grande grau de intraduzibilidade, pelo contrário, são dotados de uma linguagem radicalmente expressiva que impulsiona sua tradução.

Este termo é de Paul Ricoeur, cujas contribuições à hermenêutica e à fenomenologia me inspiram para pensar a tradução. Conforme ele, a linguagem humana (sobretudo a literária) é radicalmente expressiva porque não é meramente instrumental ou descritiva; é criativa e criadora de mundos. Sua perspectiva é de que a linguagem é a expressão pura da complexidade humana. Ela é radicalmente expressiva por ter alto poder simbólico, criar metáforas e narrativas sobre os acontecimentos, conectando o concreto e o abstrato e transformando a relação do homem com o mundo sensível e inteligível. Para Ricoeur, a linguagem conta com expressividade radical e ainda hermenêutica, porque mais do que seu conteúdo literal, ela exige interpretação e desvela camadas de sentido que vão além da superfície. O que mais me interessa no conceito de

Ricoeur, no entanto, são suas implicações linguísticas: um banquete para se pensar o que é o traduzível e (seu somente suposto contrário) intraduzível.

Aplico o termo de Ricoeur inteiramente à escrita de Suassuna em *Auto da Compadecida* e destaco que o primeiro aspecto que explica esta radical expressividade é seu próprio gênero: o texto dramático. Este é, por natureza, radicalmente expressivo porque condensa a essência do conflito humano em diálogos e ações altamente direcionados e significativos. Sua escritura é construída para compreender em seu enredo emoção, simbolismo e potência expressiva. O texto dramático prescreve a linguagem com acessórios para torná-la mais expressiva: gestos, entonações, trejeitos corporais, recursos sonoros ou de iluminação... ou seja, sua expressividade não se reduz à superfície das palavras. O texto dramático é radicalmente expressivo por ser um texto construído para significar mais do que a escrita prescreve.

Esta grande expressividade do *Auto da Compadecida* vai além de seu gênero e se explica com fluidez na própria poética de Ariano Suassuna. O teatro suassuniano é eloquente, tem sucesso em precisar de poucas palavras para se dizer. Sua escrita é clara: majoritariamente em ordem direta, mantendo a própria racionalidade do discurso. Sua linguagem é popular: transversal, pronta para ser apreendida pela erudição ou pelo analfabetismo. Construções simples, fluidas, cheias de ritmo e de prosódia, que fazem seu consumo ser muito natural. Sendo um texto dramático, é claro, é muitíssimo oralizado (aspecto no qual nos demoraremos mais tarde) e conta com muita repetição e aliteração, detalhe próprio de textos que mimetizam a voz e/ou nasceram dela. Quando muito, Suassuna parte para a criação de neologismos. Mas jamais são novas palavras criadas para complexificar o texto, pelo contrário, são termos autoexplicáveis, criados para incrementar a eloquência, fazendo-o ainda mais competente em ser radicalmente expressivo.

Assim, temos que a regionalidade da linguagem de Suassuna se constitui por sua radical expressividade. Ou seja, a pergunta que se põe é: uma escrita regionalizada, autóctone, “restrita” a um só idioma, é mesmo intraduzível? Ou é uma porção de vários fragmentos traduzíveis? Quando enfrentamos este predito teor regional da linguagem, vemos que ele é composto por uma diversidade de possibilidades de compreensão e um oportuno momento de criação linguística. Eis como encaro a “linguagem prosaica e regional” de Suassuna nesta tradução. Assim, já dei a deixa do que se trata o último

capítulo, *Intraduzíveis*: a discussão de que o intraduzível é parte do traduzível, jamais seu oposto. O intraduzível é o traduzível apimentado.

Por último, e realmente por último, digo que a tradução que se segue consta sem o texto original ladeado por dois motivos. 1. Não é permitido reproduzir o texto integral original devido a questões de direitos autorais, 2. Sugiro a leitura da tradução sozinha, independente, tanto para julgar sua qualidade quanto para experimentar a obra despojadamente, sentindo-a como nova. No mais, convido o leitor a pensar no que seria “falar português em francês”, pois assim busquei fazer com o texto suassuniano: tentei integrar minha língua ao estrangeiro não pela exotização, mas pela retroalimentação. Se vê, portanto, que ali tudo é francês, muito em sua norma gramatical e em sua prosódia, mas ali também está a língua do original, entrelaçada & vivente, conferindo a estranheza própria de onde veio. O português em francês significa que foi transformado, sim, mas que está lá. Segue a tradução.

2. LA COMPATISSANTE

Breve legenda:

Em itálico, didascálias.

Em negrito, nome dos personagens.

Em formatação normal, falas dos personagens.

Lorsque le rideau s'ouvre, tous les acteurs entrent, à l'exception de celui qui représentera Manuel, comme s'il s'agissait d'une troupe de saltimbanques, courant, avec des larges gestes, tout en se montrant au public. S'il y a un acteur qui sait marcher sur les mains, il devrait entrer comme ça. Un autre apportera un clairon, qu'il jouera joyeusement, annonçant l'entrée du groupe. Il faut être une entrée festive, dans laquelle les femmes font de grands tours et les acteurs remercient pour les applaudissements en levant les bras, comme dans le cirque. L'actrice qui jouera le rôle de la Compatissante doit venir sans caractérisation, pour que ce soit clair qu'elle, pour le moment, n'est qu'une actrice. Immédiatement après le coup de clairon, le Paillasse annonce le spectacle.

Paillasse

(Grande voix)

La Compatissante! Le jugement de quelques canailles, dont un sacristain, un Curé et un Évêque, pour l'exercice de la moralité!

Coup de clairon.

Paillasse

L'intervention de Notre-Dame au moment propice pour le triomphe de la miséricorde.
Auto de la Compatissante!

Coup de clairon.

La Compatissante! La femme qui jouera le rôle de cette dame suprême se déclare indigne de si haut poste.

Coup de clairon.

Paillasse

En écrivant cette pièce, où se combat la mondanité, le fléau dans son église, l'auteur a

voulu être représenté par un paillasse, pour indiquer qu'il sait, plus que quiconque, que son âme est un vieux berceau, plein de bêtise et de ruse. Il n'avait pas le droit d'aborder ce sujet, mais il a osé le faire, en s'appuyant sur l'esprit populaire de son peuple, car il estime que ce peuple souffre et a le droit de certaines intimités.

Coup de claiçon.

Paillasse

L'acteur qui jouera le rôle de Manuel, c'est à dire, Notre Seigneur Jésus-Christ, se déclare également indigne d'un rôle aussi élevé, mais il ne viendra pas maintenant, car son apparition constituerait un grand effet théâtral et le public serait privé de cet élément de surprise.

Coup de claiçon.

Paillasse

La Compatissante! Une histoire hautement morale et un appel à la miséricorde.

Jean Grillon

Il dit "à la miséricorde" parce qu'il sait que si nous étions jugés par la justice, la nation tout entière serait condamnée.

Paillasse

La Compatissante! [*En chantant.*] Il tombe, il tombe, il tombera!

Acteurs

en réponse au chant

Au bout de la mèche, jambe de bois!

Paillasse

Je m'en vais, et je reviendra!

Acteurs, en sortant

Tête de chèvre aux anchois!

Paillasse

Le public distingué imagine à sa droite une église dont le centre de la scène sera la cour. La sortie de la rue est sur votre gauche. Le reste dépend des acteurs.

Ici, on peut jouer de la musique joyeuse et le paillasse sort en dansant. Une petite pause et Chicò et Jean Grillon entrent.

Jean Grillon

Est-ce qu'il vient, vraiment? Je me méfie, Chicò. Tu es trop sans confiance!

Chicò

Moi, sans confiance? Qu'est-ce que c'est, Jean, tu me déconnaissais? Je te jure qu'il vient. Il veut bénir le chien de la femme pour voir si l'animal ne meurt pas. La difficulté n'est pas qu'il vienne, c'est que le Curé le bénisse. L'évêque, il est là et le père Jean ne va pas bénir le chien.

Jean Grillon

Il ne vas pas le bénir? Pourquoi? Qu'y a-t-il de grande chose avec un chien?

Chicò

Eh bien, je dis cela parce que je sais que ces gens là est plein de trucs, mais ce n'est pas grave. Moi, j'ai déjà eu un cheval béni.

Jean Grillon

Qu'est-ce que c'est ça, Chicò?

Il se passe le doigt sur la gorge.

J'en ai marre de ces histoires. C'est toujours toute une chose bizarre. Quand'on demande une explication, tu dis toujours le même "sais pas, sais juste que c'est ça."

Chicò

Mais, si j'ai vraiment eu le cheval, mon fils, je fais quoi? Je mens pour dire que j'ai ne pas l'eu?

Jean Grillon

Tu viens avec une histoire comme celle-là, mais tu te plains quand on dit que tu es trop sans confiance.

Chicó

Moi, sans confiance? Antoine Martinho est là pour prouver ce que je dis.

Jean Grillon

Antoine Martinho? Ça fait trois ans qu'il est mort.

Chicò

Mais il était vivant quand j'avais eu l'animal.

Jean Grillon

Quand'as tu-eu l'animal? Et c'était toi qui a accouché le cheval, Chicò?

Chicò

Pas moi. Mais au train où vont les choses, je ne me surprendrai pas. Le mois dernier, une femme en a accouché un, dans les montagnes d'Araripe, vers le Cearà.

Jean Grillon

Truc de sécheresse. C'est ça, cette faim: personne ne peut avoir des fils et qu'il y ait des chevaux dans le monde. La nourriture est moins chère et c'est de chose que peut être vendue. Mais et ton cheval, comment ça s'est arrivé?

Chicò

C'était une vieille qui me l'a vendu à bas prix, car elle allait déménager, mais elle m'a recommandé toute une attention, car le cheval était béni. Et il ne pouvait qu'être vraiment béni, parce que je n'avais jamais vu si bon cheval comme celui-là. Une fois, nous avons couru après un veau de six heures du matin jusqu'à six heures de l'après-midi, sans nous arrêter un instant. Moi, à cheval, lui à pied. On a réussi en tôt le soir, et quand j'ai secoué le bétail, j'ai regardé autour de moi et je ne savais pas où nous étions. J'ai pris un chemin là pour garder le boeuf...

Jean Grillon

Un boeuf? C'était pas un veau?

Chicò

Un veau et un boeuf.

Jean Grillon

Et t'as couru après eux deux en même temps?

Chicò, irrité

et c'est interdit?

Jean Grillon

Non, mais je suis étonné qu'ils ont couru tous ensemble, sans se séparer... c'était comment, ça?

Chicò

Sais pas, sais juste que c'était ça. Je suis allé en gardant les boeufs et tout de suite j'ai vu une ville. Tu sais que j'ai commencé à courir à la rivière de Taperoà, à Paraíba. Et bien, à l'entrée de la rue j'ai demandé à un homme où j'étais et il m'a dit qu'on était au Proprià, à Sergipe.

Jean Grillon

Sergipe?

Chicò

Sergipe, Jean. J'avais couru à cheval jusqu'à là. Celui ne peut qu'être béni!

Jean Grillon

Mais Chicò, et la rivière Saint-Francisco?

Chicò

Elle devait être à sec à ce temps-là, vu que je m'en rappelle pas quand je suis passé par là... et tout ces temps le cheval était là avec moi, sans se plaindre de rien!

Jean Grillon

Je serais étonné s'il se plaignait...

Chicò

C'est pour ces raisons et d'autres que plus rien ne me surprend, Jean. Du chien béni, du cheval béni, j'ai déjà vu tout ça.

Jean Grillon

Ça veut dire que tu crois que l'homme vient?

Chicò

Il ne peut que venir. C'est la seule façon qu'il a de donner. La femme a dit qu'elle le quitterait si le chien mourait. Le médecin dit qu'il ne sait pas ce que l'animal a. Il nous ne reste que faire appel au Curé. L'heure d'appeler le prêtre c'est l'heure de la mort. Il doit venir. Curé Jean! Curé Jean!

Curé

Qu'est ce qu'il y a? C'est quoi ce cri?

Il parle avec affectation, avec cette prononciation et ce style que Léon Bloy appelait « sacerdotal ».

Chicò

Ils vous ont dit de ne pas partir, parce que quelqu'un vient ici pour amener un chien qui meurt d'envie de que vous le bénissiez.

Curé

Pour moi le bénir?

Chicò

Oui.

Curé, *avec mépris*

Un chien?

Chicò

Oui.

Curé

Quelle bêtise! Quelle connerie!

Jean Grillon

J'en avais marre de lui dire que tu ne le bénirais. "Il va le benir, il va le benir", je suis là!

Curé

Je ne le bénis pas, pas du tout!

Chicò

Mais Curé, je ne vois rien de mal de bénir l'animal.

Jean Grillon

Le jour que le nouveau moteur du Majeur Antoine Morais est arrivé tu ne l'as pas bénis?

Curé

Du moteur c'est différent, c'est une chose que tout le monde bénit. Mais un chien... je n'en ai jamais entendu parler.

Chicò

Je trouve que c'est chose beaucoup mieux qu'un moteur.

Jean Grillon

Ehh, Chicò, le Curé a raison. Qui va être teni comme un bête c'est lui. C'est une chose de bénir le moteur d'Antoine Moraes et une autre de bénir le chien d'Antoine Moraes.

Curé, *main en coupe sur l'oreille*

Comment?

Jean Grillon

J'ai dit que c'est une chose bénir le moteur et c'est d'autre bénir le chien du Majeur Antoine Moraes.

Curé

Et le chien don't vous parlez appartient à Antoine Moraes?

Jean Grillon

Je ne voulais pas venir, de peur que tu te fâcherais, mais le Major est riche et puissant et je travaille dans sa mine. Craignant de perdre mon emploi, j'ai été obligé de l'obéir; mais j'ai dit à Chicó: le Curé sera fâché.

Curé, *tout en souriant*

Rien de cela, Jean! C'est qui un ministre de Dieu pour avoir le droit de se fâcher? J'ai parlé pour parler, mais tu n'as pas dit non plus à qui appartenait le chien!

Jean Grillon

C'est à dire que tu le bénis?

Curé, à Chicò

Toi, tu penses quoi?

Chicò

Je pense que ce n'est pas grande chose!

Curé

Moi aussi. Je ne vois aucun mal à bénir les créatures de Dieu!

Jean Grillon

Tout reste donc dans la paix du Seigneur, avec le chien béni et tout le monde satisfait.

Curé

Dites au majeur de venir. Je l'attends.

Entre dans l'église.

Chicò

Quelle invention c'était ça de dire que le chien appartenait à Antoine Moraes?

Jean Grillon

C'était le seul moyen du Curé promettre le bénir. Il a si peur de la richesse du Majeur qu'il s'affole. Tu n'as vu pas la différence? Avant c'était quelle bêtise, quelle connerie!", maintenant c'est "Je ne vois aucun mal à bénir les créatures de Dieu!"

Chicò

Ça ne vas pas marcher! Tu commences déjà avec tes trucs, Jean! Il fallait inventer que tu étais employé d'Antoine Moraes?

Jean Grillon

Mon fils, employé du Majeur et employé d'un ami du Majeur c'est la même chose. Le boulanger vif pour dire qu'il est ami de l'homme, donc la différence est très petite. D'ailleurs, j'aurais très bien pu être envoyé par le Majeur, car son fils est malade et pourrait même avoir besoin du Curé.

Chicò

Jean, arrêtes le présage avec le garçon, ça peut se retourner contre toi!

Jean Grillon

Et toi, arrête de bavardage! Je n'ai jamais vu un homme si mou comme toi, Chicò. Le boulanger a ordonné que tu trouves le Curé pour bénir le chien et j'ai le trouvé, sans ni même qu'on me le disent. Tu veux quoi de plus?

Chicò

Eh, on voit comme tu es fidèle à son patron. Ça fait goût un employé de telle qualité.

Jean Grillon

Bien au contraire, je dois encore me venger de ce que lui et sa femme m'ont fait quand j'étais malade. Trois jours j'ai passé sur un lit à mourir et ils n'ont même pas m'offrir un verre d'eau. Mais j'ai fait ce travail avec goût, seulement parce que c'était pour tromper le Curé. Je n'aime pas son nez.

Chicò

Quel nez? Du Curé?

Jean Grillon

Les deux. Je règle les contes avec le Curé, à toute heure je les règle avec le patron! Je connais le point fable de cet homme, Chicò!

Chicò

C'est lequel?

Jean Grillon

Arrête d'être hypocrite, tu le sais.

Chicò

Je te jure que je ne sais pas.

Jean Grillon

C'est sa femme, Chicò, et tu sais bien de ça. Toi, tu sais que sa femme...

Chicò

Jean, parle plus bas. Le Curé peut t'entendre. Ces type de choses se propagent en un instant.

Jean Grillon

Arrête de bêtise, Chicò. Tout le monde sais que la femme du boulanger le trompe...

Chicò

Jean, damné, tu parles plus bas ou je te t'étouffe maintenant.

Jean Grillon

Mais tout le monde n'en sais déjà?

Chicò

Oui, mas personne ne sait qui c'était avec moi, tu comprends? Et même elle m'a déjà quitté pour quelqu'un d'autre! Une fois, João, et je ne peux pas l'oublier. Mais elle ne veut plus rien avoir à faire avec moi.

Jean Grillon

Elle ne peut ni même te vouloir, Chicò. Tu es um misérable qui n'a rien et sa faiblesse est l'argent et les animaux. Elle ne t'aurait pas quitté si tu étais riche. Elle est née pauvre, s'est enrichi grâce au commerce de la boulangerie et maintenant elle ne pense qu'à ça. Mais moi... je vais encore me venger d'elle et de son mari, toute à la fois.

Chicó

Pour quoi cette colère contre elle?

Jean Grillon

Quel homme sans honte! Tu me demandes encore? T'es oublié de qu'elle t'a quitté? T'es oublié de l'exploitation qu'ils font avec nous dans cette boulangerie de l'enfer? Ils pensent qu'ils sont le Chien juste parce qu'ils sont devenus riches, mais un jour ils me le rendront. La colère qui j'ai c'est parce que quand j'étais là malade, pour mourir au lit, je voyais l'assiette de nourriture qu'elle envoyait au chien. Il y avait même de la viande cuite au beurre. Rien pour moi, au diable João Grilo. Un jour, je me vengerais!

Chicò

Jean, arrête d'être vengeur que tu te disgrâce! Un jour tu vas te mettre dans une piège sérieuse.

Jean Grillon

Et qu'est-ce que ça a, ça? Tu crois que j'ai peur, toi? C'est comme ça que j'm'amuse.
Moi, j'adore les embrouilles!

Chicò

Alors permettez-moi de vous féliciter, Jean, car vous venez de vous attirer des ennuis.

Jean Grillon

Moi? Quoi?

Chicò

Le Majeur Antoine Moraes monte la colline là. Il vient chercher le Curé certainement.

Jean Grillon

Tais-toi, bête! Ne dis pas un mot, laisse-moi tout faire. [*Apercevant Antoine Moraes sur le seuil, à gauche.*] Allez, Majeur Antoine Moraes, comment vas-tu? Vous êtes venu chercher le Curé? [*Antoine Moraes, silencieux et terrible, se dirige vers l'église mais João prend les devants.*] Si Votre Seigneurie le veut, je l'appellerai. [*Antoine Moraes pousse João avec son bâton de marche et retourne vers l'église. João, affligé, se retourne, le prend devant et parle, en dernier recours.*] Je ne voulais que vous prévenir, pour que Votre Seigneurie ne soit pas surprise: le Curé est un peu fou.

Antoine Moraes, s'arrêtant

Tu es fou? Le Curé?

Jean Grillon, commence à s'enthousiasmer

Oui, le Curé! Il est d'une manière qui ne respecte plus personne et a la manie de tout

bénir. Je suis venu lui remettre un message, envoyé par mon patron, et il m'a très mal reçu, malgré que mon patron soit ce qu'il est.

Antoine Moraes

C'est qui ton patron?

Jean Grillon

Le boulanger! Il a traité son patron de chien et lui a dit que malgré cela il allait le bénir.

Antoine Moraes

C'est quoi cette folie?

Jean Grillon

Je sais pas. C'est sa manie. Il bénit tout et nous appelle chien.

Antoine Moraes

Ça c'était parce que c'était son patron. Avec moi, c'est différent.

Jean Grillon

Votre Seigneurie allez m'excuser, mais je pense que non.

Antoine Moraes

Tu penses que non?

Jean Grillon

Oui. Et je dis ça parce que j'ai entendu le Curé dire "Ce chien, simplement parce qu'il est un ami d'Antoine Moraes, il pense qu'il est quelque chose."

Antoine Moraes

C'est quoi cette histoire? Tu es sur?

Jean Grillon

Absolument sur. Il est fou, le pauvre Curé!

Antoine Moraes

Eh bien, mettons les choses au clair, car quelqu'un va payer pour cette blague! À propos de la manie de tout bénir, c'est pas grave, ça me sera même utile. Mon fils, le plus jeune, il est malade et va au Recife se faire soigner. Il a vraiment une manie d'église et ne veut pas s'en aller sans avoir la bénédiction du Curé. Mais sois sûr d'une chose: je vais tout clarifier, et si tu fais des blagues de mon côté, tu le regretteras. Père João! Père João!

Il part vers la droite. Au même moment, Chicó tente de s'enfuir, mais Jean l'attrape par le cou.

Jean Grillon

Non, tu restes avec moi! Je suis venu demander la bénédiction du chien à cause de toi et tu dois rester. En plus, Chicó, tu es déjà habitué à ces choses-là, tu avais même un cheval béni!

Chicó

Oui, mais il s'avère que le major Antoine Moraes a peut-être un peu de cheval, mais il n'a rien de béni!

Jean Grillon

Arrête d'être lâche et reste ici!

Antoine Moraes, *de retour*

Oh, père, tu étais là? Je t'ai cherché partout.

Curé, *de l'église*

Uh làlà, quel honneur! Quelqu'un comme Antoine Moraes à l'église! Ça fait longtemps depuis ces pieds ne sont pas aux seuils de la maison de Dieu!

Antoine Moraes

Il vaudrait mieux dire tout de suite que cela fait longtemps que je ne suis pas allé à la messe!

Curé

Pas du tout, je sais de vos occupations, de votre santé...

Antoine Moraes

Occupations? Vous savez bien que je ne travaille pas et que ma santé est parfaite.

Curé, *jaune*

Vrai?

Antoine Moraes

Ce sont aujourd'hui les propriétaires terriens qui ont perdu leur sens de l'autorité. On voit des seigneurs travailler sur leurs terres comme n'importe quel travailleur. Mais chez moi c'est comme autrefois, la vieille paresse seigneuriale!

Curé

C'est ce que je n'arrête pas de dire, au train où vont les choses, c'est la fin du monde!
Mais qu'est-ce qui vous a amené ici? Je sais, ne le dis pas, il est malade, n'est-ce pas?

Antoine Moraes

Oui, vous savais déjà?

Curé

Déjà. Ici, tout se propage en un instant! Déjà puant?

Antoine Moraes

Puant? Qui?

Curé

Elle!

Antoine Moraes

Non. Que voulez-vous dire?

Curé

Rien, pardon, c'est une façon de parler!

Antoine Moraes

Eh bien, vous avez des façons de parler très étranges!

Curé

Je vous prie d'excuser un pauvre Curé sans grande instruction. Quelle est la maladie?
Gale?

Antoine Moraes

Gale?

Curé

Oui, j'ai vu des gens en mourir en quelques jours seulement. Cela a commencé par la queue et s'est propagé au reste du corps.

Antoine Moraes

Par la queue?

Curé

Désolé, désolé, j'aurais dû dire « par l'arrière ». Le respect est dû aux malades, même s'ils sont de la plus basse qualité.

Antoine Moraes

Basse qualité? Père João, regarde à qui tu parles. L'Église est une chose respectable, comme garantie de la société, mais tout a un limite!

Curé

Mais qu'est-ce que j'ai dit?

Antoine Moraes

Basse qualité! Mon nom complet est Antoine Noronha de Britto Moraes et cette

Noronha de Britto vient de Conde dos Arcs, vous avez entendu? Des gens qui sont venus dans les caravelles, vous avez entendu?

Curé

Oui, et sûrement leurs ancêtres sont également vênus em caravelle, non?

Antoine Moraes

Bien sûr! Si mes ancêtres sont venus, les siens sont bien sûr venus aussi. Que voulez-vous insinuer? Vous dites que sa mère a fait quelque chose de mal?

Curé

Oui, un chien!

Antoine Moraes

Quoi?

Curé

Un chien!

Antoine Moraes

Répétez!

Curé

Je ne vois rien de mal à le répéter, elle n'est pas vraiment un chien?

Antoine Moraes

Père, je ne vais pas te tuer maintenant parce que tu es Curé et que tu es fou, mais je

vais me plaindre auprès de l'évêque. [*À Jean.*] Tu avais raison. Viens chez Angicos, tu ne le regretteras pas.

Prête, *très affligé*

Mais dites-moi, pour l'amour de Dieu, ce que j'ai dit.

Jean Grillon

Rien, rien, mon père! Cet homme doit être fou de son désir d'être grand. Il souhaite même donner une lettre de noblesse au chien!

Curé

Je fais tout pour lui plaire et il va se plaindre à l'évêque! Oh, si c'était à l'époque de l'autre! Cet homme là, il était un saint, la chose la plus simple au monde était de lui plaire. Celui ci, maintenant est un aigle, un vrai administrateur. Est-ce qu'il va me suspendre?

Jean Grillon

Pas du tout, Curé, avant cela, j'irai à Angicos et je m'occuperai de tout arranger.

Curé

Tu arranges comment, Jean?

Jean Grillon

Laisse à moi. Antoine Moraes est soudainement devenu mon ami. Tu n'as vu pas comment il m'a invité à aller à Angicos? Maintenant c'est comme ça, si Jean Grillon y va, Antoine Moraes va aussi... Je suis complètement perturbé!

Curé

Alors, l'arrange tout, Jean. Tu ne regretteras.

Jean Grillon

C'est appelé, c'est déjà arrangé. Maintenant, je voulais une petite faveur de votre part, Curé.

Curé

J'em attendais déjà quelque chose comme ça. Dans mon métier, il faut s'habituer à donner et prendre. C'est quoi?

Jean Grillon

Le chien de mon patron n'est pas du tout bien et je voulais que vous bénissiez le petit animal!

Curé

Encore une fois? Mais ce sera possible?

Jean Grillon

Plus que possible! Vous n'irez pas bénir celui du major Antoine Moraes?

Curé

Et tu parles de qui?

Jean Grillon

De mon patron.

Curé

Et son patron n'est pas Antoine Moraes?

Jean Grillon

Non.

Curé

Mas tu es vient de dire ça, Jean!

Jean Grillon

Moi? C'est Chicó qui a dit cela.

Curé

C'est qui son patron?

Jean Grillon

Son patron.

Curé

Et son chien est-il malade aussi?

Jean Grillon

Oui.

Curé

Oh, quelle terre de chiens malades!

Jean Grillon

Et maintenant la manie c'est de tout bénir. Bénir n'importe quel animal.

De forts cris féminins peuvent être entendus à l'extérieur.

Jean Grillon

C'est la Femme avec le chien. Et alors, tu vas le bénir ou pas?

Curé

Après réfléchir à deux fois, je pense qu'il vaut mieux ne pas le bénir! L'évêque est là et je ne le bénis que s'il me le permet. [à gauche apparaît la femme du boulanger et le Curé court vers elle]. Arrêtez, arrêtez! [le boulanger apparaît.] Arrêtez, arrêtez! Un instant. Entre vous et la dame: le chien reste là!

Femme

Oh, Curé, pour l'amour de Dieu, mon chien est en train de mourir! C'est le fils que je connais dans ce monde, Curé! Ne laissez pas le chiot mourir, Père!

Curé, ému

Pauvre Femme! Pauvre chien!

Jean Grillon lui tend un mouchoir et il se mouche bruyamment.

Boulangier

Vous bénirez le chien, Curé João?

Jean Grillon

Ce n'est pas possible. L'évêque est là et le Curé ne le bénirait que s'il était du chien du

major Antoine Moraes, une personne plus importante, car sinon l'homme pourrait se plaindre.

Boulangier

Comment? Alors, vous pouvez bénir le chien du major Antoine Moraes et pas le mien?

Curé, *soulagé*

Qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que c'est ça?

Boulangier

C'est moi qui demande: qu'est-ce que c'est que ça? Après tout, je suis président de la Confrérie des Âmes, et c'est pas rien, ça!

Jean Grillon

Oui, Curé, cet homme là est beaucoup de chose: président de la Confrérie des Âmes! Pour moi, c'est un cas évident de bénir le chien. Bénissez le chien et tout rentre en paix.

Curé

Je ne le bénis pas, je ne le bénis pas et c'est fini. Je ne suis pas prêt à faire ces choses tout d'un coup. Sans bien penser, non!

Femme, *furieuse*

Ça veut dire que quand c'était le chien du Major, tout était déjà bien pensé, mais pour bénir le mien, c'est cette complication! Regardez, mon mari est président et membre bienfaiteur de la Confrérie des Âmes! Je vais demander sa démission!

Boulangier

Elle va demander ma démission!

Femme

Désormais, ni même un pain quittera ma maison pour la Confrérie!

Boulangier

Ni même un pain!

Femme

Regardez! Les pains qui viennent ici sont gratuits!

Boulangier

Ils sont gratuits!

Femme

Regardez! Les travaux de l'église, c'est lui qui paie!

Boulangier

C'est moi qui paie!

Curé, *soulageur*

Qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que c'est!

Femme

Qu'est-ce que c'est? C'est la voix de la vérité, Curé Jean! Maintenant, vous allez voir qui est la femme du boulanger!

Jean Grillon

Aïe, aïe, aïe... et vous, madame, qu'est-ce que vous êtes pour le boulanger, hein?

Femme

La vâche...

Chicò

La vâche?

Femme

La vache que j'ai envoyée ici pour fournir du lait au vicaire doit être rendue aujourd'hui!

Boulangier

Aujourd'hui!

Curé

Mais même la vâche? Sacristain, sacristain!

Jean Grillon

La vâche c'est trop! [*Se moquant du Curé*]. Sacristain, sacristain!

Le sacriste apparaît à la porte. C'est un type mince, pédant, pernostique, avec des lunettes bleues qu'il ajuste de temps en temps à deux mains, avec beaucoup de soin. Il s'arrête au bord de la scène, venant de l'église, et examine toute la cour.

Jean Grillon

Sacristain, la vache de la Femme du boulanger doit s'en aller!

Sacristain

Un moment. Un moment. Premièrement, le soin de la maison de Dieu et de ses environs. Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que c'est?

Il domine toute la scène, y compris le Curé, qui a une énorme confiance dans la fierté, la sécurité et l'hypocrisie du secrétaire.

Femme et Boulanger, en même temps, en réponse à la question du Sacristain

C'est le Curé ...

Sacristain, en les repoussant tous les deux avec la main et en regardant vers la droite.

Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que c'est?

Son expression d'étonnement est si grande que tout le monde se tourne dans la direction où il regarde.

Sacristain

Un chien mort dans la cour de la maison de Dieu?

Boulanger

Mort?

Femme, *plus fort*

Mort?

Sacristain

Oui, mort! Je vais porter plainte à la Mairie!

Boulangier, *il court et se détourne du seuil*

C'est vrai, il est mort!

Femme

Mon Dieu, mon petit chien est mort!

Tout le monde court vers la droite, sauf Jean Grillon et Chicò. Il se dirige vers la gauche, regarde la scène qui se déroule à l'extérieur et parle avec une voix très grave.

Chicò

C'est vrai, le chien est mort. Il a rencontré le seul mal irrémédiable, celui qui est la marque de notre étrange destinée sur la terre, ce fait sans explication qui égalise tout ce qui vit en un seul troupeau de condamnés, car tout ce qui vit meurt.

Jean Grillon, *soupirant*

Tout ce qui vit meurt! Voici quelque chose que je ne savais pas! C'est beau, Chicò, où tu as entendu ça? Je sais que de ta tête, cela ne vous est pas sorti.

Chicò

Vraiment, Jean, j'ai entendu un Curé dire ça une fois. C'était le jour où mon pirarucu est mort.

Jean Grillon

Ton pirarucu?

Chicò

Mon, c'est une façon de dire, parce que, pour te dire la vérité, je pense que j'étais à lui.
Je ne te l'ai jamais dit?

Jean Grillon

Non, j'ai déjà entendu parler d'un homme ayant un poisson, mais un poisson ayant un homme, c'est la première fois.

Chicò

C'était quand j'étais en Amazonas. J'avais attaché la corde du harpon autour de mon corps, de sorte que mes bras ne pouvaient pas bouger. Quand j'ai poignardé l'animal, il a sursauté plus fort et je suis tombé dans la rivière.

Jean Grillon

Il a pêché toi....

Chicò

Exactement, Jean, il m'a pêché. Pour raccourcir l'histoire, le pirarucu m'a traîné sur la rivière pendant trois jours et trois nuits.

Jean Grillon

Trois jours et trois nuits? Et tu n'avais pas faim, Chicò?

Chicò

Faim, non, mais j'avais une envie damnée de fumer. Et le plus drôle c'est qu'il l'a se laissé mourir juste à l'entrée d'un village, pour que je puisse m'enfuir. L'enterrement a été l'autre jour et je n'ai jamais oublié ce que le Curé a dit, au bord de la tombe.

Jean Grillon

Et comment ils ont vous vu, du village?

Chicò

Ah, j'ai levé un bras et j'ai le secoué, secoué.... jusqu'à ce qu'une lavandière m'a vu et ils sont venus me libérer.

Jean Grillon

Et tes bras n'étaient-ils pas liés, Chicó?

Chicò

Jean, dans le moment de la difficulté, on trouve n'importe quelle façon!

Jean Grillon

Mais quelle façon as-tu trouvée?

Chicó

Sais pas, sais juste que c'est ça. Mais arrête d'agonie, que le gens vient là....

Femme, *rentrant*

Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai!

Jean Grillon, *même ton*

Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai!

Il donne un coup de coude à Chicó.

Chicò, *obéissant*

Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai!

Cette lamentation doit être délibérément déformée, rythmée comme les cris d'un paillasse de cirque.

Sacristain, *rentrant avec le Curé et le boulanger*

Qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que c'est? Quel est ce bruit à la porte de la maison de Dieu?

Curé

Tout le monde doit se résigner.

Femme

Si vous aviez béni mon petit, il serait encore vivant à cette heure.

Curé

Quel, quel, moi, je suis qui?

Femme

Mais il y a une chose encore, maintenant vous enterrez le chien!

Curé

J'enterre le chien?

Femme

Enterrez et ça doit être en latin. Sinon, ça ne marchera pas, non?

Boulangier

Oui, en latin ça ne marche pas.

Femme

C'est en latin qui ça marche!

Boulangier

C'est en latin qui ça marche!

Curé

Vous êtes fous! Je ne l'enterre pas du tout.

Femme

Les revenus de la confrérie sont terminés!

Boulangier

Les revenus de la confrérie sont terminés!

Femme

Mon mari se considère renvoyé de la présidence.

Boulangier

Je me considère renvoyé de la présidence!

Curé

Pas d'enterrement!

Femme

La vâche, elle va sortir d'ici immédiatement!

Curé

Quelle femme sans cœur!

Femme

Sans cœur, parce que je ne veux pas voir mon chiot mangé par les vautours? Tu l'enterres!

Curé

Ô mes jours de séminaire, ma jeunesse héroïque et ferme!

Femme

Le pain pour la maison du curé n'arrive désormais que rassis et avec l'argent devant lui! Vous l'enterrez ou pas?

Curé

Quelle femme cruelle!

Femme

Décidez-vous, Curé Jean!

Curé

Je ne peux pas du tout me décider, je suis assez vieux pour ça. Je vais m'enfermer dans l'église et personne ne me fera sortir.

Entrez dans l'église en courant.

Jean Grillon, *prendre le patron à part*

Si on me donnaient carte blanche, j'enterrais le chien.

Boulangier

Tu l'as.

Jean Grillon

Je peux dépenser ce que je veux?

Boulangier

Oui.

Femme

Qu'est-ce que vous murmurez là?

Jean Grillon

Je dis ici que, si tel est le cas, il sera difficile d'accomplir le testament du chien, compte tenu de l'argent qu'il a laissé au Curé et au sacristain.

Sacristain

Quoi? Quoi? Un testament d'un chien?

Jean Grillon

Il était un chien intelligent. Avant de mourir, il levait les yeux vers le clocher de l'église à chaque fois que la cloche sonnait. Ces derniers temps, déjà malade à mourir, il avait de très longs yeux qui regardaient par ici, aboyant dans la plus grande tristesse. Jusqu'à ce que mon patron comprenne, avec ma maîtresse bien sûr, qu'il voulait être béni par le Curé et mourir comme un chrétien. Mais même alors, il ne s'est pas calmé. Il fallait que le patron promette qu'il viendrait commander la bénédiction et que, s'il mourait, il aurait un enterrement en latin. Qu'en échange de l'enterrement il ajouterait à son testament dix contos de réis pour le Curé et trois pour le sacristain.

Sacristain, *essuye une larme*

Quel animal intelligent! Quel noble sentiment! [*Calculiste.*] Et le testament? Où est-il?

Jean Grillon

Il a été confirmé chez le notaire, c'est chose garantie. Ou mieux, c'était chose garantie, car maintenant le Curé va laisser les vautours manger le chiot et, si le testament est exécuté dans ces conditions, ni mon patron ni ma patronne ne sont à l'abri d'être persécutés par leur âme.

Chicò, *scandalisé*

Par leur âme?

Jean Grillon

Je ne dis pas l'âme, car je ne pense pas qu'il existe une âme de chien, mais les hantises de chiens existent et sont parmi les plus dangereuses. Personne ne veut risquer de manquer de respect aux souhaits du défunt.

Femme

Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai!

Jean Grillon et Chicò

Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai!

Sacristain, *tranchant*

Qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que c'est? Aucune raison pour ces lamentations. Laissez tout à moi!

Il entre précipitamment dans l'église.

Boulangier

Hantises de chien? C'est quoi cette histoire?

Jean Grillon

C'est quoi cette histoire? C'est quoi que le chien va être enterré en latin!

Boulangier

Peut-être qu'il sera enterré, mais hantise de chien j'ai jamais entendu parler!

Chicò

Mais ça existe. Moi-même, j'en ai déjà trouvé un.

Boulangier, *craintif*

Quand? Où?

Chicò

Au croisement du ruisseau Cosme Pinto.

Curé

On m'avait dit que l'endroit était hanté, mais je n'ai jamais pensé que c'était hantise de chien.

Chicò

Je ne sais pas si l'endroit est hanté. Ce que je sais, c'est que je traversais la saignée du barrage et qu'une pièce d'argent de dix tostões est tombée de ma poche dans l'eau. J'y allais avec mon chien et j'étais déjà en train de rendre l'argent pour perdu, quand j'ai vu qu'il était comme quelqu'un qui chuchotait à quelqu'un d'autre. Soudain, le chien a plongé et a apporté l'argent, mais quand je suis allé vérifier, je n'ai trouvé que deux contos.

Boulangier

Oh! Et ces âmes là-bas ont de l'argent changé?

Chicò

Je sais pas, je ne sais que c'était ça.

Le sacristain et le Curé sortent de l'église.

Sacristain

Le vicaire c'est vous, mais c'est moi qui sais combien vaut le testament.

Curé

Hâ? Le testament?

Sacristain

Oui, le testament.

Curé

Mais quel testament?

Sacristain

Le testament du chien.

Curé

il a laissé un testament?

Boulangier

Au vicaire seul, il a laissé dix contos.

Curé

Quel chien intelligent! Quel noble sentiment!

Jean Grillon

Et un chien comme ça serait mangé par les vautours! C'est la plus grande des injustices.

Curé

Mangé, lui? Pas du tout. Un chien comme celui-là ne peut être mangé par les vautours!

Tout le monde applaudit en rythme et en discrétion et le Père les remercie en s'inclinant. Mais soudain, il se souvient de l'évêque.

Curé, affligé

Mais de comment cela peut être fait? J'ai tellement peur de l'évêque! Et j'ai peur de commettre un sacrilège!

Sacristain

Qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que c'est? Ce n'est pas un sacrilège. Nous allons enterrer une personne très estimable, noble et généreuse, satisfaisant en même temps deux autres personnes très estimables [*Ici le boulanger et la femme font un salut auquel le sacristain répond par un autre semblable.*], des nobles [*Nouvel salut*] et surtout généreux. [*Encore des saluts.*] Je n'y vois pas de mal!

Curé

Oui, vous ne voyez aucun mal, mais qui peut garantir que l'évêque ne le voit pas non plus?

Sacristain

L'évêque?

Curé

Oui, l'évêque. Il est un grand administrateur? Alors tu peux tout me laisser, je te le garantis.

Curé

Tu le garantis?

Jean Grillon

Je vous le garantis. J'aurais peur si c'était l'évêque d'avant, qui était un saint homme. La façon dont il nous regardait m'a fait retirer mon chapeau. Mais avec ces grands administrateurs, je m'entends même très beau.

Sacristain

Et même votre révérend n'aura pas besoin d'intervenir. Je fais tout!

Curé

Tu fais tout?

Sacristain

Oui.

Femme

En latin?

Sacristain

En latin.

Boulangier

Et le suivi?

Jean Grillon

Allons-y, Chicò et moi. Avec toi et ta femme, je pense que ça fait un bon enterrement!

Boulangier

Tu penses que ça va comme ça?

Femme

Oui.

Boulangier

Moi aussi!

Sacristain

Alors, allons au enterrement. [*Jean Grillon tend la main à Chicó, qui la serre chaleureusement.*]

Comment s'appelait le chien?

Femme, en larmes

Xarèu.

Sacristain, en se dirigeant vers la droite sur le ton du chant grégorien.

Xarèu. Absolve, Domine, animas omium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum.

Tous

Amen.

Ils partent tous en procession, derrière le sacristain, à l'exception du Curé, qui reste un instant silencieux, puis porte la main à sa bouche, dans une attitude angoissée, et s'enfuit vers l'église.

Ici, le spectacle peut être interrompu, au gré du metteur en scène, marquant la fin du premier acte. Et on peut continuer, avec l'entrée du Paillasse.

Paillasse

Très bien, très bien, très bien! C'est ainsi qu'on réussit les choses dans ce monde. Et maintenant, pendant que Xaréu s'enterre « en latin », imaginons ce qui se passe dans la ville. Antônio Moraes est parti furieux contre le Curé et vient d'avoir une longue conférence avec l'évêque à ce sujet. Ce dernier, qui inspecte son diocèse, doit veiller à d'innombrables convenances. Premièrement, il ne peut pas discréditer l'Église, puis que le Curé, après tout, représente la paroisse. Mais il faut aussi penser à certaines circonstances et compromis, car Antoine Moraes possède toutes les mines de la région et est un homme puissant, ayant grandement enrichi le patrimoine qu'il a hérité, et qui était déjà grand, pendant la guerre, dans lesquels le commerce des minéraux était à son apogée. Voici donc l'évêque. Je demande un silence complet et un respect de la part du public, car le grand figure qui s'approche est, en plus d'être évêque, un grand administrateur et politique. Je suis le premier à m'incliner devant ce grand prince de l'Église, en lui rendant mes plus affectueux hommages.

Il s'incline profondément et l'évêque entre à droite, accompagné du frère. L'Évêque est un personnage médiocre, profondément présomptueux, tandis que le Frère, que tout le monde traite avec un mépris mal déguisé, est la joie et la gentillesse incarnées. Face à l'arc du Paillasse, l'Évêque fait un geste souverain, en lui ordonnant de se lever. Le Frère montre le Paillasse et éclate de rire en se couvrant la bouche avec sa main; mais l'évêque le regarde sévèrement et le frère baisse la tête, intimidé. Nouvelle courbure du Paillasse, nouveau geste de l'Évêque.

Paillasse, enthousiasmé par l'accueil

Très bien, bonjour, comment va Votre Révérend, comment va cette absurdité, cette bizarrerie...

Pendant qu'il parle, il se comporte naïvement comme un paillasse, accrochant son chapeau et sa veste, qui tombent au sol, sur un cintre imaginaire. Au manches de sa chemise, il se tourne vers l'évêque avec des bras grands ouverts, comme s'il allait le serrer dans ses bras, mais l'évêque lève la main dans un geste de mépris et le Paillasse rit jaunement en s'arrêtant pour l'attendre.

Évêque

Retro! Où est le Curé?

Paillasse

Il doit être à l'église.

L'évêque se tourne vers le frère en lui donnant un accent majestueux et insouciant. Le frère court à l'église.

Évêque

C'est horrible de devoir vivre avec un idiot mental dans les dos, mais mon prédécesseur l'aimait et je ne voulais pas le discréditer, car après tout, il était mon collègue, alors j'ai gardé cette limace là où je l'avais trouvée!

Le Paillasse consent et fait une grande reverence, en venant parler au public.

Paillasse

Et maintenant, je m'éloigne avec précaution, car le voisinage de ces grands administrateurs est toujours une chose dangereuse et l'Église elle-même enseigne qu'il vaut mieux éviter telles occasions. [À l'Évêque] Je demande la permission à Votre Révérend Excellence, mais je dois me retirer.

Le Paillasse s'incline devant l'Évêque. Le Paillasse part et, au même moment, le Frère revient avec le Curé.

Curé, nerveux

Je n'attendais pas à Votre Révérend Excellence ici maintenant, alors...

Évêque

Laissons là, passons, comme disent les français. Mais il y a des choses que je ne peux pas laisser de côté aussi facilement.

Curé

Je ne comprends pas!

Évêque, *sévère*

Vous le comprendrez bientôt. Quand je vous raconte ce que m'a dit Antoine Moraes...

Curé, *souriant*

Antoine Moraes vous a parlé!

Évêque

Oui, et c'était pour se plaindre de votre comportement à son égard.

Curé

Je ne comprends pas ce que veut dire votre révérend.

Évêque

Je ne vois aucune difficulté à comprendre cela, le Majeur Antoine Moraes est venu me voir pour se plaindre de votre brutalité à son égard.

Curé

Pardon?

Évêque

Arrêtons de jouer! Vous savez parfaitement de quoi je parle. Pourquoi as-tu appelé sa femme un chien?

Curé

Moi?

Évêque

Oui Monsieur. Vous voulez me ridiculiser, n'est-ce pas, Curé Jean?

Curé

Non, jamais, Dieu nous en préserve! Mais je jure que je n'ai pas appelé sa femme un chien.

Évêque

Vous avez appelé, Curé Jean!

Curé

Je n'ai pas appelé, Monseigneur!

Évêque

Vous avez appelé, Père Jean!

Curé

Je n'ai pas appelé, Monseigneur.

Évêque, en élevant la voix

Vous avez appelé, Curé Jean!

Curé, résigné

J'ai appelé, Monseigneur!

Évêque

Après tout, avez-vous appelé ou non?

Curé

Je n'ai pas appelé, mais si Votre Révérend dit que j'ai appelé, c'est parce que vous en savez plus que moi!

Évêque

Ce n'est donc pas vrai qu'il est venu vous demander de bénir son fils et que vous avez traité sa femme de chien?

Curé

Son fils?

Évêque

Oui, son fils qui est malade.

Curé

C'est son fils qui est malade?

Évêque

Bien sûr que oui, n'est-ce pas ce que je dis?

Curé

Le Grillon m'avait dit que c'était le chien!

Évêque

Le grillon? Curé Jean, tu veux jouer avec moi? Quelle est cette histoire de grillon et de chien?

Curé

Votre Révérend, pardonnez-moi, maintenant je comprends tout!

Évêque

Mais il s'avère que maintenant c'est moi qui commence à ne pas comprendre.

Curé

C'est la faute du Grillon.

Évêque

Du grillon?

Curé

Jean Grillon.

Évêque

C'est qui Jean Grillon?

Curé

Um canaille jaune qui habite ici et travaille à la boulangerie. Il est arrivé en disant que le chien d'Antoine Moraes était malade et qu'il voulait que je le bénisse. Lorsque l'homme est arrivé, la confusion était la plus grande au monde. Maintenant je comprends tout! Mais il me paie!

Jean Grillon, *en chantant dehors*

Lampião, grand cangaceiro,
Pensait qu'il ne mourrait jamais.

Il tomba à la bouche du soir,
Maria Bonita, au matin, s'en alla.

Entrent Jean Grillon et Chicò

Jean Grillon

Curé Jean, cher Curé Jean, tout est prêt et nous sommes très contents de vous!

Curé

Jean Grillon, chère Jean Grillon nous sommes également très contents de toi!

Jean Grillon

Quoi, qui suis moi? Un pauvre grillon qui ne vaut rien... C'est la gentillesse de Votre Révérend.

Curé

C'est vrai, c'est gentil de ma part, parce que tu n'es qu'un jaune trop coquin!

Jean Grillon

Tu écoutes, Chicò? Moi, si j'étais toi, je réagisrais.

Chicò

Moi?

Jean Grillon

Oui, si j'étais toi, je réagisrais. Je n'accepte pas qu'on dise cela devant moi à propos d'un de mes amis.

Chicò

Mais l'ami, c'est toi!

Jean Grillon

Et puis? Réagis, Chicò, sois un homme!

Chicò

Moi, non, toi, réagis-toi!

Jean Grillon

Tu n'es pas un homme, Chicó?

Chicò

Je suis un homme mais je suis lâche.

Jean Grillon

Très bien, si c'est le cas, je le dirai. Pourquoi votre révérend m'a appelé coquin?

Curé

Parce que tu es un jaune très coquin.

Jean Grillon

Alors ils ont oublié de mettre ça sur mon acte de naissance!

Le Curé tente d'attaquer Jean, mais le frère l'arrête.

Curé

Tu es arrivé ici à me dire que le chien d'Antoine Morais était malade, ce qui m'a poussé à appeler sa femme un chien!

Jean Grillon

Oh, c'est ça la coquinerie? Ce n'est rien, Curé Jean! Bien pire, c'est d'enterrer le chien en latin, comme s'il était chrétien, et cela ne veut pas dire que je vais le traiter de coquin.

Curé, *énorme cri*

Ai!

Évêque

Qu'est-ce que c'est?

Curé

Une douleur qui m'est venue d'un coup. Ai!

Jean Grillon

Le pauvre, c'est comme le cri que ma patronne poussait pendant l'enterrement du chien.

Curé

Ai, Jean, Oh, Jean Grillon, mon cher, aide-moi que je meurs.

Jean Grillon

Moi? Qui suis-je pour l'aider, Curé! Moi, un jaune très coquin!

Curé

Je tire ce que j'ai dit, Jean.

Jean Grillon

Tirant ou ne tirant pas, le fait est que le chien s'est enterré en latin.

Évêque

Un chien? Enterré comme un chrétien?

Curé

Enterré en criant, Monseigneur Évêque. Ouf, ouf, vous-savez?

Évêque

Je ne pais pas... j'ai jamais vu un chien mort crier. Quelle est cette histoire?

Curé

Ai, ai, ai!

Sacristain, *entrant*

Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que c'est?

Jean Grillon

C'est l'évêque qui veut savoir quelle est cette histoire.

Sacristain, *faisant des révérences*

Monseigneur Évêque, excellent et très révérend Évêque, quelle histoire?

Jean Grillon

Cette histoire d'un Curé et d'un sacristain se réunissant pour enterrer un chien en latin.

Sacristain

Ai!

Jean Grillon

c'est quoi ce tracas? C'est maintenant que la disgrâce commence!

Évêque

Alors il y avait ça? Un chien enterré en latin?

Jean Grillon

Et puis? C'est interdit?

Évêque

Si c'est interdit? Ça doit l'être, parce que c'est trop drôle pour ne pas l'être. C'est interdit! C'est plus qu'interdit! Code canonique, article 1627, alinéa unique, lettre k. Curé, vous serez suspendu.

Curé

Ai!

Jean Grillon

Votre Excellence Révérende va suspendre le Curé?

Évêque

Oui, pour quoi pas? Tu penses que c'est peu ce qu'il a fait? Une honte! Une démoralisation!

Curé

Ai!

Évêque

Et le sacristain va aussi quitter son travail!

Sacristain

Ai!

Évêque

Quant à vous, Monsieur Jean Grillon, vous allez maintenant voir ce que signifie gérer. Vous regretterez vos blagues en jouant l'Église contre Antoine Morais. Une honte, une démoralisation!

Jean Grillon

Vrai, c'est une honte. Un chien canaille comme celui-là, qui a osé laisser trois contos au sacristain, quatre au Curé et six à l'évêque, c'est trop.

Évêque, *main posée sur l'oreille*

Comment?

Jean Grillon

Oh! Et vous ne savez pas encore l'histoire du testament?

Évêque

Testament? Quel testament?

Chicò

Le testament du chien.

Évêque

Testament du chien?

Curé, *se remontant*

Oui, le chien avait un testament. Folie de sa propriétaire.

Il a laissé trois contos au sacristain; quatre pour la paroisse et six pour le diocèse.

Évêque

C'est pourquoi je dis que les animaux sont aussi des créatures de Dieu. Quel animal intéressant! Quel noble sentiment!

Curé, *en prenant un risque*

Pour répondre aux souhaits de sa propriétaire, j'ai permis au sacristain d'accompagner le...

Évêque, *souriant*

L'enterrement!

Curé, *souriant*

Oui, l'enterrement.

Évêque

En latin?

Sacristain

Non, j'ai dit, là, quatre ou cinq choses que je savais... pas grand-chose!

Jean Grillon, *grégorien*

Je ne sais pas quoi, je ne sais pas quoi, defunctorum.

Chicò, *même ton*

Amen.

Évêque

Il faut délibérer. C'est un sujet à discuter avec beaucoup d'attention. Convoquons le conseil.

Il se dirige vers l'église. Le sacriste veut le poursuivre, mais le Curé l'arrête et prend la place d'honneur. Le frère les suit.

Sacristain, *depuis le seuil, avant d'entrer dans l'Église*

En fait, on voit immédiatement qu'il est un grand administrateur.

Chicò

Tu vas encore se disgrâcer dans une piège comme ça. Ils ont vu la vessie?

Jean Grillon, *le montrant*.

Pas du tout. C'est ici.

Chicò

Si la femme du boulanger découvre que tu as pris la vessie du chien avant l'enterrement....

Jean Grillon

Qu'est-ce qu'il y a avec ça? J'en avais besoin pour un affaire que je prévois et la nécessité tout excuse. Le chien était déjà mort, il n'en avais plus besoin, je l'ai enlevé parce que j'en avais besoin! Il n'a rien à se plaindre.

Chicò

Oui, le chien était déjà mort, mais tu sais à quel point ces riches sont pleins d'angoisses par les morts. J'en viens parfois à penser que seuls les pauvres meurent complètement, car chez les riches, l'agonie continue si longtemps après la mort qu'il arrive à sembler qu'ils ne meurent pas bien ou que leur mort est différente.

Jean Grillon

Tu n'as encore rien vu! Le fait que j'ai enlevé la vessie du chien ne veut rien dire. Méchant c'est le chat qui prend la place du défunt.

Chicò

Défunt? Quel défunt?

Jean Grillon

Le chien, mon ami. Tu verras!

Chicò

Je ne comprends rien.

Jean Grillon

Tu comprendras bientôt. J'entrerais aussi dans le testament du chien.

Chicò

Comment, Jean?

Jean Grillon

Moi, je n'ai te l'a dit que la faiblesse de la femme et du patron était les animaux et l'argent?

Chicò

Oui.

Jean Grillon

Bien, je vais lui vendre, pour remplacer le chien, un chat merveilleux, qui démange de l'argent.

Chicò

Démange, Jean?

Jean Grillon

Oui, démange. Il mange, mais au contraire.

Chicò

Tu es fou, Jean. Il n'y existe pas cette qualité de chat.

Jean Grillon

Beaucoup plus difficile d'exister le pirarucu qui pêche les gens et toi même a été pêché par un.

Chicò

C'est vrai, Jean. Au train où vont les choses, je n'admire plus rien.

Jean Grillon

Pour quelqu'un dont la faiblesse est l'argent et les animaux, je ne vois rien de mieux qu'un animal qui démange de l'argent.

Chicò

C'est pas que j'en doute... mais comment ce chat démange de l'argent?

Jean Grillon

C'est ça qui je dois combiner avec toi. La femme est en train d'arriver ici pour accomplir le testament. J'ai laissé le chat attaché dehors. Alors, tu mets là ces dix centimes dans le bâtard du chat, compris?

Chicò

Compris.

Jean Grillon

Quand je te crie, viens, donne-moi le chat et laisse-moi le reste.

Chicò, *il sort, mais revient*

Et qu'est-ce que je gagne dans tout cela?

Jean Grillon

Une part du testament du chien.

Chicò, *idem*

Et si ça ne marche pas?

Jean Grillon

Et vient toi avec tes pleurnicheries! Tu le veux ou tu ne le veux pas? Si non, dites-le-moi tout de suite et je trouverai un autre partenaire.

Chicò

J'en veux.

Jean Grillon

Vas-y!

Chicò, *idem*

Et la vessie du chien?

Jean Grillon

Homme, vas-y pour l'amour de dieu que la femme est en train d'arriver. Attend! La vessie est ce qui nous garantira si l'affaire tourne mal. Prends-là, remplis-là de sang et mets-là sur ton poitrine à l'intérieur du chemise, Va, va! La vessie est ce qui nous garantira si l'affaire tourne mal. Prends-le, remplis-le de sang et mets-le sur ta poitrine à l'intérieur du chemise. Allez, allez.

Jean Grillon

Comment allez-vous? Un peu plus tranquille?

Femme

Tranquille? Comment, si en plus de perdre mon chien, je d'ai dû dépenser treize contos pour l'enterrer?

Jean Grillon

Et l'argent, il est là?

Femme

Oui. Donne-le au Curé et au sacristain.

Jean Grillon

Un instant. Qu'as-tu écrit ici?

Femme

Sacristain.

Jean Grillon

Et ici?

Femme

Curé.

Jean Grillon

Alors, s'il vous plaît, écrivez ici « évêque et Curé ».

Femme

Évêque et Curé? Pour quoi?

Jean Grillon

Parce il s'est passé un petit arrangement et l'évêque doit être aussi dans le testament.

Femme, *en écrivant*

Quelle complication! Et si seulement je faisais du profit...

Mais j'ai perdu mon chien.

Jean Grillon

Qui n'a pas de chien chasse avec un chat...

Femme

Quoi?

Jean Grillon

Qui n'a pas de chien chasse avec un chat et j'ai trouvé un beau chat pour toi!

Femme

Un chat?

Jean Grillon

Un chat.

Femme

Il est beau?

Jean Grillon

Une beauté.

Femme

Oh, Jean, apporte pour que je voie! J'ai même un feu dans la gorge! Apporte, Jean! Je commence déjà à aimer cette petite bête. Les gens, non, c'est le monde que je peux pas sentir. Mais les bêtes, oh, ça fait goût.

Jean Grillon

Eh bien, je vais le prendre.

Femme

Attends. Tu sais quoi, Jean? Ne va pas chercher le chat, cela ne m'apporte que des agacement et des dépenses. Vois ce qui est arrivé au chien, j'ai fini par devoir faire un testament.

Jean Grillon

Ah, mais c'est parce que c'était le chien. C'est différent avec mon chat.

Femme

Différent pour quoi?

Jean Grillon

Parce que, au lieu d'apporter de dépenses, il apporte des profits.

Femme

Sauf la vache, le cheval et le bétail, il n'y a pas d'animal qui faire du profit.

Jean Grillon

Si n'existe pas.... Je suis un peu gêné de le dire!

Mulher

Qu'est-ce que c'est ça, Jean? Tu es à la maison! Dis!

Jean Grillon

C'est que le chat que je t'ai amené dérange de l'argent.

Femme

Dérange de l'argent?

Jean Grillon

Démange, oui.

Femme

Je ne crois qu'en voyant.

Jean Grillon

Tu verras, alors! Chicò!

Femme

C'est chose de Chicò? Puis je l'ai vu.

Jean Grillon

Pas de chose de Chicò, mais c'était lui qui a gardé le chat. Chicò!

Chicò, *entrant avec le chat*

Prends ton chat. Je n'ai rien à voir avec ça.

Jean lui donne un coup de coude et présente le chat à la femme.

Jean Grillon

Voici le chat!

Femme

Et puis?

Jean Grillon

C'est juste prendre l'argent.

Femme

Prends-le!

Jean Grillon, *tournant le chat vers Chicó, avec la queue relevée.*

Prends-le, Chicò.

Chicò

Moi, non. Prends-toi!

Jean Grillon

Arrête de bêtise, Chicò, en science tout est naturel.

Chicò

Puis si c'est naturel, prends-le.

Jean Grillon

Je le prends.

Il passe sa main sur les derrière du chat et en prend une pièce d'argent de cinq sous.

Voilà, cinq centimes que le chat t'offre en cadeau.

Femme

Merci beaucoup, mais si tu ne te fâches pas, je veux le voir.

Jean Grillon

Voir?

Jean Grillon

La naissance?

Femme

Oui, je veux voir l'argent sortir du chat.

Jean Grillon

Alors, vois!

Femme, *après le nouveau retrait*

Vierge Marie, c'est vrai! Donne-moi ce chat pour l'amour de Dieu.

Jean Grillon

Te donner c'est facile, mais, pour l'amour de Dieu, c'est impossible, car ça serait très gratuit. L'amour de dieu c'est une chose que j'ai, peu importe si je te donne le chat ou pas.

Femme

Ça signifie que je ne peux pas avoir ce chat?

Jean Grillon

Pas du tout. Il y a un moyen et c'est même facile.

Femme

Dis-moi, alors, Jean.

Jean Grillon

Laisse moi être dans le testament du chien.

Femme

Je te mets-là, donc. Combien vends-tu le chat?

Jean Grillon

Un conto, c'est bien?

Femme

Pas bien, c'est cher.

Jean Grillon

Mais pour un chat qui démange l'argent!

Femme

J'ai déjà fait le calcul, ça va me prendre deux mille jours pour payer son prix.

Jean Grillon

Mais il démange plus d'une fois par jour, tu n'as pas vu?

Femme

Mais il peut mourir. Je ne t'en donnerai que cinq cents et si tu ne l'acceptes pas, tu seras renvoyé de la boulangerie.

Jean Grillon

C'est bien, cinq cents alors.

Femme

Voici! Donne-moi le chat, Chicò. Mon Dieu, quel beau chaton! Maintenant, les choses sont différentes, j'ai à nouveau un enfant et je vais compenser cette perte.

Elle sors, très contente

Chicò

Jean, au revoir. Je pars.

Jean Grillon

Rien de tel, prends la moitié de l'argent et arrête d'être mou.

Chicò

Homme, je n'ai pas le courage de continuer toujours, il vaut mieux s'enfuir bientôt, alors que tout est en paix.

Jean Grillon

Ça ne sert à rien, Chicò, tu es déjà entré dans l'histoire et maintenant il est trop tard parce que la femme vas le découvrir bientôt. Combien de pièces tu as réussi à mettre là?

Chicò

Trois.

Jean Grillon

Alors ça va s'écrouler bientôt.

Chicò

Mon dieu, si je m'en sors vivant, j'escaladerai la montagne du sertão de Pico à genoux.

Jean Grillon

Arrête d'être mou, Chicò; Tu as rempli la vessie de sang?

Chicò, *pointe son ventre*

Oui, c'est ici.

Jean Grillon

Donc tout est garanti.

Entrent l'évêque, le Curé, le frère et le sacristain.

Évêque

Il n'y a aucun doute, tout était légal, juste et permis.
Code canonique, article 368, troisième alinéa, lettre b.

Sacristain

Ça veut dire que je n'ai rien fait de mal?

Évêque

Bien au contraire, vous avez très bien fait.

Jean Grillon

Et voici la preuve que vous avez très bien réussi. [*Remise des paquets*] « Évêque et Curé » et « sacristain ».

Sacristain, faussement admiré

Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que c'est?

Jean Grillon

Le testament du chien, preuve que vous avez bien agi, selon le Code Canonique, article je ne sais combien, paragraphe sept, lettre b.

Curé

Oh, tu sais lire, Jean?

Jean Grillon

Non, je l'ai reconnu par le poids.

Curé, en divisant le paquet

Monseigneur l'évêque

Évêque

Rien ne presse, rien ne presse....

Malgré tout, il reçoit l'argent, le compte et l'empoche rapidement.

Jean Grillon

Et encore une fois tout est en paix, dans la sainte paix du Seigneur, avec le chien enterré en latin et tout le monde satisfait.

Chicò

C'est ce que tu dis, Jean, mais je pense que l'avis du boulanger est tout autre.

Jean Grillon

Mais qui demande l'avis du boulanger?

Chicò

Personne, mais même sans que personne ne le lui demande, il vient là avec beaucoup d'envie de le donner.

Boulangier

Ah, tu es là? [*Attrape Jean par la chemise*]. Le chat ne démange pas d'argent, il démange ce que tous les chats démangent. Mais tu me payes!

Jean Grillon

Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que c'est? N'as-tu pas honte de dire ces choses devant l'évêque?

Démanges-le, démanges-le pas! Quelle conversation immorale! De quel chahut s'agit-il?

Boulangier, *furieux*

C'est toi l'immoral de vendre ce chat!

Jean Grillon

C'est ma faute si ta femme n'aime que les animaux?

Boulangier

Pas seulement les animaux, qu'elle m'a épousé.

Jean Grillon

Ta différence avec un animal est très petite, boulangier.

Boulangier

Quoi? C'est comme ça que tu me traites maintenant? Écoute, je vais te virer de la boulangerie!

Jean Grillon

Tu ne fais rien, parce que je n'en ai plus. Ça fait exactement dix minutes que je me considère comme viré de cette porcherie. Quelqu'un comme moi ne travaille pas pour une femme qui achète des chats.

Boulangier

Vouleur! Vouleur!

Jean Grillon

C'est toi le vouleur, présidente de la confrérie. Trois jours j'ai passé sur un lit,

tremblant de fièvre. J'ai demandais de l'aide à vous et rien! Même le Curé que j'ai demande pour confesser vous n'ont pas envoyé. Et cela après avoir passé six ans à travailler dans cette disgrâce!

Boulangier

Ingrat, je ne l'ai jamais viré, malgré toutes ses ficelles!

Jean Grillon

Tu ne m'as jamais viré parce que je travaillais bien et à bas prix. Le Curé Jean est-il ici pour le dire: quel était le meilleur pain de la rue, Curé Jean?

Curé

Le pain de Jean Grillon.

Jean Grillon

Tu vois? C'est toi le voleur, voleur de farine. Ce que je fais, c'est me défendre comme je peux.

Évêque

Après tout c'est quoi ce bruit?

Boulangier

C'est ce voleur qui a vendu un chat à ma femme, sous le prétexte qu'il démangeait de l'argent, Seigneur Évêque.

Frère

Ah, ah! C'était bien!

Boulangier

Bien? Et est-ce un frère qui vient me dire cela? C'est la fin du monde.

Évêque

Ne t'inquiète pas, il s'agit d'un débile mental.

Boulangier

Je dépose ma plainte auprès du Seigneur Évêque, en ma qualité de président de la Confrérie des Âmes.

Évêque

La plainte a été reçue et l'affaire fera l'objet d'une enquête et sera signalée aux autorités laïques.

Jean Grillon

Ça ne sera signalée du tout, car maintenant je m'en vas. Et vous savez de quoi d'autre? Allez vous tous faire foutre, sacristain, boulangier, curé, évêque. Ça suffit pour moi!

Sacristain

Jean Grillon!

Curé

Jean Grillon.

Évêque

Monsieur Jean Grillon!

Jean Grillon

C'est vrai et s'il vous plaît, ne m'énervez pas ou je tire une balle dans la tête de Chicò!

Chicò

Dans la mienne? Tire dans ta mère, qui t'a au moins donné naissance.

Dehors, des coups de feu et des cries au secours.

Curé

Mon Dieu, qu'est-ce que ça aurait pu être?

Évêque

C'est un bruit de coup de feu

Femme, entrant, hantée.

Aide-moi, Dieu! Oh, mon mari de mon âme, tout le monde va mourir maintenant. Au secours, Seigneur Évêque.

Évêque

Quoi? Qu'est-ce que c'est? Quel bruit!

Femme

C'est Sévérino d'Aracaju qui est entré dans la ville avec un homme et qui vient ici pour voler l'église!

Curé

Salut, Marie! Aide-moi, Notre-Dame!

Évêque

Qui est Sévérino d'Aracaju?

Sacristain

Un cangaceiro, un homme horrible.

Évêque, *à la femme*

Appelle la police.

Femme

La police s'est enfuie

Évêque

S'est enfuie?

Femme

Et alors? Ils ont découvert d'où il venait et sont enfuis exactement par l'autre côté.

Évêque

Salut, Marie! Aide-moi, Notre-Dame!

Femme

Oh, mon Dieu!

Boulangier

Oh, mon Dieu!

Curé

Et est-ce vraiment vrai? Où est Sévérino?

Sévérino, apparaissant

Ici.

Évêque, évanouissement

Oh!

Jean Grillon

Quel grand administrateur!

Sévérino

Un instant, personne ne court. Le premier qui tente de s'échapper meurt. Qu'est-ce que c'est là, c'est un canon?

Évêque, ouvre les yeux, fier du post

Sévérino

Superbe! Je n'avais jamais tué un évêque, tu seras le premier.

Évêque, évanouissement

Oh!

Sévérino, en lui donnant un coup de pied

Lève-toi et arrête tes minauderies. Tes simagrées, ça prend pas avec moi. [*L'évêque se lève doucement*]. Votre révérend me pardonnera, mais laissez-moi voir les poches.

Évêque

Je n'ai rien, le capitaine comprend...

Sévérimo, fâché

Pourtant, je veux les voir. Et arrête de m'appeler capitaine, car je n'aime pas.

Évêque

Et comment dois-je vous appeler alors?

Sévérimo

Sévérimo, mon nom de baptême.

Curé

C'est juste que nous n'avons pas le courage d'appeler une personne aussi importante Sévérimo.

Sévérimo

Tout ça parce que c'est moi qui ai le fusil. Si j'étais l'un d'entre vous, je m'appellerais Biu. Arrête de bavardage, ça ne me va pas. Montrez les poches. [*en trouvant de l'argent*]
Six contos! Mais c'est possible? Je vois vu que l'affaire de prière est prospère par ici.

Jean Grillon

Après avoir commencé à enterrer les chiens, ça fait goût.

Sévérimo

Et tout ça c'était pour enterrer un chien?

Jean Grillon

Oui.

Sévérino

Dans ce cas, le Curé doit aussi avoir quelque chose pour son ami Sévérino.

Curé

J'en ai, je ne vais pas nier. Voilà les deux pièces, Monsieur Sévérino. C'est ce que je peux vous donner, pour l'instant.

Sévérino, ironique

C'est vrai, Curé? Ce n'est pas possible! Dans une terre où l'évêque a six contos, le curé doit en avoir au moins trois. [*Sevère*] Laisse-moi voir les poches. Regardez-là, je ne l'ai pas dit? Tu fais le sale jeu, Curé? Qui l'aurait cru, un ministre de Dieu! Quoi qu'il en soit, c'est la fin du monde. Et le sacristain, que me dit tout cela?

Sacristain

Je n'ai qu'à regretter ma pauvreté, elle ne me permet d'aider mes amis.

Sévérino

Plus pauvre que Votre Seigneurie est Sévérino d'Aracaju, qui n'a personne pour lui sauf son pauvre gueule jaune. Mais je veux quand même vous aider, parce que Votre Seigneurie est mon amie. (*en retirant de l'argent de sa poche*) Trois contos!

Je pense presque à quitter le cangaço. Je te laisserais vivre, l'évêque renverrait le sacristain et me nommerait à sa place. Avec une cinquantaine de chiens enterrés, je

prendrais ma retraite. [*Rêveur*]. Je pourrais acheter un petit terrain et élever mes chèvres. Avec quatre ou cinq têtes de bétail, on pouvait vivre et mourir en paix, sans jamais entendre parler de la gueule jaune!

Évêque

Grande idée, Sévérino.

Sévérino

Grande idée maintenant, car la police a s'est enfuie. Mais elle revient avec plus de monde et je n'ai donné que trois jours pour l'évêque enterrer le nouveau sacristain.

Femme, séduisant

Alors viens travailler avec moi à la boulangerie. Je te garantis que tu ne le regretteras pas.

Sévérino, sévère

Montre ta main gauche.

Femme, affectueuse

Voici, avec plaisir.

Sévérino

C'est une alliance?

Femme

Oui, je suis marié à cette disgrâce, mais je suis vraiment désolée! Je n'aime que les hommes courageux et celui-là est une honte.

Sévérino

La honte est une femme mariée à l'église s'offrir comme ça. En fait, j'avais déjà entendu parler que la dame trompait son mari avec tout le monde.

Boulangier

Quoi? C'est possible?

Jean Grillon

C'est à Chicò de le dire!

Chicò

Moi?

Sévérino

La chose contre laquelle je suis le plus en colère au monde ce sont les femmes comme ça. Vous savez ce que je fais avec celles que je trouve avec ces habitudes?

Femme

Non.

Sévérino

Fer à là planche de la gueule.

Femme

Ai!

Boulangier

Ne faites pas attention à ce qu'elle dit, mais vous pourriez venir travailler avec moi à la boulangerie. C'est pas beaucoup d'argent, mais ça marche pour vivre.

Sévérino

Alors, on gagne peu à la boulangerie?

Boulangier

Très peu, moi même, je n'ai rien ici, regardez!

Sévérino

Pas besoin, je crois. Ce que tu avais, tu l'as laissé dans le coffre et j'ai tout sorti quand j'étais là.

Boulangier

Ai!

Sévérino

Je ne vois aucune raison à ces angoisses. Je suis dans mon droit, car la police s'est enfuie et j'ai pris la ville.

Jean Grillon

Vous avez tout ela raison, Sévérino. Mais il se fait tard et j'ai des choses à faire. Allons-y, Chicó. À bientôt et bon voyage à tous.

Sévérino

Un instant, mon petit jaune, je veux te parler (*à Chicò.*) Ne te précipite pas non plus.

Jean Grillon

Homme, je sais déjà quelle conversation tu veux avoir avec moi.

Prends mes deux cent cinquante milles et laisse-moi partir. Donne les tiens aussi, Chicò, et partons d'ici alors que la chaleur monte.

Sévérino

Pas du tout. Tu restes ici et meurs avec les autres. Tu me traites de voleur? Sévérino d'Aracaju peut-être un assassin, mais il ne tue personne sans raison. À ce jour, je n'ai tué que pour voler. C'est ainsi que je garantis mon gagne-pain. Tu m'as traité de voleur et tu le regretteras.

Évêque

Ça veut dire que vous allez tous nous tuer?

Sévérino

Oui. Pour quoi pas?

Évêque

Mais n'avez-vous pas dit que vous ne tuez que pour assurer votre gagne-pain?

Sévérino

Et n'est-ce pas ce que je fais?

Évêque

C'est un fou! secours, secours!

Sévérino

Tu peux crier autant que tu veux, je te garantis que personne ne viendra. Mais c'est seulement grâce à ce cri que Votre Excellence sera la première. Ayez la gentillesse d'y aller, car Sévérino d'Aracaju ne tue personne devant l'église.

Frère

Sévérino!

Sévérino

Monsieur!

Frère

Laissez-moi avouer ces gens.

Sévérino

Le frère me pardonnera, mais je n'ai pas le temps. La police peut revenir et je dois vous tuer un par un.

Frère

J'absorberai donc tout le monde sous condition, je demande au Curé de faire de même avec moi.

Évêque

Débile mentale! (*À Sévérino*). Monsieur...

Sévérino, consentant

Monsieur évêque... Inutile de regarder autour de vous, car si vous ne partez pas, vous

mourrez ici. Soyez un homme, donnez l'exemple à vos deux secrétaires qui sont sur le point de mourir de peur.

Le Curé et le sacriste commencent à prier. L'évêque lève la tête et veut partir dignement, mais ses jambes tremblent tellement qu'il trébuche.

Sévérino

Soutenez vos jambes, Seigneur Évêque! Quel honte, c'est même assez dégoûtant tuer un homme comme ça! Allez, allez!

L'évêque part à gauche. Sévérino salue Cangaceiro. Celui-ci sort, derrière l'Evêque. Un coup. Sévérino baisse la tête affirmativement, souriant pour l'efficacité de l'exécution. Le Cangaceiro réapparaît en faisant un geste horizontal et tranchant de la main.

Sévérino

Monsieur le Curé, dans l'ordre, c'est votre tour.

Curé, *découvrant son visage.*

Vous pourrez bientôt vous occuper du sacristain.

Sacristain

Rien du tout, c'est votre tour.

Sévérino

Pour ne pas avoir les discussions, ils y vont tous les deux en même temps.

Curé, *à Jean Grillon*

Tout ça c'est de ta faute, avec tes histoires de chien béni et de chien enterré!

Jean Grillon

C'est toi le chien béni. Moi, je ne suis que quelqu'un sans chance. Je suis ici malheureux, bouleversé, s'apprêtant à mourir, et vient le Curé Jean me traiter de chien! C'est toi le chien!

En colère, le Curé Jean oublie sa peur et part rapidement, mais le sacristain reste.

Sévérino

Qu'est-ce que c'est, vous voulez laisser le Curé incapable de prier l'office?

Sacristain

L'office? Quel office? Celui des morts?

Sévérino

Non, celui du mariage. Je vais épouser vous deux avec la mort. Ra, ra! Bien!

Sacristain, sans goût

Très bien!

Sévérino

Poursuivez votre patron et n'oubliez jamais le Curé ici qui vous a épousé.

Cangaceiro

Ni du sacristain.

Le sacristain s'en va. Deux plans, même scène entre Sévérino et Cangaceiro.

Frère

Moi maintenant?

Sévérino

Non, je n'aime pas tuer des frères. Ça donne de malchance. Allez!

[*Le frère s'en va*]. Et maintenant c'est le tour de l'excellent monsieur boulanger de cette ville de Taperoá, qui aura la grande satisfaction de mourir à côté de son excellente et coquine épouse.

Boulangier

Avant de mourir, j'ai une demande à faire.

Sévérino

Ai, ai, ai, c'est quoi?

Boulangier

Je veux qu'elle meure en premier, pour que je puisse voir.

Sévérino

Bien. Tues d'abord la femme.

Femme

Ah, disgrâce!

Boulangier

C'est toi la disgrâcée, tu me disgraçait la tête sans que je le sache. Si c'était même avec quelqu'un de respect! Mais Chicò...

Chicò

Mais Chicò, quoi? C'était moi qui a prend le risque d'être mal parlé, avec cette femme là bas.

Boulangier

Vois! Tu m'as disgrâcé. Vas-y. J'insiste pour voir cette disgrâce mourir!

Femme

Et puis? Tu crois que je vais la gueule? Tu te trompes lourdement, j'ai plus de courage que beaucoup d'hommes. C'est toi, oui, qui est en train de mourir de peur.

Tu penses que je n'ai pas vu tes jambes qui tremblent dès qu'il est entré? Tu n'es qu'un canaille lâche. C'est moi qui ne te donne du tout le plaisir de te plaindre de moi. (*Au cangaceiro*), tu es prêt?

Cangaceiro

Oui.

Femme

Allons-y!

Elle s'en va d'un pas ferme, accompagnée de son mari qui titube.

Je ne l'ai pas dit? Attends, je vais t'aider.

Le boulanger s'appuie sur sa femme et ils sortent tous les deux, enlacés.

Jean Grillon

Et c'est ainsi qu'ils seront deux en une seule chair.

Chicò

Ne te moque pas, Jean. C'est une femme courageuse. Coquine, mais courageuse.

Jean Grillon

Tu dis ça parce que tu sais.

Un coup. Tout le monde attend et le Cangaceiro revient.

Sévérino

C'était quoi ça? Un seul tué?

Cangaceiro

Non, les deux.

Sévérino

Je n'ai entendu qu'un seul coup.

Cangaceiro

J'allais d'abord tuer la femme, comme vous l'aviez ordonné, mais juste au moment où j'allais appuyer sur la gâchette, l'homme a couru, a serré la femme dans ses bras et ils sont morts ensemble.

Sévérino

Très bien. Comment qu'est le nom de Votre Seigneurie?

Jean Grillon

Ma seigneurie n'a pas de nom, parce qu'elle n'existe pas. Pauvre n'a pas Seigneurie, il n'a que la malchance!

Sévérino

Dites-moi alors le nom de Votre Disgrâce!

Jean Grillon

Jean Grillon.

Sévérino

C'est le tour de Votre Disgrâce, le Monsieur Grillon, le jaune le plus jaune que j'ai déjà l'honneur de tuer. Vas-y, la maison est à toi!

Jean Grillon

Un moment. Avant de mourir, je veux te faire une grande faveur.

Sévérino

Laquelle?

Jean Grillon

Vour offrir cet harmonica comme cadeau.

Sévérino

Un harmonica? Pourquoi est-ce que je veux un harmonica?

Jean Grillon

Pour que vous ne mourriez jamais des blessures que la police vous inflige.

Sévérino

C'est quoi ça? J'ai déjà entendu parler d'un hochet béni qui guérit les morsures de serpent, mais d'un harmonica qui guérit les blessures par balle, c'est la première fois.

Jean Grillon

Elle guérit. Cet harmonica a été béni par le Père Cícero, peu avant sa mort.

Sévérino

Je ne crois qu'en voyant.

Jean Grillon

Très bien. S'il vous plaît, Votre Excellence, donnez-moi votre poignard.

Sévérino

Régards!

Jean Grillon

Ne faites pas attention. Vous pouvez pointer le fusil et si j'essaie quoi que ce soit contre vous, brûlez-le.

Sévérino, *au Cangaceiro*

Pointez le fusil sur ce jaune, ce sont ces gens-là dont j'ai peur. *Il tend le poignard à Jean sous le regard du Cangaceiro.* Et maintenant?

Jean Grillon

Maintenant, je vais poignarder Chicò au ventre.

Chicò

Pas dans mon ventre.

Jean Grillon

Arrête d'être un mou, Chicò. Après, je joue de l'harmonica et tu reviens à la vie!

Marmonnant à Chicò. La vessie, la vessie!

Il fait signe à Chicò, lui montrant son ventre et lui rappelant sa vessie, mais Chicò ne comprend pas.

Chicò

Merci beaucoup, mais je ne veux pas, Jean.

Jean Grillon, *nouveaux clins d'œil*

Mais n'ai-je pas déjà dit que je vais jouer de l'harmonica?

Chicò

Alors faisons ceci: tu prends le coup et c'est moi qui joue de l'harmonica.

Jean Grillon

Homme, tu sais quoi? Arrêtons de parler. Prends-le! Meurs, disgrâce!

il poignarde dans la vessie. Avec cette suggestion, Chicò tombe au sol, se sent, voit la vessie et tout comprend alors. Il ferme les yeux et fait semblant de mourir.

Jean Grillon

Vous voyez le sang?

Sévérino

Oui. Je t'ai vu le poignarder, je n'en ai jamais douté ça, Maintenant, je veux te voir guérir cet homme.

Jean Grillon

Ça arrive!

Il commence à jouer de l'harmonica et Chicó commence à bouger au rythme de la musique, d'abord une main, puis les deux bras, jusqu'à ce qu'il se lève comme s'il exécutait une danse de Saint Guido.

Sévérino

Sainte Marie! Il ne peut qu'être béni par mon Parrain Père Cícero. Tu ne sens rien?

Chicò

Rien, rien.

Sévérino

Et avant?

Chicò

Comment, avant?

Sévérino

Avant Jean jouer de l'harmonica.

Chicò

Ah, j'étais mort.

Sévérino

Mort?

Chicò

Complètement mort. J'ai vu Notre-Dame et le Père Cícero au ciel.

Sévérino

Mais en si peu de temps? Comment c'était ça?

Chicò

Je sais pas, je ne sais que c'était ça.

Sévérino

Et que t'a dit le Père Cícero?

Chicò

Il m'a dit: "Voici le petit harmonica que j'ai béni avant de mourir. Tu dois le donner à Sévérino, qui en a plus besoin que vous."

Sévérino

Mon Dieu! Ça ne pouvait être que mon parrain, le Père Cícero. Jean, donne-moi cet harmonica!

Jean Grillon

Alors libère-moi et libère Chicó.

Sévérino

Pas possible, Jean. J'ai tué l'évêque, le Curé, le sacristain, le boulanger et la femme et ils sont morts en t'attendant. Si je ne le tue pas, ils me poursuivront la nuit, car ce sera une injustice envers eux.

Jean Grillon

Mais même si je te donne cet harmonica? Vous voyez, j'aurais pu mourir sans rien vous dire et vous n'auriez jamais rien su, car personne ne donnerait de l'importance à un harmonica.

Sévérino

C'est vrai.

Jean Grillon

Je t'ai donné l'opportunité de connaître mon parrain, le Père Cícero, et tu me payes ainsi!

Sévérino

De connaître mon parrain? Je n'ai jamais eu telle chance. Je suis allé une fois à Juazeiro juste pour le rencontrer, mais ils pensaient que j'allais attaquer la ville et on m'a accueilli par coups.

Jean Grillon

Mais vous pouvez le rencontrer maintenant.

Sévérino

Comment?

Jean Grillon

Son homme vous tire dessus avec le fusil, vous lui rendrez visite. Ensuite, je joue de l'harmonica vous revenez.

Sévérino

Et si tu ne le joues pas?

Jean Grillon

Ne pensez pas que je vais faire telle misère. Je vous garantis que je jouerai.

Sévérino

C'est une bonne idée, mais par sécurité, donne l'harmonica à mon homme. (*Jean livre l'harmonica.*) Maintenant, je me fais tirer dessus et je vois mon parrain?

Jean Grillon

Oui, n'est pas, Chicò?

Chicò

Absolument. Il est là, vêtu de bleu, entouré d'une bande de petits anges. Il disait même:
« Dis à Sévérino que je veux le voir. »

Sévérino

Ai, j'y vais. Tire, tire!

Cangaceiro

Capitaine!

Sévérino

Tire, homme mou! Je t'ordonne!

Cangaceiro

Capitaine!

Sévérino

Tire!

Jean Grillon

Homme, tire maintenant pour l'amour de Dieu!

Le Cangaceiro lève le fusil.

Sévérino

Attends. *Jean, extrêmement nerveux, lève les bras au ciel.* N'oublie pas de jouer de l'harmonica.

Cangaceiro

Vas-y, capitaine.

Sévérino

Tire, alors!

Le Cangaceiro relève à nouveau le fusil et tire. Sévérino tombe et Cangaceiro prend l'harmonica.

Jean Grillon, en l'arrêtant

Non, joue un peu plus tard! Laisse le pauvre Sévérino parler encore un morceau avec le Père Cícero. Ces occasions sont rares, il faut en profiter.

Cangaceiro

Non, c'est suffit pour voir le Père. *Il joue de l'harmonica et rien.* Capitaine! *Joue de l'harmonica.* Capitaine! Capitaine! *Il pousse Sévérino avec son pied.* Il est mort!

Jean Grillon

Joue de l'harmonica.

Cangaceiro, après la jouer

Capitaine! Ah, grillon maudit! Tu as tué le capitaine.

Jean Grillon

Sur lui, Chicò!

Ils attaquent le Cangaceiro. Sans que personne ne voie le coup de couteau, Jean Grillon fait quelques trémoussements et sauts de chat devant le Cangaceiro, qui prend son revolver. Chicó immobilise les bras du Cangaceiro, le tenant par derrière. D'une main, il l'oblige à pointer le revolver vers le sol.

Jean Grillon

Laisse l'homme, Chicò!

Chicò

Mais, Jean, laisser l'homme avec un revolver à la main?

Jean Grillon

Laisse l'homme, Chicò!

Chicò

Jean, si je laisse l'homme, il te met une balle en plein visage.

Jean Grillon

Laisse l'homme, Chicò!

Chicò

Jean, tu es fou? Tu ne vois que si je le laisse il te met le feu?

Jean Grillon

Laisse l'homme, Chicò!

Chicò

Prends-le, alors!

Il libère le Cangaceiro, qui tombe au sol.

Jean Grillon

Je ne te dis pour le laisser, homme? Au premier regard que j'ai fait devant lui, je lui ai mis le couteau dans le ventre.

Chicò

Jean, mon fils, tu es grand! On se casse!

Jean Grillon

Pas du tout, je ne pars d'ici qu'avec le testament du chien.

Il va à l'endroit où se trouve le corps de Sévérino et prend l'argent.

Chicò

Jean, après tout ça, il y a seule une chose que je ne comprends pas.

Jean Grillon

Quoi?

Chicò

Comment tu as deviné que Sévérino viendrait et préparé l'histoire de la vessie?

Jean Grillon

Je n'ai rien deviné, la vessie était préparée pour la femme du boulanger, pour le moment où elle se plaindre du prix du chat.

L'intention était de convaincre son mari de la poignarder, d'essayer l'harmonica et de me venger de ce qu'elle m'a fait. Sévérino s'est mêlé là car il le voulait et car il était un fouineur.

Chicò

On se casse, Jean.

Jean Grillon

Mais Chicò, aie honte, tu as encore peur?

Chicò

Oui, Jean. J'ai un mauvais présage damné.

Jean Grillon

On y va, donc. Mais laisse le mauvais augure.

Chicó part pour la ville, mais Jean s'arrête sur le seuil, levant théâtralement les bras.

Jean Grillon

Et maintenant, belle vie et indépendance pour Jean Grillon et Chicó, grâce à ma sagesse suprême et au testament du chien.

Chicò, dehors

Jean, viens pour l'amour de Dieu!

Jean Grillon

J'y vais, Chicò, Jean Grillon y va.

Le Cangaceiro lève durement la tête, prend le fusil, tire sur Jean et meurt. Jean entre en scène en se tenant le dos et s'assoit au sol. Chicó revient en courant.

Chicò

Qu'est-ce que c'était ça, Jean?

Jean Grillon

L'homme était vif encore et m'a tiré dessus.

Chicò

Oh, Sainte Marie, tu vas mourir, Jean?

Jean Grillon

Je pense que oui, Chicò, ma vue se noircit...

Chicò

Oh mon Dieu, le pauvre Jean Grillon va mourir!

Jean Grillon

Arrête de latomie, Chicò, on dirait que tu n'as jamais vu un homme mourir! Après tout cela, mon seul regret est de perdre le testament du chien.

Meurt.

Chicò

Jean! Jean! Il est mort! Mon Dieu, le pauvre Jean Grillon est mort! Si jaune, si coquin et mourir comme ça! Qu'est-ce que je fais dans le monde sans Jean? Jean! Jean! Jean! Y a plus rien à faire, Joaun Grillon est mort. C'est fini le Grillon le plus intelligent du monde. Il a purgé sa peine. Il a rencontré le seul mal irrémédiable, celui qui est la marque de notre étrange destinée sur la terre, ce fait sans explication qui égalise tout ce qui vit en un seul troupeau de condamnés, car tout ce qui vit meurt. Que puis-je faire maintenant? Seulement son enterrement et prier pour son âme.

il entre dans l'église en essuyant ses larmes et ici le spectacle peut être à nouveau interrompu. Si la pièce est mise en scène avec deux scénarios, la scène doit être organisée pour le jugement qui suit. Mais vous pouvez continuer avec le même scénario, en utilisant seulement de petites modifications, déjà suggérées au début et que le texte suivant précise.

Paillasse, entrant

Je présente mes excuses au public distingué qui a dû assister à ce petit carnage, mais il était nécessaire pour que l'histoire se déroule. Maintenant, la scène va changer un peu. Jean, lève-toi et aide à changer le scénario. Chicò! Appelle les autres.

Chicò

Les défunts aussi?

Paillasse

Aussi.

Chicò

Monsieur l'évêque, monsieur le Curé, Monsieur le boulanger.

Tout le monde apparaît

Paillasse

Il faut changer le scénario pour la scène de son jugement.

Apportez le trône de Notre Seigneur! Désormais, l'église servira d'entrée au ciel et au purgatoire. Le public distingué ne soit pas surpris de voir, dans les scènes suivantes, deux Diables habillés de vâcher, car cela découle d'une croyance commune dans les arrière-pays du Nord-Est du Brésil.

Bien entendu, ces répliques seront coupées ou adaptées par le réalisateur, selon la production qui sera réalisée.

Paillasse

Maintenant les morts. Qui était mort?

Évêque

Moi.

Paillasse

Couche-toi là.

Curé

Moi aussi.

Paillasse

Couche-toi là à côté de lui. Qui d'autre?

Jean Grillon

Moi, le boulanger, la femme, le sacristain, Sévérino et le cangaceiro.

Paillasse

Couchez tout le monde et mourez!

Jean Grillon

Un moment.

Paillasse

Homme, meurs, le spectacle doit continuer.

Jean Grillon

Attends, tu veux commander mon mourreur?

Paillasse

Tu veux quoi?

Jean Grillon

Puisque je dois rester ici mort, je veux au moins rester loin du sacristain.

Paillasse

Reste, alors. Couche-toi là. Et toi, Chicò?

Chicò

Je me suis échappé. J'étais à l'église, priant pour l'âme de Jean Grillon.

Paillasse

Elle en a vraiment besoin. Sors et prie dehors. Très bien, avec tous ces gens morts, le

spectacle continue et vous aurez l'occasion de regarder votre jugement. J'espère que toutes les personnes présentes profitent des enseignements de cette pièce et réformeront leur vie, même si je suis sûr que chacun ici est un vrai saint, praticiens de la vertu, de l'amour de Dieu et de son prochain, sans méchanceté, sans mesquinerie, incapables de juger ou de parler mal des autres, généreux, sans cupidité, excellents patrons, excellents employés, sobres, chastes et patients. Et ça suffit, même si c'est peu. Musique.

Musique de cirque. Le Paillasse sort en dansant. Si la pièce est jouée en trois actes ou s'il y a un changement du scénario, c'est ici qui commencera la scène du jugement, avec le lever de rideau et le réveil des morts.

Jean Grillon, au Cangaceiro

Mais dis-moi une chose, il y avait besoin de me tuer?

Cangaceiro

Et tu ne m'as pas tué?

Jean Grillon

C'est justement pour ça que je me suis plaint. Tu étais déjà disgracé, tu aurais pu me laisser en paix.

Sévérino

Moi, pour moi, maintenant que je suis mort, je trouve même ça bien. Au moins, je me repose des agitations. Ce qui trouve ça mal ça doit être même l'évêque.

Évêque

Moi? Pour quoi? Je m'en même bien sorti.

Jean Grillon

Oui, Oui, ils sont tous très calmes parce qu'ils n'ont pas remarqué ce client qui est là, dans l'ombre, attendant qu'on se réveille.

Curé

C'est qui?

Jean Grillon

Tu demandes encore? Depuis que je suis arrivé, j'ai commencé à sentir une très mauvaise odeur. Cette peste doit être un diable.

Diable, *sortant de l'ombre, sévère.*

Tais-toi, vous tous. L'heure de la vérité est arrivée.

Sévérino

De la vérité?

Évêque

De la vérité?

Curé

De la vérité?

Diable

Oui, de la vérité.

Jean Grillon

Alors je sais déjà que je suis disgracé, car avec moi c'était tout du mensonge.

Diable

Vous allez maintenant payer pour tout ce que vous avez fait.

Curé

Mais qu'est-ce que j'ai...

Diable

Silence! L'heure du silence est arrivée pour vous et du commandement pour moi. Et taisez-vous tous. Ça arrive déjà l'heure de qui peut plus que moi et que vous. Couchez-vous! Couchez-vous! Écoutez ce que je dis, sinon ça sera pire!

Depuis qu'il a commencé à parler, on entend, de façon rythmée, deux coups de tambour, secs et puissants, suivis d'un coup de cymbale, avec une pause plus ou moins longue entre eux. Ce bruit doit se répéter jusqu'à l'apparition de l'Encuirassé.

Celui-ci est le diable, qui, selon une croyance du sertão du Nordeste, est un homme vêtu comme un vacher. Cette scène doit avoir un caractère quelque peu grotesque, car l'ordre que le Démon donne, en exigeant que les personnages se couchent, suggère déjà que le plus grand désir du diable est d'imiter Dieu, fruit de son orgueil grotesque.

Et c'est bien ce qu'il fait: par l'intimidation, il tente ici d'obtenir le tribut que Jésus recevra plus tard, spontanément, lors de son entrée. L'Évêque est le seul à esquisser un geste d'obéissance, mais avant qu'il ne se couche, l'Encuirassé entre, frappant sa jambe avec son fouet et ajustant ses gants de cuir.

Les morts se mettent à trembler de façon exagérée, et le Démon court vers lui, servile et empressé.

Diable

Désolé, j'ai tout fait pour les faire coucher, mais il mais ce n'était pas possible.

Cuiré, rude.

Tais-toi. Tu ne seras jamais rien d'autre qu'un imbécile. Comme si j'insistais toujours pour être reçu de telle ou telle façon!

Diable

Je m'excuse, ce n'est pas ce que je voulais dire.

Encuirassé

C'est exactement ce que tu voulais dire. C'est terrible d'avoir un rêve comme le mien et de voir qu'il va s'ancrer dans cette brutalisation de l'intelligence et de la dignité!

Diable

Cela pourrait m'arriver. Je peux ressentir ça, mais vous...

Encuirassé

Tais-toi, je t'ai dit déjà! Qu'est-ce qui m'importe ce que tu fais ou ressens? Ce qui me dégoûte, c'est de voir mon image reflétée en toi, une image profondément répugnante. Mais venons-en aux faits. Quelle honte! Tout le monde tremble! Si courageux avant, si lâches maintenant! Le Seigneur Évêque, si plein de dignité, le Curé, le brave Séverino... Et toi, le Grillon qui trompais tout le monde, tremblant comme un coquin!

Jean Grillon

Que je peux faire? Je me suis dit plus de cent fois de ne pas trembler et je tremble. Depuis que j'ai entendu ces coups, j'ai commencé à ressentir un frisson damné.

Encuirassé

Et tu as raison, parce que ce qui va t'arriver est chose très grave.

(*Souriant.*) C'est drôle comme vous utilisez parfois le mot exact sans en être pleinement conscient. Ce que tu as ressenti était exactement un sacré frisson. *Sevère, au Diable.*
Faites entrer tout le monde.

Sévérino

Oh mon Dieu, je vais payer mes morts en enfer!

Évêque

Seigneur Diable, ayez pitié d'un pauvre évêque.

Encuirassé

Oh la compassion... Comme c'est bon une blague! Allez, tout le monde à l'intérieur.
Entrez, j'ai déjà dit. Tout au feu éternel, pour souffrir avec moi.

Le Diable commence à chasser les morts et leur tumulte est terrible. Il les attrape un par un et les morts se libèrent en hurlant.

Évêque

Là! Prends le Curé!

Curé

Là! Prends le sacristain!

Sacristain

Là! Prends Sévérino!

Sévérino

Là! Prends l'homme!

Jean Grillon

Arrêtez, arrêtez! Arrêtez ces bêtises!

Son cri est si fort que tout le monde s'arrête et il y a le silence.

Jean Grillon

Arrêtez ces bêtises! Quel bruit damné! C'est ça, alors? C'est ça?

Encuirassé

Ça comment?

Jean Grillon

C'est ça et fini? ça suffit de dire "entrez" et tout le monde s'en va? Quel genre de tribunal est-ce là, qui n'a même l'appel?

Encuirassé

C'est comme ça et il n'y a aucun moyen d'y échapper!

Jean Grillon

Sors, père du mensonge! J'ai toujours entendu dire que pour condamner une personne, il faut qu'elle soit entendue!

Évêque

Bien joué, Jean Grillon!

Curé

Bien joué, Jean Grillon!

Boulangier

Tu trouves que c'était bien?

Femme

Je trouve.

Boulangier

Alors moi aussi je trouve. Bien joué, Jean Grillon!

Sévérino

C'est vrai et je ferai appel à Notre Seigneur Jésus-Christ, qui est celui qui peut savoir.

Encuirassé

Sottise, folie!

Curé

Sottise ou folie, moi aussi, moi j'en appelle. Seigneur Jésus, raison ou tort, je suis prêtre, j'ai mes droits. Je veux mon procès avant qu'on me livre au diable.

Ici, les cloches commencent à sonner, au même rythme que les tambours précédents. Le Encuirassé commence à s'agiter.

Jean Grillon

Oh! Quel bruit! Salut! Tu trembles? Quelle honte, si courageux avant, si lâche maintenant! De quoi s'agit-il tout cette agitation?

Encuirassé

Qui est agité? C'est juste une question d'inimitié. J'ai le droit de me sentir mal devant des choses qui me déplaisent.

Jean Grillon

Moi, au contraire, je me sens très bien. C'est comme si mon âme voulait chanter.

Évêque, *étrangement ému*.

Moi aussi. C'est étrange, je n'ai jamais ressenti une telle sensation. Mais c'est un désir étrange, car je ne sais pas si c'est de chanter ou de pleurer.

Il cache son visage dans ses mains. La cloche continue à sonner et un chant d'Alléluia est joué. Soudain, Jean s'agenouille, porté par une force irrésistible, et ses yeux restent fixés dehors. Tout le monde s'agenouille lentement. Le Encuirassé tourne rapidement le dos pour ne pas voir le Christ qui entre. C'est un homme noir à la peau foncée, avec une gentillesse simple et digne dans ses gestes et ses manières. La scène gagne une intense douceur d'Illumination. Tout le monde est à genoux, avec le visage dans les mains.

Cuiré, *tourné sur le dos, criant fort, avec son bras cachant ses yeux*

C'est qui, c'est Manuel?

Manuel

Oui, c'est Manuel, le Lion de Juda, le Fils de David. Levez-vous tous, car vous serez jugés.

Jean Grillon

Bien que je sois un pauvre et jaune du sertão, je sens parfaitement que je suis en face d'une grande figure. Je ne veux pas manquer de respect à une personne aussi importante, mais si je ne me trompe pas, ce type vient de vous appeler Manuel.

Manuel

C'est vrai, Jean. C'est un de mes noms, mais tu peux aussi m'appeler Jésus, Seigneur, Dieu... Il aime m'appeler Manuel ou Emmanuel, car il pense que de cette façon il peut se convaincre que je ne suis qu'un homme. Mais toi, si tu veux, tu peux m'appeler Jésus.

Jean Grillon

Jésus?

Manuel

Oui.

Jean Grillon

Mais attendez, c'est vous qui est Jésus?

Manuel

Oui.

Jean Grillon

Ce Jésus qu'ils appelaient Christ?

Manuel

Celui qu'ils appelaient, non, celui qui était le Christ. Je le suis, pourquoi?

Jean Grillon

Parce que... je ne veux pas vous manquer de respect, mais je pensais que vous étiez beaucoup moins brûlé.

Évêque

Tais-toi, insolent!

Manuel

Tu te tais. Par quelle autorité réprimandes-tu les autres? Tu as été un évêque indigne de mon Église, mondain, autoritaire, superbe. Ton temps est passé. Tu as eu de nombreuses occasions d'exercer son autorité, se sanctifiant par elle. Son devoir était d'être humble, car plus la position est élevée, plus elle exige de la générosité et de la vertu. Quel droit as-tu de réprimander Jean parce qu'il m'a parlé avec une certaine intimité? Jean a été un pauvre dans la vie et il a prouvé sa sincérité en affichant ses pensées. Tu étais plus étonné que lui, et tu a caché cette admiration par prudence mondaine. Le temps des mensonges est passé.

Jean Grillon

Très bien. Peu parlé, mais bien dit! La couleur n'est peut-être pas la meilleure, mais vous parlez si bien que ça fait goût.

Manuel

Merci beaucoup, Jean, mais maintenant c'est ton tour. Tu es plein de préjugés raciaux. Je suis venu ici aujourd'hui exprès, car je savais que cela susciterait des commentaires. Quelle honte! Moi, Jésus, je suis né blanc et juif, comme j'aurais pu naître noir? Pour moi, peu importe le blanc ou le noir. Tu penses que je suis américain pour avoir des préjugés raciaux?

Curé

Moi, pour ma part, je n'ai jamais su ce qu'étaient les préjugés raciaux.

Cuiré, *tournant toujours le dos à Manuel.*

Quelle mensonge. Il ne baptisait que des garçons noirs après des garçons blancs.

Curé

Quelle mensonge! Je baptisais souvent les noirs devant.

Encuirassé

Souvent non, quelques fois, et même ces quelques fois c'étaient où les noirs étaient riches

Curé

La preuve que je ne me souciais pas de la couleur, c'est ce qui m'intéressait...

Manuel

C'était la position social et l'argent, n'est-ce pas, Curé João? Mais laissons, ton tour viendra. Dans l'ordre, c'est le tour de l'évêque. (Au Cuiré) Laisse les préjugés et fais face à moi.

Cuiré, *sombre*

Je suis bien ici.

Manuel

Comme tu veux. Fais ton rapport

Jean Grillon

Des gens que je n'ai jamais supporté: procureur, sacristain, chien et policier. Celui-ci est un mélange de tout cela.

Manuel

Silence, Jean, ne dérange pas. (*Au Cuiré*) Fais l'accusation de l'évêque. (*Ici, par suggestion de Clénio Wanderley, le Diable apporte un gros livre que le Encuirassé lit.*)

Encuirassé

Simonia: il a négocié avec sa position, approuvant l'enterrement d'un chien en latin, car le propriétaire lui a donné six contos.

Évêque

Et c'est interdit?

Encuirassé

Homme, si c'est interdit, je ne sais pas. Ce que je sais, c'est que tu pensais qu'il c'était et puis, soudain, tu as commencé à penser qu'il n'était pas. Et la partie qui a été chantée aux enterrement est une prière de la messe pour les morts.

Évêque

Ça c'est à mon ami sacristain. C'est lui qui a choisi la pièce.

Encuirassé

Faux témoignage: il a cité frivolement le Code Canonique, d'abord pour condamner l'acte du curé et plaire au riche Antônio Morais, puis pour justifier l'enterrement. La friponnerie: cet évêque avait la réputation d'être un grand administrateur, mais il n'était rien d'autre qu'un politicien, pourri dans la sagesse mondaine.

Évêque

Qui parle! Un misérable qui s'est perdu à cause de ça...

Manuel

N'interrompez pas, ce n'est pas le moment de discuter de cela. Vous pouvez continuer.

Encuirassé

Arrogance et manque d'humilité dans l'accomplissement de ses devoirs: cet évêque, s'adressant à un petit pauvre, avait une arrogance comparable seulement à la servilité dont il faisait preuve envers les grands. Sans parler du fait qu'il vivait avec un saint homme, le traitant toujours avec le plus grand mépris.

Évêque

Avec un saint homme, moi?

Encuirassé

Oui, le frère.

Évêque

Seul cet imbécile peut être appelé un saint homme!

Encuirassé

Son processus de sanctification est en cours; Il vient de demander à être missionnaire parmi les Indiens et va être martyrisé. Pas moi, pour moi ce n'est que du pipeau, mais pour Manuel tu te disgraces...

Évêque

Pas possible que le frère...

Manuel

Tout à fait possible et ne dis plus rien. Autre chose?

Encuirassé

Non, je suis satisfait.

Manuel

Alors, accuse le curé.

Curé

Sur moi, il n'a rien à dire.

Encuirassé

C'est ce que vous pensez, ma récolte d'aujourd'hui est garantie. Tout ce que j'ai dit sur l'évêque peut s'appliquer au curé. Simonie, dans l'enterrement du chien, friponnerie, politique mondaine, arrogance envers les petits, soumission envers les grands.

Curé

Mais je n'ai pas mal cité le Code Canonique.

Encuirassé

En compensation, il vient de commettre un manque de collégialité avec l'évêque.

Curé

Ce que je fais ici compte encore?

Manuel

Non, c'est la confusion du diable.

Encuirassé

Et il avait encore un autre défaut que l'évêque n'avait jamais eu.

Curé

Quoi?

Encuirassé

Paresse. Il tout laissait sur les épaules du sacristain et la paroisse restait entièrement livrée à ce salaud, à cause de lui.

Sacristain

C'est toi le salaud.

Jean Grillon, *au sacristain*

Homme, c'est vrai que type doit être pire que toi, mais tu avais une méchanceté très raffinée!

Manuel

Silence, Jean, je t'ai déjà dit de ne pas m'interrompre.

Jean Grillon

Excusez-moi, monsieur, mais ma langue balance dans ma bouche que ça me tord la gorge. Je ne peux pas entendre un type pareil dire qu'il valait quelque chose, et me taire.

Manuel

Laissons l'accusation à son collègue.

Sacristains

Collègue?

Manuel

C'est un bon mot, mais depuis que Jean m'a fait la leçon, j'me suis dit que le diable a même un air de sacristain.

Encuirassé

Je proteste contre ces plaisanteries. Ici c'est un endroit sérieux.

Manuel

Calme-toi, mon homme, tu n'es pas en enfer. Là, oui, c'est un endroit sérieux. Ici on peut jouer. Fais l'accusation du sacristain.

Encuirassé

C'est cet homme qui a comploté l'histoire de l'enterrement. C'était lui qui a chanté de la messe derrière le chien, en gardant un œil sur les trois contos. En latin, dans la langue de votre choix. L'hypocrisie et l'autosuffisance sont arrivées et sont restées là. Et en plus de tout cela, il cambriolait l'église.

Curé

Un salaud!

Manuel

Pas un salaud, Curé Jean, tu devrais plutôt dire « Des salauds », parce que ça fait longtemps que je n'ai pas vu autant de mauvaises choses tout ensemble. Et le boulanger?

Encuirassé

Lui et sa femme étaient les pires patrons que Taperoá a jamais vu.

Femme

Mensonge!

Jean Grillon

Non, non, c'est vrai. Trois jours j'ai passé...

Manuel

Sur un lit, avec de la fièvre, et ils ne lui ont même pas offert un verre d'eau. Je sais, Jean, tout le monde connaît déjà cette histoire, pour t'avoir entendu la raconter tant de fois...

Jean Grillon

Mais peux-je? Dis-moi, peux-je? Viande au beurre pour le chien et faim pour Jean Grillon. C'est trop!

Encuirassé

Avarice du mari, adultère de la femme. Bien mesurés et bien pesés, chacun était pire que l'autre.

Jean Grillon

C'est à Chicò de le dire.

Manuel

Chicò?

Jean Grillon

Oh, c'est vrai, Chicó est resté là bas. J'étais si habitué à embêter le pauvre Chicó que j'avais oublié qu'il était resté. C'est un ami à moi.

Manuel

Je le connais, je l'ai même à l'œil à cause des histoires qu'il raconte.

Jean Grillon

Ça c'est le soleil. Ne l'allume pas ça. Le soleil du sertão tape fort, Chicó commence à trop voir. C'est le soleil.

Manuel, *au Encuirassé*

Écrivez là, déni du libre arbitre contre Jean.

Encuirassé

Écrit.

Manuel

Desécrit, alors! Vous ne voyez pas que c'est une blague? João ne tu sais même ce qui est le libre arbitre, homme...

Jean Grillon

C'est ça, desécrit et ça ne sert à rien de froncer les sourcils car ça n'aide rien. Moi, Je ne sais pas ce que c'est, mais je sais que tu veux me disgracer.

Manuel

Accusez Sévérino et son homme.

Encuirassé

Il le faut? Ce sont deux cangaceiros bien connus. Ils en ont tué plus de trente.

Manuel

C'est vrai?

Sévérino

Oui, vrai. Je ne nie pas.

Encuirassé

Ça suffit. L'enfer pour lui.

Manuel

Attendez, ce n'est pas non plus comme ça d'un coup! David a fait chose bien pire, en trahissant son ami avec sa femme et en envoyant le pauvre homme mourir à la guerre, et pourtant il était mon grand-père et un grand ami à moi, un saint don't vous n'avez même pas le courage de prononcer le nom.

Encuirassé

J'ai vu peu de gens bien enguirlandé comme celui rester avec un visage aussi lisse.

Encuirassé

Oui, tu es très drôle maintenant, mais Manuel est juste et quand il te livrer à moi, tu verras qu'on ne joue pas avec le diable.

Jean Grillon

Mais qui a dit qu'il va nous livrer?

Encuirassé

Tu ne penses pas que ça suffit? Je ne peux pas voir ses yeux que j'ai les dos tourné, mais je peux sentir ces choses. La situation est favorable pour moi et noir pour toi.

Il commence à rire et tout le monde commence à trembler.

Femme

C'est vrai, Seigneur?

Manuel

C'est vrai, la situation n'est pas bonne pour vous, car les accusations sont graves.

Évêque

Mon Dieu! Vallez-moi! Vallez-moi dans cette heure d'angoisse.

Encuirassé

C'est trop tard maintenant, tu aurais dû t'en souvenir avant.

Curé

Saint Joseph, mon saint patron, ne le laisse pas aller en enfer, pour l'amour de Dieu.

Encuirassé

Voici ce qui est plus grand que ce je ne sais qui et qui va te livrer à moi.

Femme, au boulanger

Homme, aie du courage au moins maintenant et donne un mot en notre faveur.

Boulangier

J'essaie de me souvenir d'un saint boulanger, pour m'emmener avec lui.

Encuirassé

Ce qui m'amuse dans tout ça, c'est de voir ce jaune trembler de peur. Courage, Jean Grillon, quelqu'un comme toi tremble?

Jean Grillon

Ce n'est pas moi, c'est mon corps, mais la tête fonctionne.

Manuel

Vraiment, Jean?

Jean Grillon

Oui, Notre Seigneur, et si les tremblements cessaient, je pourrais me défendre.

Manuel

Arrête alors!

Jean Grillon, *se calmante et respirant*

Quel soulagement, je commençais à être fatigué, c'est quoi ça?

Manuel C'est une bêtise du diable. Ce type est un peu spiritualiste et a un faible pour la magie.

Jean Grillon

J'ai vite vu que cela ne pouvait être qu'une confusion de ce sorcier.

Manuel

Et alors? Que tu dis pour ta défense? Je sais que tu es rusé, mais ne peut nier le fait que tu as été accusé.

Jean Grillon

Vous m'excuserez, mais je n'ai été accusé de rien de rien.

Manuel

Non?

Encuirassé

Bien vrai. Un tel désordre a commencé à surgir que j'ai oublié de l'accuser. Je vais commencer.

Jean Grillon

Vous n'allez rien commencer, car le temps des accusations est déjà passé.

Manuel

Arrête tes manigances, Jean, tu penses qu'ici c'est le palais de justice? Vous pouvez accuser.

Encuirassé

Maintenant tu me payes, jaune. Le sacristain, le Curé et l'évêque ont enterré le chien, mais toute l'histoire a été inventée par lui. Et il vendit un chat à la femme du boulanger en disant qu'il déféquait de l'argent.

Jean Grillon

Mensonge, Notre-Seigneur.

Manuel

Vrai, Jean Grillon.

Jean Grillon

Oui, c'est vrai, mais vu la façon dont ils me payaient, je devais me débrouiller tout seul.
De plus, j'avais pitié du chat, qui était tellement abandonné, et je voulais qu'il aille bien.

Femme

Oui, et dans cette pitié il a pris mès cinq cent mille réis.

Encuirassé

Après, c'était lui qui a tué Sévérino et son homme, avec une histoire d'harmonica du
Père Cicéron et je ne sais quoi d'autre.

Jean Grillon

Autodéfense, Notre Seigneur!

Encuirassé

Mensonge, Manuel!

Manuel

Vrai, diable!

Encuirassé

Mais n'oubliez pas que l'histoire a été préparée pour la femme du boulanger.

Manuel

C'est vrai, là tu es allé trop loin, Jean. Et tout ça à cause d'une viande au beurre!

Encuirassé

De manière que son cas est insolube, il est le premier que je vais prendre. C'est bon, Jean Grillon, le jaune qui tout le monde trompait va se prendre une balle dans la tête!

Jean Grillon

Tu penses que je vais lâcher prise? Peut-être que j'irai, mais ce n'est pas comme ça!

Évêque

Mais c'est un cas insolube, Jean. Oh Mon Dieu!

Curé

Oh mon dieu!

Sacristain

Oh mon Dieu!

Jean Grillon, à Manuel

Regarde leur bêtise: Dieu est ici et ils crient après Dieu!

Manuel

Et pour qui crieraient-ils?

Jean Grillon

Pour quelqu'un qui est plus proche de nous, pour des gens qui sont de vraies personnes.

Manuel

Et je ne suis pas une vrai personne, Jean? Je suis un homme, un juif, né à Bethléem, élevé à Nazareth, j'étais aide-charpentier... Tout cela a de la valeur.

Jean Grillon

Voulez-vous savoir quelque chose? Je vais être franc avec vous: vous êtes des gens, mais pas vraiment. C'est une personne et en même temps c'est Dieu, c'est un très grand mélange. Mon affaire est une autre chose.

Évêque

Maintenant, nous sommes vraiment désgraciés. Jean, il ne faut pas dire cela du tout...

Manuel

Mais qu'est-ce que Jean a dit de trop? Tout cela est vrai, car je suis homme et je suis Dieu!

Encuirassé

Homme, donnez-vous du respect!

Manuel

Ce respect dont vous parlez est quelque chose que je n'ai jamais su imposer, grâce au Dieu!

Jean Grillon

Moi, si j'étais vous, je ne dirais jamais "grâce au Dieu"!

Manuel

Pour quoi? Tout le monde le dit.

Jean Grillon

Vous n'êtes pas Dieu?

Manuel

Oui.

Jean Grillon

Alors, si j'étais vous, je dirais "grâce à moi".

Manuel

Pour quoi, Jean?

Jean Grillon

Pour rendre le diable jaloux.

Encuirassé

Et commence la confusion. J'appel à la justice.

Jean Grillon

Et moi, à la miséricorde!

Curé

Je trouve que notre cas est insoluble, Jean. Une fois, j'étudié une leçon sur ce sujet et je sais qu'en Dieu, il n'y a pas de contradiction entre la justice et la miséricorde. Nous avons déjà été jugés par la justice, la miséricorde dira la même chose.

Jean Grillon

Mais qui a dit que nous avons déjà été jugés par la justice?

Curé

Vous avez vous-même entendu Notre Seigneur dire que la situation était difficile.

Jean Grillon

Et difficile ça veut dire impossible? Pas possible! Impossible pour quoi? Vous êtes une bande de mous, la moindre chose vous fait se dégonfler. Vous ne voyez pas que vous avez eu tout sur la terre? Si vous avaient dû tenir le coup de Jean Grillon, en ayant de la faim et mangeant du cactus pendant la sécheresse, Je vous garantis que vous auriez plus de courage Vous voulez me voir tout arranger, Curé Jean?

Curé

Oui, Jean!

Jean Grillon

Maintenant c'est Joca, hem? Et vous, Monsieur l'Évêque?

Évêque

Moi aussi.

Jean Grillon

Boulangier?

Boulangier

Vois ce que tu peux faire, Jean.

Jean Grillon

Sévérino? Femme et homme?

Femme

Nous aussi. C'est toi notre espoir.

Jean Grillon

Tous ont besoin de Jean Grillon! Je vais tout arranger!

Encuirassé

Je veux voir ça!

Manuel

Qui tu vas appeler, Jean? Un saint?

Jean Grillon

Ne vous en faites pas, mais je n'ai qu'un visage de bête. Mon atout est plus grand que tous les saints!

Manuel

C'est qui?

Jean Grillon

La mère de la justice.

Cuiré, *riant*

Oh, la mère de la justice! C'est qui?

Manuel

Ne riez pas, car elle existe.

Évêque

Mais c'est qui?

Manuel

La miséricorde.

Sévérino

Chose que je n'ai jamais connu. Où habite-t-elle? Comment l'appeler?

Jean Grillon

Ça c'est à moi. Je ferais un appel spécial, en vers. Je vous assure qu'elle arrive, vous voulez le voir? (*En récitant*).

Viens à mon aide, Sainte Marie,
Mère de Dieu de Nazareth!
La vache douce donne du lait,
La brava, quand ça lui plaît.
La douce donne sans arrêt,
La brava, à son souhait.
J'ai été barque, j'ai été navire,
Aujourd'hui, je suis un jouet,
J'ai été enfant, j'ai été valet,
Ne me reste qu'à être donzelle.
Viens à mon aide, Sainte Marie,
Mère de Dieu de Nazareth!

Encuirassé

Tu vois le manque de respect, tu vois?

Jean Grillon

Aucun manque de respect, mon garçon! C'est le verset du canari brun que ma mère m'a chantait pour m'endormir. Il n'y a rien de manque de respecto là!

J'ai été barque, j'ai été navire,
Aujourd'hui, je suis un jouet,
J'ai été enfant, j'ai été valet,
Ne me reste qu'à être donzelle.
Viens à mon aide, Sainte Marie,
Mère de Dieu de Nazareth!

Scène semblable à l'apparition de Notre Seigneur, et Notre-Dame la Compatissante entre.

Cuiré, avec une colère sourde

Vient là la Compatissante! Les femmes se mêlent de tout!

Jean Grillon

Ça c'était un manque de respect, tu sais? Vous avez été irritée par le verset que j'ai récité?

La Compatissante

Non, Jean, pour quoi je m'irriterais? C'est le petit vers que le Canari Brun a écrit pour moi et pour lequel je lui suis reconnaissant. C'est toujours une prière, une invocation. Il y a quelques grâces, mais cela le rend même joyeux et c'est quelque chose que j'ai toujours aimé. Celui qui aime la tristesse est le diable.

Jean Grillon

C'est parce que ce type là, quoi que nous disions, il s'attire des ennuis à notre place, en disant que c'est irrespectueux.

La Compatissante

Son masque, Jean. Comme tout pharisien, le diable est très attaché aux formes extérieures. C'est un pharisien accompli.

Encuirassé

Je proteste.

Manuel

Je sais déjà que tu protestes, mais je n'ai rien à faire, mon vieil homme. Je ne vais pas être en désaccord avec ma mère.

Encuirassé

Pas grand chose ce câlin pour sauver tout le monde! Cela ne finit que par tout démoraliser.

Sévérino

Tu dis ça seulement parce que tu n'as jamais eu de mère.

Jean Grillon

C'est vrai, un type comme ça, il ne peut qu'être fils d'une couveuse!

La Compatissante

Et pourquoi tu m'as appelé, Jean?

Jean Grillon

Ce fils de couveuse veut nous emmener en enfer. Je ne pouvais que m'entendre avec vous.

Encuirassé

Les accusations sont graves. Son fils, lui-même, il a dit qu'il n'avait pas vu autant de mauvaises choses ensemble depuis longtemps.

La Compatissante

J'ai entendu les accusations.

Encuirassé

Et alors?

Jean Grillon

Et puis? Tu demandes encore? Marie nous défendra. Curé Jean, commence un Je vous salue Marie!

Curé, à genoux

Je vous salue Marie, pleine de grâce, le Seigneur est avec vous, vous êtes bénie entre toutes les femmes, et béni est le fruit de vos entrailles, Jésus.

Jean Grillon

Un instant, un instant. Avant de répondre, n'oubliez pas de dire, au lieu de « maintenant et à l'heure de notre mort », « maintenant, à l'heure de notre mort », car tels que nous sommes, tout est mélangé.

Tous

Sainte Marie, Mère de Dieu, priez pour nous, pauvres pécheurs, maintenant, à l'heure de notre mort. Amen.

La Compatissante

Il n'était pas nécessaire de faire cette modification, Jean. Je comprendrais.

Jean Grillon

Oui, je crois que vous comprendrez, mais ce type là-bas, avec beaucoup moins que ça, il fait des dégâts.

La Compatissante

D'accord, je vais voir ce que je peux faire.

Jean Grillon

Tu vois? Ce sont des gens, et de bonnes personnes, ce ne sont pas les filles de couveuse! Des gens comme moi, pauvre, fille de Joaquim et Ana, mariée à un charpentier, tous de bonnes personnes.

Manuel

Et moi, Jean? Je suis oublié dedans là?

Jean Grillon

C'est ça que je dis, Mon Seigneur. La distance entre nous et le Seigneur est très grande. Ce n'est pas pour rien que ta mère est comme moi, mais encore plus une très bonne personne, alors que je ne vaux rien.

(La plaisanterie lui vint à l'esprit.)

Mais avec tout ce malheur, je crois que je suis moins mauvais que le sacristain.

La Compatissante

J'intercède pour ces pauvres gens qui n'ont personne pour eux, mon fils. Ne les condamnez pas.

Manuel

Que je puis faire? Ce type était un évêque politique, simoniaque, avare...

La Compatissante

Mais c'est la seule chose qu'on peut dire contre lui. Et il était un travailleur, il remplissait ses obligations à sa part. Il était de notre côté et celui qui n'est pas contre nous est pour nous.

Manuel

Le curé et le sacristain...

Geste de découragement.

La Compatissante

C'est vrai qu'ils n'étaient pas les meilleurs, mais il faut tenir compte du langage du monde et de la manière d'accuser le diable. L'évêque travaillait et c'est pour cette raison qu'on l'appelait un politicien et un simple administrateur. Avec ces deux-là, l'accusation est de l'autre côté. Il est vrai qu'ils ont commis des actes honteux, mais il faut tenir compte de la condition pauvre et triste de l'homme. La chair implique toutes ces choses obscures et mesquines. Presque tout ce qu'ils faisaient était motivé par la peur. Je le sais parce que j'ai vécu avec des hommes: ils commencent par être effrayés, les pauvres, et finissent par faire de mauvaises choses, presque sans le vouloir. C'est la peur.

Encuirassé

Peur? Peur de quoi?

Évêque

Oh, Monsieur, peur de beaucoup de choses. Peur de la mort...

Curé

Peur de la souffrance..

Sacristain

Peur de la faim...

Boulangier

Peur de la solitude. J'ai pardonné à ma femme au moment de la mort, parce que je l'aimais et parce que j'avais toujours eu une terrible peur de la solitude.

Manuel

Et c'est à moi que vous venez dire cela, à moi qui suis morte abandonnée même de mon père!

La Compatissante

Il le fallait et j'étais à se côté. Mais n'oublie pas la nuit dans le jardin, la peur que tu as dû traverser. Pauvre homme, fait de chair et de sang, comme un autre et, comme un autre, abandonné face à la mort et à la souffrance.

Jean Grillon

J'ai entendu dire que tu avais même sué du sang.

Manuel

C'est vrai, Jean, mais tu ne sais pas de quoi tu parles. Moi seul sais ce que j'ai vécu cette nuit-là.

La Compatissante

Sois donc compatissant envers ceux qui sont faibles.

Manuel

Mais ces deux-là? Vous même l'avez vu d'ici et avez commenté ce qu'ils ont fait à Jean Grilo et aux autres employés de la boulangerie!

Jean Grillon

Si c'est pour moi, il n'y a pas de difficulté, car je suis tellement éhonté que j'ai déjà tout oublié.

Manuel

Tu aurais dû l'oublier là-bas, Jean. Vous pouvez prétendre quelque chose en leur faveur?

La Compatissante

Le pardon que le mari a donné à sa femme au moment de la mort, l'embrassant pour mourir ensemble.

Manuel

Cela peut être dit en faveur de lui. Mais elle?

Encuirassé

Elle trompait le mari avec tout le monde.

Femme

Parce que j'étais maltraité par lui. Au début de notre mariage, il a commencé à me tromper. Tu ne sais pas ce que j'ai vécu, parce que tu n'as jamais été une fille pauvre mariée à un homme riche, comme moi. L'amour se paye avec l'amour.

La Compatissante

Je comprends tout cela plus que tu ne le penses. Je sais ce que vivent les femmes dans le monde, même si je n'ai rien à redire, car mon mari était ce qu'on pourrait appeler un saint.

Jean Grillon

Grande nouvelle!

La Compatissante

Quoi, Jean?

Jean Grillon

Je n'ai rien dit.

Encuirassé

Il l'a fait, oui. Il a dit: « Grande nouvelle. »

La Compatissante

En fait, Jean a tout à fait raison. Je l'ai dit juste pour le dire, mais que saint Joseph était un saint n'a rien de nouveau.

Encuirassé

La dame parlez beaucoup et on voit parfaitement votre protection envers ces canailles, mais vous n'avez encore rien pu dire en faveur de la femme du boulanger.

La Compatissante

J'ai déjà allégué sa condition de femme, asservie par son mari et sans grande possibilité de se libérer. Que je puis réclamer d'autre en votre faveur?

Boulangier

La prière que j'ai dite pour elle avant de mourir. Celle qui a été le plus offensé par ses actes, c'était moi, et pourtant j'ai prié pour elle. Cela doit avoir une certaine valeur.

La Compatissante

Et c'est le cas. J'allègue ça en faveur des deux.

Manuel

L'allégation a été reçue.

La Compatissante

Quant à Séverino et son homme...

Manuel

Quant à ceux-là, laisse-moi m'en occuper. Ils sont tous les deux sauvés.

Encuirassé

C'est une absurdité contre laquelle...

Manuel

Contre quoi je sais déjà que vous protestez, mais je ne reçois pas votre protestation. Vous ne comprenez rien aux plans de Dieu. Séverino et son homme n'étaient que de simples instruments de votre colère. Ils sont tous les deux devenus fous après que la police a tué leur famille et ils n'étaient pas plus responsables de leurs actes. Vous pouvez y aller là.

Séverino et le Cangaceiro embrassent leurs compagnons et partent dans le ciel.

Évêque

Et nous?

Sacristain

Décidez-vous vite, s'il vous plaît, car cette angoisse est pire que toute autre chose.

Manuel

Ne dis pas ça, tu ne sais pas ce qui se passe là-bas. N'importe quelle anxiété est meilleure que ça.

Encuirassé

Oui, mais je ne peux pas attendre éternellement. Quelle est la sentence?

La Compatissante

Un instant, mon fils. Avant de dire quoi que ce soit, n'oubliez pas que le frère a absous conditionnellement tout le monde et a prié pour eux.

Manuel

Oui. Je prononcerai la sentence.

Jean Grillon

Un instant, monsieur. Je puis vous dire un mot?

Manuel

Ma mère, qu'est-ce que vous en pensez?

La Compatissante

Laisse Jean parler.

Manuel

Parle, Jean.

Jean Grillon

Les cinq dernières places du purgatoire, elles sont inoccupées?

Manuel

Oui.

Jean Grillon

Prenez ces cinq camarades et les mettez là.

La Compatissante

C'est une bonne solution, mon fils. Cela leur permet de payer pour ce qu'ils ont fait et assure leur salut.

Jean Grillon

Et il y a l'avantage de déplaire à ce type là-bas qui est pire que de la viande de serpent. Vous ne le voyez pas là, le dos tourné?

Manuel

Oui.

Jean Grillon

Ça c'est de méchanceté.

Manuel

Ma mère, qu'est-ce que vous en pensez?

La Compatissante

J'en serais très contente.

Manuel

Alors c'est accordé.

Encuirassé

C'est impossible. L'homme qui la femme gouverne...

Manuel

Vous cinq, vous pouvez y aller.

Les cinq disent un au revoir émouvant à Jean Grillon.

Jean Grillon

Très bien. Débarrassez-vous de ce visage funèbre et bon voyage à tous.

Tout le monde part.

Manuel

Et maintenant, c'est à nous, Jean Grillon. Pourquoi tu as suggéré ça aux autres et tu as resté à l'écart?

Jean Grillon

Car, modestie mise à part, je crois que mon cas est un cas de salut direct.

Encuirassé

C'est ça qui manquait! Et l'histoire qui a été préparée pour la femme du boulanger?

Manuel

Oui, Jean, c'était grave.

Jean Grillon

Et vous allez donner une explication à ce type en me disgrâçant pour le reste de ma vie? Viens à mon aide, Sainte Marie, mère de Dieu de Nazareth. J'ai été barque, j'ai été navire, aujourd'hui, je suis un jouet, j'ai été enfant, j'ai été valet...

La Compatissante, *souriant*

Reste être donzelle, Jean. J'en sais. Je vais voir ce que je peux faire.

(À Manuel)

Rappelez-vous que Jean se préparait à mourir quand le Curé a l'interrompu.

Encuirassé

Oui, et malgré tous les ennuis, il a traité le Curé de chien béni.

La Compatissante

Jean était un pauvre comme nous, mon fils. Il a dû endurer les plus grandes épreuves, dans un pays sec et pauvre comme le nôtre. Ne le condamnez pas, laissez Jean aller au purgatoire.

Jean Grillon

Au purgatoire? Non, ne fais pas ça comme ça. (*Prenant la Compatissante à part*) Ne m'en faites pas de moi, mais le diable est un grand homme d'affaires et avec ces gens-là, on demande le maximum pour impressionner. Vous demandez le ciel, car alors l'accord concernant le purgatoire devient plus facile.

La Compatissante

Ça marche au sertão, Jean! Ici, tout se passe différemment! Qu'est-ce que c'est ça? Tu ne fais pas plus confiance à son avocate?

Jean Grillon

J'ai confiance, Notre-Dame, mais ce type se moque de nous deux.

La Compatissante

Laisse à moi. (*à Manuel*)

Je vous demande alors, très simplement, qu'il ne condamne pas Jean.

Manuel

Le cas est dur. Je comprends les circonstances dans lesquelles Jean a vécu, mais cela a aussi une limite. Après tout, le commandement existe et a été transgressé. Je ne pense pas que je peux le sauver.

La Compatissante

Alors donne-lui une autre chance.

Manuel

Comment?

La Compatissante

Laissez Jean revenir.

Manuel

Tu serais satisfait?

Jean Grillon

Beaucoup! Pour moi c'est encore mieux, car à partir de maintenant je ferai attention quand je mourrai et je ne passerai même pas par le purgatoire, pour ne pas contrarier le chien.

La Compatissante

Alors, tu es satisfait?

Jean Grillon

Oui. Celui qui doit être fou c'est le fils de couveuse là.

Le Cuiré, furieux, se tourne vers Jean, mais à ce moment-là, il pousse un grand cri et court en enfer, ou bien il se couche par terre et rampe jusqu'à l'endroit où se trouve la Vierge pour qu'elle puisse poser son pied sur sa nuque (cf. Genèse 3, 15), puis il s'en va.

Jean Grillon

Que lui est-il arrivé, mon Dieu?

La Compatissante

Dans un moment de colère, il s'est tourné vers toi et m'a vu.

Jean Grillon

Donc ça veut dire que je suis libéré, n'est pas?

Manuel

Non. Je te laisserai revenir, parce que ma mère me l'a demandé, mais je ne te laisserai revenir qu'à une condition.

Jean Grillon

Qu'est-ce que c'est?

Manuel

Tu me poses une question à laquelle je ne peux pas répondre. Ça vas?

Jean Grillon

C'est dur.

Manuel

C'est possible pour toi qui es si intelligent...

Jean Grillon

Plus intelligent que moi est le Seigneur qui m'a créé. Mais j'essaierai toujours.

La Compatissante

Bien, Jean! Courage, ne te laisse pas décourager. Je suis là pour te soutenir.

Jean Grillon

Donc je suis garanti. Je me souviens qu'un jour, alors que le Curé Jean m'enseignait le

catéchisme, il m'a lu un passage de l'Évangile. Là, il a été dit que personne ne connaît le jour et l'heure où viendra le Jour du Jugement, ni l'homme, ni les anges qui sont dans le ciel, ni le Fils. Seul le Père le sait. C'est écrit comme ça là?

Manuel

Oui. C'est dans l'Évangile de Saint Marc, chapitre trois, verset trente-deux.

Jean Grillon

Ça, c'est connaître la Bible, hein! Vous êtes protestant?

Manuel

Non, Jean, je suis catholique.

Jean Grillon

Parce que chez nous, quand on voit une bonne personne qui comprend la Bible, on voit qu'elle est protestante. Eh bien, ma question est la suivante. Quel jour aura lieu votre deuxième voyage autour du monde?

Manuel

Jean, ça c'est un grand mystère. Bien sûr que je le sais, mais personne ne comprendrait rien si je l'expliquais. Je ne peux même pas t'expliquer quoi que ce soit maintenant, car tu reviendras et cela fait partie de ma vie intime avec mon Père.

Jean Grillon

Alors, laisse-moi partir. Je crois que tu sais, cela fait partie de ta vie intime avec ton Père, mais ce que vous avez dit, c'est que je pourrais revenir si je vous posais une question à laquelle vous ne pouviez pas répondre.

La Compatissante

C'est vrai, mon fils.

Manuel

Je sais, mais pour que tu ne sois pas trop plein de toi, je t'avoue que je savais déjà que tu allais réussir. Ma mère avait déjà tout arrangé avec moi, mais il fallait te mettre dans l'embarras un peu. Tu commençait à être très effronté.

Jean Grillon

ça veut dire que je peux revenir?

Manuel

Oui, Jean, va avec Dieu.

Jean Grillon

Avec Dieu et Notre-Dame, qui est celle qui m'a sauvé.

(À genoux devant la Notre Dame et lui baisant la main.)

À bientôt, grande avocate. Ne me laisse pas là, je suis déterminé à me reprendre en main, mais tu sais que la chair est faible.

La Compatissante

À Bientôt, Jean.

***Jean Grillon**, baisant la main du Christ*

Merci beaucoup monsieur. À bientôt.

Manuel

À bientôt, Jean.

João met son vieux chapeau de paille troué sur sa tête et s'en va.

Manuel

Jean!

Jean Grillon

Seigneur?

Manuel

Regarde comment tu te comportes.

Jean Grillon

Oui, Seigneur.

Il part avec son chapeau à la main, s'inclinant sérieusement.

Manuel

Si vous continuez à intercéder ainsi pour tout le monde, l'enfer finira comme l'a dit Murilo: comme une fonction publique, qui existe mais qui ne fonctionne pas.

Paillasse, entrant

Ici je suis désolé d'interrompre la conversation entre deux acteurs aussi importants, mais il faut remettre le scénario de l'enterrement de Jean. Nous sommes de retour sur la terre. Veuillez prendre vos trônes pendant que le reste du scénario est installé et que le spectacle continue.

(Après le départ des deux acteurs.)

Chicó a trouvé un tissu et y met le corps de son ami. Enterrons-le, lui et moi. L'acte final de la pièce est sur le point de commencer.

Ça c'est l'une des lignes qui peuvent être supprimées ou adaptées selon la mise en scène adoptée. Le Paillasse s'en va et revient bientôt, tenant l'une des poignées du tissu, dans lequel João va s'enterrer.

Tenant l'autre poing, Chicó entre.

Chicó

je n'aurais jamais pensé que Jean était si lourd!

Paillasse

Reposons un peu, le cimetière est loin.

Ils allongent leur corps sur le sol et s'assoient un moment, séchant la sueur.

Chicó

Quand je pense que le pauvre João n'a même pas droit à un enterrement en latin!

Pauvre, il est plus abandonné que le chien du boulanger. Pauvre Jean!

Jean Grillon, *levant la tête hors du tissu*

Ouais, pauvre Jean maintenant, mais à ce moment-là, il se plaignait de mon poids.

Chicó

Tu as entendu quelque chose?

Paillasse

Non.

Chicò

Parce que j'ai entendu très clairement la voix de Jean.

Paillasse

Tu commences déjà avec tes histoires!

Jean Grillon, avec une voix hantée

Un Notre Père et un Je vous salue Marie pour cette âme qui souffre ici!

Chicò

Ai!

Paillasse

Ai! Chicò, aide-moi, c'est l'âme de Jean!

Chicò

Aide-moi, Notre-Dame! Jean, pour l'amour de Dieu, souviens-toi que j'étais ton ami!

Jean Grillon, sautant hors du tissu

Je suis là, Chicò!

Chicò

Ai!

Paillasse

Cours, Chicò!

Chicò

Et moi, je peux? Je crois que mès sambes se sont cassées.

Paillasse

Alors va te faire foutre, parce que j'y vais!

il s'enfuit. Chicó s'agenouille.

Jean Grillon, *croisant les bras*

Aie honte, Chicò! Un homme de cette taille, mort de peur! Il n'a même pas eu le courage de courir!

Chicò

Oh mon Dieu, c'est Jean! Jean, dis-moi ce que tu veux et si tu es au paradis, en enfer ou au purgatoire!

Jean Grillon

Regards ses bêtises! Il commence à parler avec une âme: « Jean, dis-moi si tu es je ne sais quoi! » Aie honte, Chicó, je suis vivant!

Chicò

C'est une âme et une mauvaise, celle qui dit qu'elle est vivante. Oh, Notre-Dame!

Jean Grillon, *en lui donnant une gifle*

Lève-toi, Chicò. Tu ne vois pas que c'est moi? Je suis vivant, mon homme!

Chicò

C'est possible?

Jean Grillon

C'est possible car je suis ici.

Chicò

Je ne crois qu'en voyant.

Jean Grillon, *s'approchant*

Alors viens et vois.

Chicò

Ai!

Jean Grillon

Qu'est-ce que c'est ça, homme? Tu n'as pas dit que tu le croirais si tu le voyais?

Chicò

Oui, mais je n'ai pas demandé de le montrer.

Jean Grillon

Et comment ça va être maintenant, Chicò?

Chicò

Comme ça, moi sans croire et toi sans montrer.

Jean Grillon

Et notre société, notre vieille amitié, toute cela va se finir?

Chicò

Déjà finies. C'est contraire à mes principes de former société avec les défunts.

Jean Grillon

Mais je suis vivant, mon homme. Regarde, prends mon bras ici.

Chicò

Ai!

Jean Grillon

Aie du courage, homme, prends!

Avec la plus grande prudence, Chicó touche son bras et se laisse finalement convaincre.

Chicò

Mon Dieu, c'est vrai, Jean! *Le serre dans ses bras.* Comment c'était tout, Jean?

Jean Grillon

Je ne sais pas, Chicó, je crois que la balle l'a effleuré. Ma vision est devenue sombre et quand je me suis réveillé, j'étais dans une tissu et tu irais m'enterrer. Mais j'ai de terribles nouvelles pour toi.

Chicò

Jean, tu t'es échappé, ça suffit. Quoi plus?

Jean Grillon

J'ai perdu l'argent.

Chicò

Quel argent, homme?

Jean Grillon

Le testament du chien. Quand je me suis réveillé, j'ai mis ma main dans ma poche et je n'ai rien trouvé.

Chicò

Laisse tranquille, Jean, l'argent de l'entreprise est ici.

Je l'ai sorti de ta poche, avant de t'enterrer.

Jean Grillon

Homme coquin, désolé pour moi mais tu n'as pas oublié de l'argent, hen!

Chicò

Homme, tu sais quoi? C'est vrai. Tu étais déjà mort, cet argent ne te servirait plus à rien, j'ai pensé qu'il était plus sûr pour moi de le garder.

Jean Grillon

Tu as bien fait, j'aurais fait la même chose. Cela veut dire que nous sommes riches?

Chicò

Oui. En plus de l'argent du testament, il y a ce que Sévérino a pris à la boulangerie. Nous sommes riches, Jean. Que tu penses de prendre la boulangerie?

Jean Grillon

Excellente idée. Comme si je voyais le panneau. Boulangerie Miramar, Jean Grillon, Chicò & Cia.

Qu'en penses-tu?

Chicò

Beau. Mais Jean... Oh mon Dieu, oh ma Notre-Dame! Mon Dieu, mon Dieu! Mon Dieu, mon Dieu! Âne, âne!

Jean Grillon

Qu'est-ce que c'est? Âne quoi? C'est toi qui es un âne!

Chicò

C'est moi, Jean, je suis le plus grand âne qui a jamais apparue ici. Oh mon Dieu, oh ma Notre-Dame!

Jean Grillon

Qu'est-ce qu'il y a, homme?

Chicò

Pauvre de moi, pauvre pauvre Jean! Il était riche à ce moment-là et maintenant il est pauvre à nouveau!

Jean Grillon

Ne me dis pas que tu as perdu de l'argent!

Chicò

Je n'ai rien raté, c'est ici! Oh mon Dieu, oh ma Notre-Dame!

Jean Grillon

Et pourquoi tous ces cris, homme de Dieu?

Chicò

Je pensais que tu étais mort, Jean!

Jean Grillon

Et qu'est-ce qu'il y a, homme?

Chicò

C'est que moi, qui trouvait que tu étais mort, j'ai promis à Notre-Dame de lui donner tout l'argent si tu t'échappais!

Jean Grillon

Oh mon Dieu, oh ma Notre-Dame!

Chicò

Oh mon Dieu, oh ma Notre-Dame!

Jean Grillon

Mais Chicó, comment tu fais une promesse pareille?

Chicò

Et comment je pouvais savoir que tu t'écrapperais, misérable? Homme dur pour mourir, mon Dieu!

Jean Grillon

Misérable promesse, promesse maladroite, Chicò!

Chicò

Trop tard pour me le dire maintenant.

Jean Grillon

N'était-ce pas la moitié de ce que tu avais promis?

Chicò

Non, Jean, c'était tout.

Jean Grillon

Misérable promesse, promesse maladroite, Chicò!

Chicò

Ouais, plains-toi juste de moi! Et toi, pourquoi tu as pensé à t'échapper?

Jean Grillon

Je pense que c'est parce que je voulais tellement devenir riche. Ça pourrait être une erreur, Chicò?

Chicò

Non, Jean, j'en suis absolument sûr: je suis entré dans l'église, je me suis agenouillé et j'ai fait ma promesse.

Jean Grillon

Tout?

Chicò

Tout.

Jean Grillon

Misérable promesse, promesse maladroite, Chicò!

Chicò

Mais cela a déjà été fait et ça me reste de payer.

Jean Grillon

Payer?

Chicò

Oui.

Jean Grillon

Tout?

Jean Grillon

Tout.

Jean Grillon

Ah, misérable promesse, promesse maladroite, Chicò!

Chicò

C'est vrai, homme, je suis aussi dégoûté que toi! Une plainte sur nous toutes les minutes! Quel diable! Arrêtons de bavarder: payons ce que nous devons!

Jean Grillon

Payons non, paye toi! Je n'ai rien promis et la moitié de l'argent est à moi!

Chicò

Oui, mais il s'avère que quand je lui ai promis, il était tout à moi, parce que je me considérais comme son héritier.

Jean Grillon

Je n'ai rien à voir avec ça, je n'ai rien promis.

Chicò

Alors fais ta part et assume toi la responsabilité. Je vais te donner la mienne.

João Grillon

Chicò!

Chicó

Quoi?

Jean Grillon

Attends-moi, j'y vais aussi!

Chicò

Tu y vas?

Jean Grillon

J'y vais.

Chicò

Eh ben, moi j'étais déjà convaincu que t'avais raison.

Jean Grillon

Ouais, mais il me manquait quelqu'un pour me convaincre. Si c'était un autre saint, j'aurais encore cherché un moyen de m'en tirer, mais toi t'as trouvé le moyen de promettre direct à Notre-Dame! Qui sait si c'est pas pour ça que j'ai échappé? L'argent, ça reste comme si c'était les honoraires de l'avocate. Jamais pensé que celle-là acceptait aussi paiement!

Chicò

Jean, fais gaffe à comment tu parles!

Jean Grillon

Qu'est-ce que c'est, Chicò, tu te déguises? Avec Dieu, non, mais avec Notre-Dame, j'ai le courage de rigoler un peu!

Chicò

Tu veux dire que tu tiens parole?

Jean Grillon

Je tiens. Une parole, c'est une parole. Et puis j'ai réfléchi: qui sait si, après être devenus riches, on finirait pas comme le boulanger? Comme ça, vaut mieux accomplir la promesse: avec la poisse, on est déjà habitués, et au moins on garde pas cette sale gueule-là.

Chicò

C'est vrai.

Jean Grillon

Alors allons-y. Mais la prochaine fois, fais gaffe à ce que tu promets, malheureux, parce que celle-là, ah quelle promesse maudite, ah promesse sans issue!

Ils sortent. Entre le Paillasse.

Paillasse

L'histoire de la Compatissante s'arrête ici. Et pour la finir, rien de mieux que le vers qui clôt les romans populaires dont elle est sortie:

Mon p'tit vers finit ici,
C'est l'histoire, la vraie, j'te dis.

Chaque fois qu’j’le chante entier, dix sous tombent dans mon tablier.
Aujourd’hui j’le donne pour cinq, p’t’être que personne n’en veut le payer.

Et si personne veut payer, je demande au moins une récompense qui coûte rien et qui
marche toujours: vos applaudissements!

Rideau.

CAPÍTULO II

IDEIAS SOBRE A FORMA SUASSUNIANA: MEDIEVALIDADE, VOZ E LINGUAGEM RADICALMENTE EXPRESSIVA

2.1 A forma medieval: auto, cordel, temas e personagens

No Brasil em pleno século XX, a Idade Média permanece revivificada através da arte literária de Ariano Suassuna (Vassalo, 1993). Eis a ideia mais importante. Esta medievalidade, além de originar-se do projeto estético próprio do dramaturgo, decorre da particular configuração histórica do nordeste brasileiro “à época dos descobrimentos”, pois com a ocupação do Brasil, Portugal transpõe aqui seu sistema sociopolítico e seus padrões culturais (Vassalo, 1993). Estes traços moldam a sociedade brasileira como um todo, mas especialmente se mantém estáveis e bem-sucedidos no nordeste brasileiro pelas circunstâncias particulares da sociedade do açúcar ali estabelecida. Sem grandes pormenores, a presença portuguesa no Brasil implantou no nordeste o patrimonialismo e o modelo de sociedade pré-capitalista, em cujos termos há a valorização da propriedade senhorial e a formação de uma milícia própria para dar-lhe apoio social e político. Na esfera religiosa, a herança lusitana se deu de maneira a introduzir aqui o catolicismo fundamentado na rigidez da contrarreforma. Deste modo, as três bases da sociedade portuguesa se aprumam no nordeste brasileiro confortavelmente. O estado, a propriedade e a Igreja fundamentam a configuração social nordestina com novas roupagens, mas de todo semelhantes. A estrutura assim implantada no Novo Mundo cria

[...] um sistema cultural próprio, porque possui características estáveis, que se prolongam bastante intactas até o final da primeira metade do século XIX, mantendo a forma e o perfil geral: o latifúndio, a monocultura, a estreita dependência econômica e cultural em relação à metrópole, a família patriarcal, o afidalgamento dos grandes proprietários e dos dirigentes, o desprezo pelo trabalho manual, a escravidão, um rígido esquema social cujos polos extremos deixam pouco espaço para os homens livres sem posses, o isolamento das grandes propriedades e sua relação autonomia interna, a quase nula circulação de moeda no interior daquelas terras visto que a sua produção se orientava para o mercado ultramarino, a escassez de comunidades urbanas. (VASSALO, 1993, p. 59)

Este influxo luso se deu também na seara cultural e artística, sobretudo pela importação de práticas trovadorescas e de literatura oral em geral, que bem se aclimataram no Brasil, principalmente no nordeste. Um exemplo fatídico desta herança é a própria tradição do Romanceiro Popular Ibérico, que aqui tornou-se o Romanceiro Popular do Nordeste, tradição que por sua vez deu origem ao folheto da literatura de cordel, ao repentismo nordestino e a outras práticas populares de cultura oral similares.

O fato é que estas práticas de tradições medievais orais são as fontes manifestas da criação da dramaturgia suassuniana (e de sua obra como um todo, além do teatro). Ariano Suassuna se vale do universo medieval transversalmente e utiliza-o em sua produção de maneira objetiva e assumida, não por apego ao tempo da Idade Média, mas porque, para o dramaturgo, a medievalidade (tanto no universo simbólico quanto estético) é o que funda as tradições artísticas do sertão nordestino⁵ e deve ser retomada para se criar uma arte “genuinamente nordestina” (Suassuna, 2002)⁶.

A obra suassuniana manifesta medievalidade em várias instâncias: no reemprego dos modelos formais do teatro europeu medieval, no empréstimo de temas e enredos da época, na atmosfera de contrastes e dicotomias medievais (o bem e o mal, o Deus e o diabo, o claro e o escuro, o belo e o feio, o cômico e a tragédia). Para Vassalo (1993),

devido à influência da cultura nordestina e da dramaturgia medieval, se prende ao sagrado, além de assumir denominações anteriores às do Renascimento, como auto e farsa; adota estruturas formais das representações medievais, como o mistério, o milagre e a moralidade, misturando-as com a da farsa; usa de recursos ideológicos do medievo, bem como categorias próprias da cultura popular daquela época, como o baixo corporal e material e a paródia. Ademais, apresenta inúmeros traços épicos, como a ausência das três unidades formais, o uso de prólogo e epílogo, monólogo e aparte, o apresentador que se dirige ao público, o emprego da música e da ação trazida dos bastidores, os personagens estereotipados. (VASSALO, 1993, p.52)

Em suma, este critério da medievalidade atravessa toda a produção de Suassuna e decorre direta e/ou indiretamente de seu projeto estético, o Movimento Armorial, porque já está presente nos temas e estruturas oriundos da cultura regional do nordeste brasileiro. Em *Auto da Compadecida* não poderia ser diferente, a medievalidade compõe a forma da peça tanto em sua macroestrutura quanto em sua minúcia. Vejamos: auto é um subgênero do teatro medieval de tom cômico e moralizante, é um tipo de teatro popular que contava com linguagem popular e extensão total curta. Era praticado ao ar livre, de modo que tinha o povo como público, sem distinção. Moralizante em favor da Igreja e dos bons costumes sociais, este tipo de teatro popular medieval era um instrumento de evangelização e de controle social. Ou seja, Suassuna retoma o molde do teatro popular europeu e o emprega em seu teatro para construir a dramaturgia de sua *Compadecida*.

⁵ Tese também ressaltada por Vassalo (1993) em *Sertão Medieval, As origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*.

⁶ Em entrevista ao programa televisivo Roda-Viva, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WUjcJNtSaqU&t=2657s>. Acesso em 20/10/2024.

Este reemprego foi notado e destacado como uma qualidade da obra suassuniana. Para Henrique Oscar (2002), que prefaciou *Auto da Compadecida* em sua edição do ano de 2002, convém pensar a peça como uma retomada ao teatro medieval. Disse: “a tendência maior é aproximar o *Auto da Compadecida* à obra dos autos de Gil Vicente e do teatro espanhol do séc. XVII”. Para Tavares (2005), igualmente, a peça da Compadecida recupera e reproduz mecanismos narrativos da comédia medieval e renascentista da Europa e da comédia popular do Nordeste, esta última que advém da tradição medieval. Não somente, para Vassalo (1993),

A medievalidade se faz notar ainda, em Suassuna, através da técnica do teatro épico cristão, com suas modalidades específicas e seus personagens estereotipados. Isto ocorre porque a Idade Média é o espaço em que floresceu uma dramaturgia que associa o religioso e o popular através das oposições litúrgico/profano e sério/jocoso. E sobretudo porque, sendo a cultura popular nordestina **acentuadamente medievalizante**, aquela marca atua como uma espécie de fonte para o próprio romanceiro, onde o aspecto religioso se reforça não só por causa da religiosidade popular da região como também pela opção pessoal da crença do autor, convertido ao catolicismo na maturidade. (VASSALO, 1993, 30, grifos nossos).

Isto posto, temos que o dramaturgo se utiliza da supracitada cultura popular “acentuadamente medievalizante” empenhando-a em amplificá-la. Isto quer dizer que a dramaturgia suassuniana (e a peça da Compadecida em especial) retoma esta medievalidade primeira, imbrincada na própria composição social do nordeste, e a merge em tradições populares contemporâneas que decorrem desta genética medieval, tal como o folheto de cordel e práticas folclóricas e populares do Romanceiro (todas de origem oral). Assim, o que ocorre é que Ariano integra o “velho” ao “novo” sob um “ponto de vista integrador” (nas palavras de Vassalo, 1993) e faz do sertão nordestino a amplificação de si mesmo. Isto ocorre sobretudo por meio da retomada – quase que – direta da literatura de cordel. Vejamos.

Auto da Compadecida é composta por três atos, nos quais cada um empresta um enredo de folheto de literatura de cordel. Sobre isto, Muzart (1999) destaca que este empréstimo se faz por “modo constitutivo”, que significa que o artista se valeu da tradição cordelista como matéria de base para sua criação. O primeiro ato, pois, é baseado no enredo do folheto *O dinheiro*, mais especialmente um fragmento deste intitulado *O enterro do Cachorro*, do maior expoente da literatura de cordel, Leandro Gomes de Barros. O segundo ato é animado pela reescrita do enredo do folheto *História do cavalo que*

defecava dinheiro, também de Leandro Gomes de Barros. O ato terceiro se vale dos folhetos *O castigo da soberba* de Anselmo Vieira de Souza e *A peleja da Alma* de Silvino Pirauá Lima. Sobre este conjunto de empréstimos que compõem *Auto da Compadecida*, Bráulio Tavares (2005), estudioso de Ariano Suassuna nos conta que

Reza a lenda que certa vez um crítico teatral abordou Ariano Suassuna e o inquiriu a respeito de alguns episódios de *Auto da Compadecida*. Disse ele: “Como foi que o senhor teve aquela ideia do gato que defeca dinheiro?” Ariano respondeu: “Eu achei num folheto de cordel”. O crítico: “E a história da bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita a pessoa?” Ariano: “Tirei de outro folheto”. O outro: “E o cachorro que morre e deixa dinheiro para fazer o enterro?” Ariano: “Aquilo ali é do folheto, também”. O sujeito impacientou-se e disse: “Agora danou-se mesmo! Então, o que foi que o senhor escreveu?” E Ariano: “Oxente! Eu escrevi foi a peça!” (TAVARES, 2007, p.171)

À parte a jocosidade do causo, vale destacar que a própria literatura de cordel brasileira tem uma relação profunda com as tradições medievais, especialmente com os romances de cavalaria e as narrativas populares transmitidas oralmente na Idade Média⁷. Originada da tradição ibérica dos *pliegos sueltos* (folhetos impressos com versos narrativos que circulavam entre as camadas populares desde o século XVI)⁸, o cordel brasileiro preserva características desses relatos medievais, como a métrica regular, a rima marcada e a presença de heróis astutos ou valentes que enfrentam desafios extraordinários. Além disso, o próprio modelo de transmissão do cordel, por meio de trovadores e repentistas que recitam histórias em feiras e mercados, ecoa as práticas dos menestréis e jograis medievais, que levavam ao povo narrativas épicas e religiosas.⁹ Essa continuidade entre as tradições (as medievais e as cordelísticas brasileiras) é visível tanto na estrutura dos versos quanto nos temas recorrentes de *Auto da Compadecida*, como a luta entre o bem e o mal, a justiça divina e o destino dos humildes, elementos centrais tanto no cordel quanto nos autos e epopeias medievais.

Por conseguinte, se pensamos a medievalidade de *Auto da Compadecida*, é indispensável destacar os temas imbricados por entre todas essas histórias retiradas dos cordéis. Segundo o estudo de Spina (2007), *Cultura literária medieval*, a astúcia, a morte, a fortuna e a Virgem Santíssima foram motes muito explorados na literatura ficcional da

⁷ Idelette Muzart *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (1999).

⁸ Luís da Câmara Cascudo em *Vaqueiros e Cantadores* (2011).

⁹ Ângela Peixoto em *O Cordel e as raízes da Idade Média*, Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 28, 2006.

Baixa e Alta Idade Média. Eis que todos estes se encontram na peça suassuniana como temas basilares que compõem todos as tramas da peça.

A astúcia, pois, é tema materializado através das figuras de João Grilo e Chicó e significa a inteligência prática, (o que segundo o estudo acima citado, é uma espécie de contrapeso ao heroísmo das canções de gesta e ao amor idealizado pela Cortesia). Em síntese, conforme aponta Spina (2007), este mote emprega a ideia de que o mundo é dos velhacos e dos espertos, que devem vencer as adversidades da vida por meio da esperteza. Em *Auto da Compadecida*, temos a ocorrência do tema acontecendo por toda a peça suassuniana, desde a primeira cena em que João Grilo cria seu *quiproquó* para conseguir enterrar o cachorro de seus patrões em latim, ao segundo ato em que a dupla arlequinesca cria a mirabolante história de um gato que “descome” dinheiro, à história da rabequinha que ressuscita os mortos. Por fim, João Grilo, o astuto sertanejo amarelinho, por sua lábia eloquente consegue salvar a si mesmo da morte, apelando para sua salvadora Compadecida em seu último ato de astúcia. A astúcia, pois, é um tema que se materializa através das ações João Grilo e Chicó, personagens brasileiros talvez já clássicos e conhecidos por tal qualidade.

A fortuna, por outro lado, é tema que atravessa o primeiro e o segundo ato da peça e se articula com o mote da astúcia. Também sob o comando dos personagens João Grilo e Chicó, a fortuna se materializa no drama logo no enterro do cachorro (primeiro ato), pois João Grilo inventa que o animal havia deixado uma quantia generosa como herança para a paróquia taperoense. Ainda, a história do gato que “descome” dinheiro também traz o assunto da fortuna à tona, pois o tal do gato haveria de gerar um montante para seu comprador, “descomendo-as”, isto é, as defecando-as. Este tema, conforme Spina (2007), teve também uma voga extraordinária durante a Idade Média, desde Boécio (século VI). À época, a fortuna representava a fatalidade, a explicação do mistério, a lei da justiça imanente.

Já o tema da Morte, podemos dizer que é ainda mais explorado em *Auto da Compadecida*, pois além de também se encontrar em todos os atos, materializa o próprio o clímax do drama: o julgamento dos mortos sob a defesa da Compadecida. A Morte, pois, está desde as primeiras cenas, do desenrolar da morte do cachorro e da liturgia católica do funeral, ao massacre de todos os personagens executado pelos cangaceiros, ocorrido no segundo ato, até o terceiro ato, no decorrer da ação que se passa no

purgatório, momento em que todos os personagens argumentam por absolvição divina. Este tema era de todo sobressalente na cultura literária medieval. Para Huizinga (2021), nenhuma outra época como na do declínio da Idade Média se atribuiu tanto valor sobre o pensamento da morte. Este tema, segundo Spina (2007), ocupou

[...] obsessivamente a consciência dos homens, invadidos pelo desespero e pelo ceticismo de uma época devastada pela peste, pela miséria e pela fome. A Morte torna-se expressão e imagem dessa conjuntura dolorosa, suscitando um cortejo riquíssimo de outros temas. (SPINA, 2007, p.58)

Entre estes outros temas do “cortejo riquíssimo” está o da Virgem Santíssima, que ainda segundo o estudo de Spina (2007), teve grande voga na literatura medieval, sobretudo na esfera da poesia lírica. O mote da Virgem Santíssima funcionava em oposição à Morte, pois a Virgem encarna o princípio do Bem, a fonte da vida, enquanto a Morte representa o reino do Nada, da negação, da inexorabilidade. O tema da Virgem pertence à literatura litúrgica, cujo culto aparece em vários poemas líricos latinos do século seguinte, e na literatura profana faz um ingresso tardio, na altura do século XII, com as canções de gesta (Spina, 2007). Na peça de Suassuna, vemos este par de temas se complementar. A Virgem Santíssima, encarnada na *Compadecida*, toma protagonismo no clímax do drama, intercedendo pela absolvição dos personagens do purgatório. A personagem argumenta pela salvação dos mortais utilizando-se da ideia do desespero humano que falamos há pouco. Ao interceder pela salvação dos pecadores, declama a *Compadecida*:

A Compadecida:

- É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A carne implica todas essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo. (SUASSUNA, 2002, p.175)

A Virgem Santíssima de Suassuna vai além, retoma o imaginário da miséria e da fome arrematando seu argumento para absolver João Grilo, que “foi um pobre como nós (...) Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa”. Fica claro, portanto, como o tema da Morte se integra com o da Virgem Santíssima e como ambos compõem o repertório temático medieval da peça de Ariano Suassuna.

Ao abordar os enredos medievalizados de *Auto da Compadecida*, é essencial destacar que essa medievalidade também se manifesta na caracterização de seus

personagens, que dispõem de uma forte qualidade arquetípica. Essa característica dos personagens suassunianos reforça a ligação da peça com a tradição dramática que atravessa a Antiguidade clássica, o teatro medieval e chega à *commedia dell'arte* e ao teatro popular nordestino. Como observa Anne Ubersfeld (1981), o personagem de teatro é antes de tudo uma função significativa no discurso cênico, ou seja, ele se constrói menos pela psicologia individual e mais por seu papel simbólico na estrutura dramática. Patrice Pavis (2008) complementa esta ideia ao afirmar que em certas tradições teatrais, especialmente em formas como o teatro popular ou didático, o personagem tende a funcionar como um signo, reduzido a um conjunto de traços que remetem a um tipo social ou moral. João Grilo e Chicó, por exemplo, são versões nordestinas do servo astuto da comédia romana (como *Pseudolus*, de Plauto) e dos *zanni* da *commedia dell'arte*: tipos cômicos, astuciosos e socialmente marginais. Já o padre, o frade e o sacristão representam arquétipos religiosos caricatos, reminiscências do clero corrompido e frequentemente satirizado nos autos medievais. Antônio Moraes, o “ricaço taperoense”, encarna o senhor feudal autoritário, enquanto o cangaceiro Severino assume o papel de uma espécie de bandoleiro, figura recorrente nas narrativas épicas e populares da Idade Média, segundo Spina (2007). A mulher ranzinza e o padeiro submisso também se inserem nesse universo arquetípico de Suassuna e sua medievalidade, pois ilustram vícios e virtudes humanas. O padeiro e o segundo cangaceiro são especialmente arquetípicos por não terem nomes próprios: eles são identificados apenas pela função social ou ocupação, o que evidencia a ausência de individualização e reforça o papel simbólico destes personagens. Este universo arquetípico se completa, sobretudo, no julgamento final intercedido pela Compadecida (Nossa Senhora, outro personagem tipificado que simboliza o Bem), cena que atualiza os antigos autos sacramentais em que cada personagem representa uma função moral no drama.

Deste modo, temos que Suassuna constrói seus personagens com esta qualidade arquetípica e assim os confere um caráter icônico: eles não são apenas indivíduos, mas representam ideias e funções narrativas, funcionando como símbolos que condensam valores e estruturas “universais”. Conforme Northrop Frye¹⁰, personagens arquetípicos tendem a assumir um papel icônico, distanciando-se do realismo psicológico e aproximando-se da função simbólica no drama. Conforme esta noção, a construção arquetípica permite que eles transcendam suas individualidades e representem aspectos

¹⁰ Northrop Frye em *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957)

universais da condição humana. Esta ideia ganha respaldo também no que pensou Paul Ricoeur¹¹, que ao discutir a estrutura narrativa dos mitos e histórias, observa que a repetição de figuras arquetípicas ao longo do tempo narrativo reforça sua função simbólica dentro do imaginário cultural.

Penso que não é preciso ir além neste assunto. O que cobrimos aqui é como a medievalidade em *Auto da Compadecida* não é um artifício isolado (ou superficial), mas sim um elemento estrutural e formalizador da peça. A medievalidade, pois, está presente em seu molde dramático (auto), em seus temas, personagens, referências e inspirações manifestas como a literatura de cordel. Através de tudo isso exposto, o que busquei destacar é que a peça suassuniana é também “acentuadamente medievalizante”, como se referiu Vassalo (1993) ao nordeste brasileiro do séc. XIX.

2.2 Da voz à letra, da letra à voz: do que se compõe o texto suassuniano

As qualidades medievalizadas de *Auto da Compadecida* convergem todas para um ponto central: elas são fundamentalmente orais. Cada traço dessa medievalidade, seja a forma do auto, seja os enredos provenientes do cordel, seja os personagens arquetípicos, seja os temas da morte, da fortuna, da astúcia e da Virgem, aponta para práticas enraizadas na tradição oral. O próprio uso do cordel como matéria constitutiva da peça, a estrutura episódica com elementos de repetição, o uso do apresentador que interage com o público (o personagem narrador Palhaço), o monólogo de Chicó, os apartes e canções: todos esses recursos são herdeiros diretos de formas cênicas nascidas no gesto, no ritmo e na voz. Esses elementos compõem uma dramaturgia que não se lê apenas com os olhos, mas se ouve com o corpo: ela supõe um ouvinte, um espaço público e um tempo compartilhado.

Contudo, devo dizer que não é apenas a medievalidade suassuniana que indica a oralidade. É evidente que próprio texto dramático, por sua natureza, é intrinsecamente ligado às matérias da fala, ou como defende Ryngaertt (1996): as qualidades do texto dramático “acham-se profundamente incorporadas à natureza da fala”. Como texto que nasce para ser encenado, o drama é desde sempre um texto vocal, performativo,

¹¹ Paul Ricoeur em *Temps et récit* (1983)

relacional, mesmo quando está fixado na escrita, tal como apontou Ubersfeld (2005) ao descrever o paradoxo do texto dramático. Este fato o aproxima das tradições orais em sua raiz, já que o teatro, assim como a poesia oral, não vive apenas de sentido, mas de presença (sonora, corporal, coletiva). No caso da peça suassuniana, essa relação com a oralidade se intensifica ainda mais: trata-se de um teatro construído a partir de formas populares, regionais e rítmicas, que não apenas tematizam o oral, mas se constroem a partir da própria oralidade.

Neste sentido, o que pontuo é que assim como a medievalidade, a oralidade em *Auto da Compadecida* não pode ser entendida apenas como estilo ou enfeite literário. Ela é, na formulação de Paul Zumthor, uma "forma de presença", uma instância em que o texto não é apenas linguagem, mas também acontecimento. A oralidade, na visada de Zumthor¹², medievalista que nos forneceu estofo para pensar como a voz se imprimiu na literatura no limiar da Idade Média oralizada que começava a se escrever na letra, é a encarnação sensível da linguagem em uma situação de comunicação. Ou seja, é a concretude material e sensível da palavra no mundo. É ela que dá forma ao ritmo, ao timbre e à cadência do texto. E é isso que vemos ocorrer na escrita suassuniana. A oralidade, em *Auto da Compadecida*, é sua materialidade fundamental, aquilo que funda sua expressividade e determina sua experiência estética.

Com isso, nos convém pensar de que modo essa oralidade se imprime na letra de Suassuna. Esta letra, embora fixada graficamente, conserva em si os vestígios da voz, os traços de um corpo falante. A letra, aqui, compreendo bem na visada bermaniana, para a qual a letra é um conceito central que diz respeito à materialidade singular do texto original. Isto é: diz respeito à sua forma, estilo, sintaxe, jogos de linguagem... Para Berman, traduzir a letra é resistir à tendência etnocêntrica de domesticar o texto estrangeiro, preservando o que nele há de estranho, dissonante e expressivo. Berman, em seu *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'atelier de l'écrivain* (1984) sublinha que a letra "*c'est la forme significative de l'oeuvre*" (é a forma significativa da obra) e finaliza com seu teor disruptivo "*la traduction fidèle est la traduction de la lettre*" (a tradução fiel é a tradução da letra).

¹² Paul Zumthor em *A letra e a voz* (1993)

Então, é nesse território de investigação da letra que o trabalho do tradutor propriamente se realiza, e é nesse ponto que me interessa questionar e descobrir: como a oralidade medievalizante de Suassuna se corporifica na letra? Como sua escrita preserva, transforma ou se desvia do movimento da fala? São essas as perguntas que orientam os próximos passos desta reflexão e antes de adentrarmos nos exemplos específicos, vale um breve resumo que os introduz.

A oralidade em *Auto da Compadecida* se manifesta de modo estruturante, não como uma imitação caricata da fala popular, mas como uma elaboração literária que preserva o *modus* da fala viva. A construção das falas na peça evidencia uma sintaxe fluida, clara e ritmada, marcada por pausas naturais, repetições e construções que emulam a espontaneidade do diálogo real. A simplicidade formal dos períodos de Suassuna e o dinamismo das trocas verbais entre os personagens reforçam esse caráter oral, aproximando o texto da fala cotidiana.

Para pensar tal oralidade, é pertinente lembrar o que o próprio Ariano Suassuna afirmou em entrevista oral: “Eu não gosto de quem representa o português popular com erros, se você vir o *Auto da Compadecida*, não vai ter um erro de português lá. Eu busco o popular pelo espírito, não pela letra”¹³. Adendo: a “letra”, aqui, é entendida por Suassuna como uma fidelidade superficial à forma gramatical desviada. O dramaturgo, neste sentido de letra, à rejeita e escolhe ser fiel ao “espírito” da oralidade. Isto é, à sua expressividade, cadência, humor e força comunicativa.

Assim, o que vemos é que a oralidade na peça não se revela por desvios gramaticais, mas sim pela organização sintática marcada pela linearidade, pela prosódia e pela estrutura paratática, típicas da linguagem falada. É por meio desses traços, tais como entonações previsíveis, construções coordenadas, uso reiterado de vocativos e conectores simples, que Suassuna constrói um texto que soa natural e captura o ritmo expressivo da oralidade popular sem recorrer à estigmatização linguística, isto é, ao “erro” como oposição à norma culta.

Para avançar na investigação da oralidade suassuniana, cabe-nos trazer Paul Zumthor, que em seu *A letra e a voz* (1993) descreve as “marcas da voz” como os traços deixados pela oralidade na própria letra. Ou seja, os sinais formais e estilísticos que,

¹³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FL-qbf0udq8> Último acesso em 25/11/2024.

mesmo no suporte gráfico, conservam ou evocam a presença da fala. Essas marcas revelam que a voz não é apenas um canal de transmissão do sentido, mas um elemento constitutivo do próprio sentido. Como afirma o medievalista, “a voz é antes de tudo um corpo que significa”, o que implica que toda emissão vocal carrega em si uma dimensão física, histórica e emocional da linguagem. Assim, as marcas da voz são o que resta da oralidade no texto e o que pode ser reinscrito na leitura e na performance. Elas são, portanto, fundamentais para pensar a materialidade do texto oralizado e para o trabalho do tradutor que deseja reconstruir a oralidade na tradução.

2.2 As marcas da voz de *Auto da Compadecida*

1. Construções sintáticas simples ou paratáticas

O emprego de construções sintáticas simples e paratáticas contribui para a construção de sua linguagem oralizada, dinâmica e expressiva do texto suassuniano. As construções sintáticas simples, que consistem em uma única oração, são frequentemente utilizadas para criar clareza e objetividade nas falas do texto dramático. Já as construções paratáticas, com orações coordenadas e sem a presença de conectivos subordinativos, conferem ao texto uma sensação de continuidade e fluidez, característica da oralidade e da naturalidade da fala cotidiana.

Construções sintáticas simples são aquelas compostas por uma única oração, que expressa uma proposição completa e independente. Essas frases tendem a ser diretas e claras, sem complexidade estrutural. Em *Auto da Compadecida*, essas construções aparecem quando temos sentenças curtas e objetivas, sem a indicação de relações hierárquicas entre as orações.

As construções sintáticas paratáticas, por outro lado, são aquelas formadas por orações coordenadas, que são unidas sem a presença de subordinadores ou conectores explícitos. Ao contrário das construções sintáticas simples, as orações em paratática se ligam de maneira mais solta, refletindo uma maior proximidade com a fala espontânea, são associadas ao ritmo oral e conferem fluidez ao diálogo.

Vejamos um exemplo de construções sintáticas simples na fala de João Grilo a seguir:

João Grilo

Seu cabra lhe dá um tiro de rifle, você vai visitá-lo.

Então eu toco a gaita, você volta. (*Auto da Compadecida*, 2002, p.105)

Neste exemplo, a fala de João Grilo apresenta frases curtas e diretas. Cada uma das orações é simples, com uma estrutura clara e sem a interposição de conectores que estabeleçam uma relação clara de subordinação entre elas.

Um exemplo da paratática suassuniana podemos ver a seguir:

Manuel

É verdade?

Severino

É. Matei, não vou negar.

Encourado

Acho que basta. Inferno nele. (*Auto da Compadecida*, 2002, p.132)

Aqui, as falas são coordenadas e curtas, sendo conectadas de forma fluida, sem subordinadores ou ligações sintáticas mais complexas. Isso confere uma qualidade de conversa espontânea e realista ao diálogo.

Enquanto as construções sintáticas simples representam orações isoladas que não necessitam de mais explicações ou detalhes para fazer sentido, as construções paratáticas estabelecem uma relação de coordenação entre orações, que são unidas por uma pontuação ou conjunções simples, como "e", "mas", "então", "porque". No caso de *Auto da Compadecida*, o uso das duas estruturas reflete a natureza híbrida da obra, que oscila entre momentos de clareza direta e momentos de maior informalidade e fluidez típica da oralidade nordestina.

O uso das construções paratáticas em Suassuna é um exemplo de como a linguagem dramática pode se beneficiar dessa técnica para criar uma sensação de espontaneidade, de um "discurso vivo", em que as falas são rápidas e têm um ritmo fluido, como numa conversa cotidiana. Ao mesmo tempo, as construções simples oferecem uma maior precisão, muitas vezes com o intuito de destacar um ponto específico da fala ou da situação, refletindo um certo distanciamento ou objetividade por parte do enunciador.

2. Repetições

O emprego da repetição é outra marca da voz muito presente em *Auto da Compadecida*. Esta qualidade do texto suassuniano é particularmente importante para a construção de seu ritmo próprio e para sua alteridade linguística em geral.

A repetição é um atributo muito investido para conferir performatividade ao texto dramático e foi especialmente tematizada por Marcuschi (1997), em *A repetição na língua falada como estratégia de formulação textual*. Para o teórico, o recurso trata de uma “produção de segmentos discursivos idênticos ou semelhantes duas ou mais vezes no âmbito de um mesmo evento comunicativo”. Em acréscimo, Lopes (2010) define o fenômeno da repetição como a recorrência intencional, com ou sem variações, de unidades linguísticas formais, ou semânticas, num determinado enunciado. Não se emprega a repetição gratuitamente, repetir é um “potente recurso oratório” (Lopes *apud* Aristóteles, 2010). Suas funções promovem

[...] muito mais do que o resultado de uma simples hesitação ou uma indesejável disfluência, ela (a repetição) pode funcionar como um notável recurso poético, razão pela qual foi literariamente valorizada. Por meio da repetição, os vocábulos adquirem um forte efeito sugestivo e são carregados de uma força emocional, estimulativa e semântica bem acentuada, porque ela resulta na multiplicação, ou melhor, na amplificação do signo lingüístico. (LOPES, 2010, p.36)

A repetição, de forma natural, destaca o elemento que se repete. No contexto dramático, repetir uma palavra faz com que ela seja "vista" pelo receptor. Isso pode funcionar como um recurso para conferir um efeito performático, cômico e dinâmico ao texto, cujas implicações podem variar. O fato é que esse fenômeno linguístico está presente em *Auto da Compadecida*: ele se repete. No teatro, projetado para ser imediatamente compreendido enquanto é pronunciado, a repetição reforça a palavra para o receptor, seja ele um leitor ou espectador.

Assim sendo, a repetição objetiva ativar a imaginação para sustentar uma ideia ou pensamento por um determinado tempo, imprimir uma imagem na mente do leitor/espectador, mediante o martelar constante de determinadas palavras ou frases e até, conforme o caso, persuadir o receptor da mensagem, envolvendo-o emocionalmente.

Para Zumthor (1993), a repetição não funciona somente como um artifício estilístico, mas também é um mecanismo fundamental da comunicação oral. Conforme o teórico, a repetição é um dispositivo estruturante da oralidade que ao mesmo tempo preserva e renova o discurso. Sua perspectiva enfatiza que o ato de repetir facilita a memorização (é uma estratégia mnemônica), que ajudava os recitadores (trovadores, cancioneiros, atores, jograis e afins) a lembrar e recriar os versos durante a performance. Zumthor destaca ainda que a repetição é um fator que organiza a estrutura narrativa, pois a oralidade carece de marcas que delimitem as unidades do discurso. Assim, expressões repetidas, fórmulas fixas e paralelismos ajudam a criar um ritmo e uma coesão interna no proferimento do texto. Não somente, o recurso da repetição favorece a participação do público e da improvisação, pois em contextos orais, a repetição permite que os ouvintes antecipem partes do discurso e se envolvam mais ativamente. No mais, o medievalista assinala que repetir reforça o efeito poético e emocional, de modo que a repetição conta também com uma função estética: enfatiza sentimentos, destaca momentos importantes e dá musicalidade ao discurso, efeito que pode ser observado em bordões, refrões, aliteraões e repetições rítmicas. Em suma, a repetição é um traço estrutural do discurso oral: marca a memória, assegura a transmissão e orienta a escuta. Longe de ser um empobrecimento, ela é o próprio motor da criatividade na tradição oral, permitindo a improvisação dentro de um quadro de formas reconhecíveis.

A repetição em *Auto da Compadecida* se faz em diferentes níveis. O bordão de Chicó “*não sei, só sei que foi assim*” é certamente o exemplo mais conhecido. O personagem o declama sempre que um de seus causos fantasiosos é questionado. Sua fórmula serve tanto para endossar o caráter delirante do acontecimento contado pelo personagem, quanto para arrematar cenas. A frase é duplamente elíptica: omite o sujeito, indicando-o somente pela conjugação do verbo na primeira pessoa e omite a informação do causo, afinal, “*não sei (como aconteceu), zumthor foi assim*”. Esta qualidade econômica da linguagem de Chicó é típica da oralidade, conforme a qual as estruturas sintáticas se reduzem para dar fluidez à comunicação. Além disso, a estrutura da frase icônica de Chicó contribui para o tom cômico e enigmático do personagem, ele se esquia de explicações e impõe sua certeza inabalável sobre seu causo narrado. Não se pode deixar de citar, é claro, a sonoridade acentuada da frase. A repetição do “*s*” marca a cadência rítmica do bordão: “*sei, só sei, assim*”. Adendo: vale mencionar que a aliteração também é um tipo de repetição que muito confere ritmo ao texto literário. Sobretudo, esta é uma característica

frequente em *Auto da Compadecida*, aspecto que exploraremos mais ao discutirmos a tradução das rimas contidas no texto.

Ainda no que concerne a Chicó, podemos destacar a repetição como o recurso poético da repetição em seu monólogo. Na ocasião da morte de João Grilo, o personagem declama seu lamento repetindo “João”, “Grilo” e as variações do verbo “morrer”. Tem-se, portanto, o núcleo do conteúdo da fala do sertanejo em recorrência, de maneira a dar profundidade e peso ao que se diz. A ideia principal é martelada ao leitor/espectador: João Grilo morreu! Vejamos.

Chicó

João! João! Morreu! Ai meu Deus, **morreu** pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e **morrer** assim! Que é que eu faço no mundo sem **João? João! João!** Não tem mais jeito, **João Grilo morreu**. Acabou-se o **Grilo** mais inteligente do mundo. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo **morre**. Que posso fazer agora? Somente seu enterro e rezar por sua alma.

(*Auto da Compadecida*, 2002, p.111. Grifos nossos)

A repetição ocorre de maneira mais explícita no texto de Ariano Suassuna em variadas alturas do drama. Em diálogos energéticos, temos trocas conversacionais que se baseiam basicamente no ato de repetir e acrescentar uma nova informação, como no diálogo abaixo:

Padeiro

É, em latim não serve.

Mulher

Em latim é que serve!

Padeiro

É, em latim é que serve!

Padre

Vocês estão loucos! Não enterro de jeito nenhum.

Mulher

Está cortado o rendimento da irmandade!

Padeiro

Está cortado o rendimento da irmandade!

Mulher

Meu marido considera-se demitido da presidência.

Padeiro

Considero-me demitido da presidência.

(*Auto da Compadecida*, 2010, p.47)

Ou ainda como neste outro momento do texto:

Bispo
Ai! Leve o padre!
Padre
Ai! Leve o sacristão!
Sacristão
Ai! Leve Severino!
Severino
Ai! Leve o cabra!

(Auto da Compadecida, 2002, p.121)

Pouco depois, nesta mesma cena, temos ainda mais uma rodada de repetições:

Bispo
Eu também, Boa, João Grilo!
Padre
Boa, João Grilo!
Mulher
Boa, João Grilo!
Padeiro
Você achou boa?
Mulher
Achei.
Padeiro
Então eu também achei. Boa, João Grilo!

(Auto da Compadecida, 2010, p.122)

Por fim, cabe ressaltar que a repetição é empregada de diferentes maneiras e se presta a reforçar significados, criar humor, estruturar a musicalidade do texto e incrementar a expressividade do discurso. Suassuna, além de utilizar a repetição retomando integralmente a fala de um personagem, a usa também em forma de rimas, aliterações e outros jogos sonoros. Este recurso linguístico cria um ritmo cadenciado que aproxima a estética da peça das tradições orais do cordel e do teatro popular nordestino. Repetir, pois, reforça a oralidade como princípio estrutural e amplia a expressividade do texto dramático, pois cria um ritmo envolvente, intensifica o efeito cômico e dramático, e estabelece uma conexão mais imediata e visceral com o receptor, seja ele espectador ou leitor.

3. Interjeições e vocativos

O uso de interjeições é uma das marcas mais vulgarmente evidentes da oralidade na linguagem. Se pensarmos pelo ponto de vista linguístico, as interjeições expressam reações afetivas, emocionais ou pragmáticas do falante e não têm função proposicional

clara ou expressamente determinada no que concerne à sua sintaxe. Elas não descrevem nem narram propriamente, mas expressam uma presença subjetiva e imediata no ato de fala. Conforme Jakobson (1960), as interjeições se vinculam às funções emotiva (expressão do eu que fala) e fática (manutenção de contato com o interlocutor), revelando reação imediata do sujeito da enunciação em sua relação com o interlocutor e com o uso da própria linguagem em si. Além disso, como observa Émile Benveniste (2006), interjeições são formas privilegiadas de inscrição do eu falante na linguagem: elas são marcas do corpo, do gesto vocal, da afetividade. Carregam prosódia própria, isolam-se sintaticamente, e seu sentido depende fortemente do contexto em que são emitidas, o que as torna características da fala espontânea, performática e situada.

Em *Auto da Compadecida*, as interjeições são marcas da voz recorrentes, salpicadas pelo texto com naturalidade e abundância. Eis alguns exemplos:

João Grilo

Ó homem sem vergonha! [...]

Padre

Também, *oh* terra pra ter cachorro doente, só é essa!

(*Auto da Compadecida*, 2002, p.38)

Ou ainda neste diálogo que se baseia simplesmente na repetição da interjeição *Ai*:

Mulher

Entrando

Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai!

João Grilo

Mesmo tom

Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai!

Dá uma cotovelada em Chicó.

Chicó

Obediente

Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai!

(*Auto da Compadecida*, 2002, p.46)

O uso das interjeições se prolonga também pelo emprego de locuções interjetivas, tais como vemos neste diálogo que se fundamenta somente em interjeição, locução interjetiva e repetição:

Bispo

Ave-Maria! Valha-me Nossa Senhora!

Mulher

Ai! Meu Deus!

Padre
Ai! Meu Deus!

(*Auto da Compadecida*, 2002. p.89)

Assim como as interjeições e locuções interjetivas não se integram sintaticamente às orações, os vocativos também são isolados na sintaxe do discurso escrito e também são marcas da voz manifestas no texto suassuniano. Sua utilização estabelece ou reforça a relação direta entre os interlocutores no momento da fala: funcionam como um chamado, uma invocação ou interpelação. Os vocativos inscrevem no discurso a presença do outro e revelam a natureza dialógica e interpessoal da comunicação oral. No texto suassuniano, os vemos sendo utilizados através dos nomes dos personagens e em construções linguísticas mais regionalizadas, como “*homem*” e “*mulher*”. Vide exemplo em que há interjeição, locução interjetiva e vocativo:

Chicó
Ai, minha Nossa Senhora, será que você vai morrer, João?

(*Auto da Compadecida*, 2002, p.110)

Considerando tudo isso, em *Auto da Compadecida*, os vocativos surgem com frequência precisamente por essa função: eles reproduzem o dinamismo do diálogo oral, estabelecem conexões entre os personagens e ajudam a definir o tom da interação (seja cômico, solene, sarcástico ou afetuoso). Assim como as interjeições, os vocativos são marcas da voz na escrita; são sinais de um corpo falante que chama, interpela e se dirige a alguém dentro de um espaço compartilhado.

4. Coloquialismos lexicais

Outro traço marcante da oralidade no texto suassuniano é a presença de um léxico popular oralizado, permeado por coloquialismos de origem regional que trazem para o texto dramático o sabor da fala cotidiana nordestina. Além da sintaxe paratática, das interjeições, dos vocativos e do ritmo do diálogo materializado na repetição, a oralidade na peça se manifesta também em um nível mais elementar da linguagem: o nível da palavra isolada. Ou seja, não apenas a estrutura da frase, mas o próprio vocabulário suassuniano carrega em si a memória e o retrato da fala viva oral, com seu teor cultural e geográfico. Neste plano lexical, encontramos termos que não apenas

representam o mundo do sertão, mas o evocam pela força expressiva de sua sonoridade e uso social.

Segundo Marcuschi (2001), os coloquialismos podem ser compreendidos como unidades linguísticas típicas da oralidade informal, marcadas por sua ocorrência em contextos espontâneos e não monitorados da fala. Já José Luiz Fiorin (2006) observa que esses elementos não se reduzem à informalidade: eles carregam valores socioculturais específicos, funcionam como marcadores de identidade e frequentemente condensam gestos culturais em palavras. Ainda que, em um primeiro momento, essas unidades possam parecer periféricas ao conteúdo dramático, na prática, elas são ícones linguísticos do mundo popular e oralizado que Suassuna põe em cena. A elas, somo os apontamentos etnográficos de Câmara Cascudo (1954), que enfatiza a profundidade histórica de termos populares e regionais como vetores de transmissão de práticas culturais e modos de ver o mundo.

Neste léxico coloquializado de Suassuna, temos termos como “*aperreio*”, “*chamego*”, “*arriar*”, “*filho de chocadeira*”, “*latomia*”, “*chicana*”, “*besteira*”, “*chilique*”, “*ruindade*”, “*mangar*”, “*cabra*”, entre outros. Esses termos atuam como condensações linguísticas da linguagem popular, dos humores e tensões sociais que carregam um tom que só a oralidade, com sua corporalidade implícita, pode sustentar. São palavras que não apenas designam, mas performam. Por exemplo, quando João Grilo acusa o Diabo de “*filho de chocadeira*”, o que se demonstra não é apenas um conteúdo semântico, mas uma voz social, enraizada em práticas de convivência, modos de nomear o mundo e formas de humor característicos da cultura popular nordestina.

Convém, porém, destacar que estou tomando neste momento da análise esse vocabulário sob a chave mais ampla do coloquialismo, focando em sua marca oral e popular. No entanto, essa mesma materialidade lexical, aparentemente informal ou espontânea, retomarei no último capítulo desta pesquisa, intitulado *Intraduzíveis*, sob uma lente mais específica: a de seu enraizamento regional. Ali, buscarei problematizar como a dimensão profundamente localizada geograficamente dessas palavras, com seus sentidos múltiplos e culturalmente situados, desafiam a tradução a buscar soluções que constroem o comparável. Soluções que, como veremos, talvez dependam mais da escuta da voz do texto do que da busca por equivalentes fixos.

5. Fórmulas orais expletivas

Importante vereda das marcas da voz em *Auto da Compadecida* é a presença recorrente de fórmulas orais expletivas. Isto é, expressões ou partículas que, embora não tenham função sintática essencial na frase, exercem uma função expressiva, performativa e interacional. Na linguística, expletivos são elementos que não acrescentam conteúdo proposicional, mas que modulam a entonação, o ritmo e a carga conversacional da fala. Como afirma Marcuschi (2001), estes elementos compõem o "tecido interacional" da linguagem oral e são fundamentais para a construção do sentido pragmático, conferindo naturalidade, ênfase, hesitação, envolvimento ou simplesmente marcando a presença do falante no ato de enunciação.

Na peça de Suassuna, a oralidade também se infiltra nestes microssegundos linguísticos: partículas, interjeições, marcas de interação que não servem para dizer algo novo, mas para organizar a fala como acontecimento entre sujeitos/personagens. É neste sentido que a oralidade se manifesta de modo mais sutil, e, por isso mesmo, mais profundamente. Estes expletivos evocam a presença de um corpo que fala, hesita, enfatiza e se conecta com o interlocutor. O texto suassuniano, mesmo fixado na letra, funciona através desses elementos que não exatamente informam, mas indicam a enunciação.

O expletivo mais sistematicamente explorado por Ariano Suassuna é a construção "*é que*", comum a fala nordestina em geral. Frases como "*cachorro é que eu nunca ouvi falar*", "*o doutor diz que não sabe o que é que o bicho tem*" ou "*o que é que tem escrito aqui?*" demonstram como ela funciona no texto dramático da *Compadecida*. Sintaticamente, "*é que*" é dispensável, não acrescenta nenhuma informação gramatical à frase. Mas o ponto é: "*é que*" atua como um elemento de foco, de ênfase e de ordenação discursiva, servindo à estruturação da informação e ao marcador de oralidade. Segundo Travaglia (2002), esse tipo de partícula expressa a própria subjetividade do falante, funcionando como apoio na construção da fala enquanto processo cognitivo. Ela é uma estratégia de organização mental da linguagem oral, típica de contextos espontâneos e performativos.

Além do "*é que*", o texto dramático suassuniano emprega com frequência outras partículas expletivas que reforçam este caráter interativo da linguagem de seus

personagens: "*hein*", "*não é?*", "*viu*" e "*bom*" são alguns exemplos. Todas essas expressões operam fora da estrutura sintática principal e agem como marcadores de apelo, confirmação ou retomada. "*Hein*" chama a atenção, solicita escuta; "*não é?*" busca adesão ou concordância do ouvinte; "*viu*" marca uma ênfase final e uma certa cumplicidade; "*bom*" funciona como marcador de transição discursiva, típico de narrativas orais. Essas partículas são instrumentos pragmáticos e marcas de performance, dando corpo à oralidade do texto suassuniano em suas minúcias.

Considerando tudo o que foi exposto, podemos observar que, mesmo elementos aparentemente vazios de conteúdo gramatical imediato, possuem uma função no texto dramático, especialmente em um contexto pautado pela oralidade. Esses elementos evidenciam como as marcas da voz operam no texto suassuniano e desempenham um papel fundamental na construção do discurso. Segundo Catherine Kerbrat-Orecchioni (2006), a linguagem oral é caracterizada pela presença de "traços do ato de enunciação", que ancoram o discurso no tempo presente da interação. No teatro de Suassuna, essas marcas funcionam como vestígios rítmicos e expressivos, tornando a fala dos personagens não apenas verossímil, mas também encarnado. Ou seja, viva, com ritmo, hesitação, ênfase e tom.

6. Neologismos

Por último, é preciso trazer a marca da voz no texto dramático suassuniano que merece um destaque especial: os neologismos. Estas são criações linguísticas que, na poética de *Auto da Compadecida*, nascem não da tentativa de formalizar uma nova palavra para o léxico, mas da urgência expressiva da enunciação dos personagens. É possível afirmar que essas formas neológicas surgem como consequência natural de uma fala viva, inventiva, lúdica e performática do texto dramático em questão. Não são criações calculadas com intenção gramaticalizadora ou dicionarizável, mas são atos de linguagem que brotam do personagem falante em situação, inscrevendo no texto a presença de um sujeito que fala com ritmo, ironia e, mais importantemente, imaginação. Nesse sentido, o neologismo suassuniano não funciona puramente como uma novidade lexical, e sim como uma pulsão da voz dentro da letra. Vejamos o exemplo a seguir, da situação de diálogo entre João Grilo e Severino, onde o neologismo surge como marca da espontaneidade criativa, cômica e expressiva do personagem:

Severino

Como é o nome de Vossa Senhoria?

João Grilo

Minha senhoria não tem nome nenhum, porque não existe. Pobre tem lá senhoria, só tem desgraça!

Severino

Diga-me então o nome de Vossa Desgracência!

(*Auto da Compadecida*, 2002, 101)

Exemplos como “*Desgracência*”, termo cômico e ambíguo, usado como espécie de pronome honorífico (“a sua Desgracência”, em referência zombeteira a figuras de autoridade) revelam com clareza essa dimensão expressiva. A palavra carrega em si uma antítese: ao mesmo tempo que simula uma deferência, sabota o respeito com sua sonoridade jocosa e sua raiz negativa (a desgraça).

O exemplo do neologismo de João Grilo, que cunha o termo “*morredor*”, vai de encontro à mesma potência expressiva do “*Desgracência*”. Vejamos:

Palhaço

Homem, morra que o espetáculo precisa continuar!

João Grilo

Espere, quer mandar no meu morredor?

(*Auto da Compadecida*, 2002, p.113)

“*Morredor*” condensa numa só palavra a solenidade da morte e o tom coloquial (ou mesmo vulgar) do cotidiano. Eis um vocábulo que seria inadequado na norma culta, mas natural no universo da oralidade sertaneja.

Outros exemplos dos neologismos suassunianos são os verbos “*descomer*” e “*desgraçar*”, demonstrações do mesmo impulso criativo: palavras que emergem de uma sintaxe do corpo e da criatividade, mais do que de um sistema de regras. Estes são utilizados já com mais frequência na peça, em diferentes alturas do drama.

Henri Meschonnic (1982), ao discutir o ritmo como forma de inscrição do sujeito na linguagem, afirma que o que marca a voz no texto é justamente aquilo que desvia, cria, surpreende. Neste sentido, os neologismos suassunianos são o ponto alto de uma voz no texto que não apenas fala, mas também inventa para dizer. Essas criações não se explicam apenas pelo contexto regional ou pelo humor estilístico: elas respondem à necessidade de nomear o inominado com potência expressiva, algo que só a linguagem

viva (neste caso, mais especificamente, a linguagem dramática) é capaz de produzir com tanta liberdade.

Assim, o mais importante reter neste momento é que os neologismos em *Auto da Compadecida* funcionam como cristalizações momentâneas de uma oralidade muito performática. Eles demonstram a eficácia do texto suassuniano em condensar corpo, cultura e ritmo em uma única forma verbal. Como vimos ao longo deste capítulo, as marcas da voz no texto contidas em *Auto da Compadecida* não se restringem à sintaxe, ao vocabulário ou a partículas discursivas; elas se intensificam nesses instantes de criação verbal em que a linguagem, pautada pela voz, cria sobre si mesma para dar conta do indizível. Esta capacidade inventiva do drama suassuniano é sintoma de sua linguagem radicalmente expressiva, aspecto que discutiremos agora.

2.3 A linguagem radicalmente expressiva de *Auto da Compadecida*

A forma medieval e a oralidade como princípio formalizador fazem de *Auto da Compadecida* uma obra de linguagem radicalmente expressiva. Essa expressividade não está apenas no conteúdo do que é dito, mas no modo de expressão deste conteúdo, que se concretiza na forma do texto, na fala dos personagens, na estrutura cênica e no ritmo da linguagem em geral. O texto dramático de Suassuna não se esgota na leitura silenciosa: ele manifesta corpo e voz e significa além da superficialidade de sua letra, pois encena a linguagem, dramatiza o dizer e convoca o leitor-espectador a sentir e imaginar o texto. É este potencial performativo e dinâmico da linguagem que Paul Ricoeur (2000) chama de linguagem radicalmente expressiva.

A linguagem radicalmente expressiva, como a define Ricoeur, não se limita ao que está explicitamente dito ou à superfície sintático-semântica das palavras. Ela é uma linguagem que carrega um excedente de sentido, um transbordamento do signo linguístico, onde o que é dito ultrapassa o limite das palavras e se expande para o não dito, para o implícito, para o sensorial, o simbólico e o imaginário. Em seu estudo sobre a metáfora, *A metáfora viva* (2000), Ricoeur aponta que esta substitui uma palavra por outra e cria uma tensão entre sentidos, gerando um significado que se insinua mais do que se revela diretamente. Esse transbordamento é, portanto, uma das características da linguagem radicalmente expressiva, que não se esgota no que é explicitamente dito, mas

amplia o sentido da palavra, criando uma multiplicidade de possibilidades interpretativas e sensoriais.

A radicalidade, que tem sua origem na palavra *radix* (raiz), remete à ideia de algo que vai à raiz da experiência, algo que não se contenta com a superficialidade, mas que busca as profundezas, a “essência” das coisas. A linguagem radicalmente expressiva, assim, é aquela que desestabiliza a comunicação convencional, conduzindo o receptor a um nível mais profundo de percepção, onde a linguagem diz, enuncia, profere, mas também provoca e sente. Ela se torna, neste sentido, um meio de reconfiguração da realidade, de reinterpretação do mundo, transbordando os limites dos signos linguísticos permitindo novas formas de concebê-los.

A noção de expressividade também é central para compreendermos a radicalidade dessa linguagem. "Expressividade" refere-se à capacidade de manifestar e externalizar sentimentos, emoções e significados de maneira intensa e impactante. É o oposto da linguagem meramente informativa ou funcional, pois a expressividade se ocupa de fazer com que o receptor experimente, sinta e perceba o que é comunicado de uma forma mais visceral e imediata. Em *Auto da Compadecida*, essa expressividade radical transmite uma mensagem e atinge o receptor de forma aguda, apelando para a sua sensibilidade, sua imaginação e suas emoções. A linguagem, assim, dotada de radicalidade expressiva, se torna um acontecimento, e não somente uma transmissão de conteúdo de mensagens.

Embora essa expressividade possa ser observada em muitos tipos de linguagem, é na linguagem poética que ela atinge seu ápice, conforme nos ensina Ricoeur. A literatura é, acrescento, o domínio mais "dado" a essa radicalidade expressiva, pois sua própria natureza exige uma linguagem que vai além da representação literal, criando um campo de significados múltiplos e muitas vezes paradoxais. Por isso, podemos afirmar que a linguagem radicalmente expressiva, no caso de *Auto da Compadecida*, compartilha características da linguagem poética, pois também reconfigura os signos linguísticos, intensificando o significado das palavras e gerando uma experiência sensorial que manifesta o corpo e a voz para o receptor. A metáfora, a repetição, a oralidade e o ritmo não funcionam somente como recursos estilísticos, mas são também formas de ativar essa expressividade radical, que faz com que o espectador compreenda o que é dito também por suas possibilidades sensoriais.

No caso da oralidade, como vimos anteriormente, ela é um sintoma claro dessa radicalidade expressiva do texto suassuniano. A oralidade suassuniana é uma forma de comunicação em si, mas é, além de sua superfície, um princípio estruturante da peça, o que cria uma linguagem que transborda a escrita convencional e se faz presente na voz, no corpo e no gesto. O texto dramático de *Auto da Compadecida* não apenas utiliza a palavra, mas a faz acontecer no tempo e no espaço, gerando uma experiência performática. Essa oralidade, que resgata tradições medievais, não é uma mera recriação ou apego histórico de Suassuna, mas uma reinvenção que a conecta à vivacidade da cultura popular nordestina e confere à sua linguagem uma potência expressiva que não se termina na mensagem dita, mas transborda significações que não se limitam a escrita somente.

Assim, podemos afirmar com mais precisão que *Auto da Compadecida* realiza uma linguagem radicalmente expressiva, que não só diz mais do que as palavras podem expressar, mas que cria uma nova realidade de linguagem por meio de sua forma. Ela se articula entre o que se diz e o modo como se diz, entre o conteúdo e a forma, entre a semântica e potencialidade sensível da linguagem. Em *Auto da Compadecida*, a linguagem radicalmente expressiva se materializa em cada vereda do texto: na comicidade, no ritmo, nas metáforas orgânicas que transformam a fala dos personagens em algo mais do que uma simples comunicação. Como já observamos, Suassuna leva a expressividade da linguagem ao seu limite, criando uma obra onde as palavras não são apenas signos que transmitem significado, mas formas próprias que se abrem para a experiência sensorial e emocional do espectador.

Esse excedente de sentido que ultrapassa o nível informativo da linguagem, pode-se também vincular ao conceito de ritmo, conforme a visada de Meschonnic (1982), para quem o ritmo é a forma de organização do sentido na linguagem. O ritmo, para o teórico e tradutor, é a presença do sujeito na linguagem: é o modo como o corpo do falante se inscreve na palavra, como sua história, sua voz e suas emoções se fazem presentes. No caso do texto dramático suassuniano, o ritmo não é apenas uma cadência de frases curtas ou um uso coloquial do português nordestino, mas é o modo como a linguagem se faz viva no texto dos personagens, como ela se expressa através do humor, da dor, da devoção, da ironia. O ritmo da peça é a própria oralidade que estrutura o texto, revelando o sujeito popular nordestino não apenas como um tema, mas como forma própria e expressiva de linguagem.

Portanto, a linguagem radicalmente expressiva de *Auto da Compadecida* demonstra que a linguagem, quando ativada por suas camadas simbólicas e sonoras, não se limita ao que a camada literal pode conter. Ela transborda, ela expande, ela transforma o sentido e a experiência. Isso nos leva a uma questão central: este excedente de sentido da linguagem radicalmente expressiva não torna o texto passível de tradução? A radical expressividade, afinal, não gera mais traduzibilidade? À primeira vista, o que podemos observar é que onde há excedente de sentido, há mais caminhos de interpretação e de tradução. E, portanto, mais possibilidades de traduzir. A tradução de uma obra como *Auto da Compadecida* não é uma tarefa de mera transposição linguística, mas uma busca pela recriação dessa radicalidade expressiva, pela adaptação de seu ritmo, de sua oralidade, de sua metaforicidade, mantendo o princípio da vivacidade que a define.

CAPÍTULO III

OS TRADUZÍVEIS

3. Traduzir o traduzível ou traduzir o radicalmente expressivo

Serei breve, pois acho que já se esgotou meu direito de falar sobre a tradução e não a apresentar em si. O propósito agora é somente esclarecer o que concebo como traduzíveis suassunianos e em seguida deslindá-los, junto às suas respectivas traduções. Vamos ao assunto.

Diante de um texto como *Auto da Compadecida*, enraizado em tradições populares, regionais e medievais, pode-se pensar que há nele uma resistência intrínseca à tradução. No entanto, o que esta tradução propõe, e o que pretendo demonstrar a partir de agora, é que aquilo que chamamos de “traduzível” não é, necessariamente, o neutro, o universal ou o plano. Ao contrário: quanto mais expressivo, mais poético e mais formalizado for um texto mais caminhos o texto suassuniano oferece à tradução. Esta é a hipótese radical da qual parto: a linguagem radicalmente expressiva de *Auto da Compadecida* gera, justamente por sua forma e densidade poética, uma traduzibilidade potencialmente ampliada.

Deste modo, o que proponho é olhar para os aspectos da peça que não apenas “permitem” ser traduzidos, mas que ensejam a tradução. Isto é, aspectos que “viajam” muito bem entre o português e o francês. Mas importa dizer, contudo e rapidamente, que ao apontar aqui certas características como traduzíveis, não estou traçando uma linha dicotômica entre o traduzível e o intraduzível. Pelo contrário, minha visada parte da compreensão de que a traduzibilidade é um espectro, não uma oposição rígida entre possíveis e impossíveis¹⁴. Cada informação textual carrega em si um grau de resistência e de abertura à transposição linguística, e é justamente a densidade poética e formal que muitas vezes gera mais caminhos (e não menos) para a tradução. Assim, adianto um pouquinho que o que será explorado no próximo capítulo, “Os intraduzíveis”, não diz respeito à impossibilidade, mas a um campo de maior exigência e necessidade criativa, no qual a transcrição poética se mostra mais importante e facilitadora para a tradução.

¹⁴ Sobre o assunto, não posso deixar de mencionar a fala da tradutora Ivone Benedetti, em entrevista de 2022: “Tradução é uma atividade complexa demais, dependente de variáveis numerosas demais para se encaixar num pensamento binário desse tipo. Aliás, ocorre-me dizer, ao modo de parêntese, que pensar de modo binário, pensar na bitola, no trilho (e aqui pego o gancho do italiano: binário = trilho), é um vício ocidental que viceja com força em nosso país. Só a observação lúcida e crítica do texto deve ditar o tipo de abordagem que ele merece.”

Por conseguinte, o “intraduzível”, tal como será compreendido, não é um limite, mas um impulso.

Voltando aos traduzíveis. Nesta direção, organizo os traduzíveis suassunianos em duas vielas principais: uma de caráter formal, outra de natureza linguística. Ambas são percursos pelos quais a tradução não apenas é viável, mas encontra até mesmo apoio no texto de origem. Na primeira viela, temos elementos que carregam uma moldura poética estrutural e organizadora do texto suassuniano: o título da peça, a nomeação dos personagens e as didascálias. Tais componentes pertencem a uma camada visível e arquitetônica do texto e são, de maneira geral, passíveis de tradução sem grandes perdas de sentido ou sonoridade, sobretudo quando consideramos o par linguístico português e francês. Entre estas duas línguas, há não apenas uma herança latina compartilhada, mas uma profunda confluência histórica de formas literárias e religiosas. Eis o que torna a tradução dessas estruturas dramáticas não só possível, como fluida.

Na segunda viela, já mais linguística, trago alguns elementos das marcas da voz: marcas da oralidade como os expletivos, as estruturas sintáticas simples e paratáticas, as repetições e, por fim, o monólogo dramático do personagem Chicó. A primeira impressão poderia ser de que estes traços são mais difíceis de traduzir para outra língua, por estarem profundamente ligados a um ritmo específico do português regionalizado, nordestino. No entanto, o que observei foi justamente o oposto: essas marcas da voz se revelaram surpreendentemente traduzíveis, pois carregam uma expressividade formal reconhecível e replicável, desde que se acompanhe o princípio poético do texto original e, em certa medida, se considere a prosódia própria do francês. Por último, trago o monólogo dramático de Chicó também como um traduzível, pois ele retoma e condensa as marcas da voz referidas em formato de monólogo, forma dramática muito afeita à prosa poética e mais romanesca. A fala monológica de Chicó, com seus aspectos discursivos expressivos, rítmicos e poéticos, se mostrou bem manejável pela tradução.

Para finalizar, vale retomar a ideia principal: aquilo que chamamos de “traduzível” não é o que sobra após a subtração do estilo, do exótico, do autóctone, mas sim o que resiste e persiste graças à forma. A expressividade radical não se opõe à tradução, mas é um dos elementos que a possibilita.

3.1 O título e os personagens

Começamos pela tradução dos primórdios da peça, o que para Pavis (2011) são elementos didascálicos: o título e a nomeação dos personagens. O título de uma peça, embora seja frequentemente subestimado como elemento paratextual, desempenha um papel determinante na construção de sentidos e na ativação de expectativas. Ele diz muito e, ao mesmo tempo, quase nada. A estética da nomeação varia conforme o tipo de teatro e o momento histórico da arte dramática. No teatro popular medieval, por exemplo, era comum que os títulos já anunciassem a forma dramática que estruturava a obra, como nos autos e nas farsas, cujos nomes funcionavam como enunciados de gênero: *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Alma*, *Farsa de Inês Pereira* ou *Auto da Sibila Cassandra*, todos exemplos do teatro vicentino. Essa prática estabelece uma relação direta entre forma e título, característica que Ariano Suassuna retoma em *Auto da Compadecida*, assumindo a herança estética dessa tradição. No entanto, há também no título suassuniano, um gesto que dialoga com o teatro antigo, especialmente com a tragédia greco-romana, em que a nomeação do herói (ou da figura trágica central) assumia lugar de destaque. Lembremos de títulos como *Édipo Rei*, *Antígona*, *Andrômaca*, *Electra* ou *Medeia*, por exemplo, que não apenas nomeavam personagens, mas os elegiam como eixos simbólicos do drama. Nesta esteira, Suassuna articula no título de sua peça uma síntese expressiva: retoma a tradição medieval ibérica ao anunciar a forma dramática (auto), e convoca também a centralidade simbólica da personagem nomeada (a Compadecida), tal como nos modelos trágicos. Como afirma Ryngaertt (1996), na prática, o título nos interessa como ‘primeiro sinal’ de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com o conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. As informações que o título fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas.

É com base neste entendimento que me questiono sobre como proceder na tradução do título de *Auto da Compadecida*. Penso que a escolha de um título na tradução de uma obra dramática ultrapassa largamente a esfera lexical ou somente informativa: ela envolve uma consideração e análise da tradição dramática, da função simbólica e da expectativa estética de um possível público-alvo. Por isso, opto deliberadamente por *La Compatissante* em detrimento da tradução literal do título original. Essa decisão se suporta não apenas em questões de inteligibilidade para o leitor/espectador, mas

sobretudo porque concebo critérios de coerência histórico-estética e de funcionalidade dramática. “Auto”, embora em português se refira diretamente a uma forma popular e religiosa do teatro ibérico, é um termo praticamente inexistente no repertório do teatro francês, podendo inclusive gerar confusões com o uso moderno da palavra “*auto*” como abreviação de “*automobile*”, algo que acho que seria um erro crasso de tradução.

Manter “*Auto*” no título francês significaria impor ao leitor francófono uma referência cultural que, além de pouco familiar, seria semanticamente misteriosa demais e esteticamente deslocada. Diferente do teatro português e espanhol, onde os autos têm um estatuto próprio (como nos títulos *Auto da Barca do Inferno* ou *Auto da Alma*), o teatro francês medieval e renascentista organizava suas formas sob categorias distintas, como *miracles*, *mystères*, *moralités* ou *farces*. Neste sentido, uma tradução literal resultaria em uma falsa equivalência, ou em um título que em vez de introduzir, desorientaria o leitor, em vez de anunciar, obscureceria. Para esta decisão, não pude deixar de lembrar de Ryngaertt (1996), para quem o título é “o primeiro sinal” de uma obra, “o chamariz” que dialoga com o conteúdo, mas também com a tradição literária em que se insere.

Assim, optar por *La Compatissante* é mais do que uma simplificação lexical: é um gesto tradutório que preserva a estrutura simbólica do título original. Assim como “Compadecida”, termo adjetival substantivado no português brasileiro, “*Compatissante*” opera em francês como uma criação linguística adjetivadora que se transforma em nome próprio. A inicial maiúscula materializa esse processo de personificação: trata-se de uma figura arquetípica, cuja função ética e teológica se sobrepõe à necessidade de nome próprio tradicional. A solução permite que o título funcione como nos grandes modelos do teatro clássico: *Phèdre*, *Antigone*, *Médée*, onde a personagem epônima concentra o sentido trágico ou redentor da peça.

Além disso, o título francês mantém a dualidade estrutural já presente na obra de Suassuna: de um lado, a herança do teatro popular medieval, que anuncia sua forma (o auto). De outro, a tradição do teatro antigo, que eleva um personagem à condição de eixo simbólico principal. Essa dupla referência é conservada na tradução, mas reconduzida ao universo de inteligibilidade do leitor francês, que reconhecerá em *La Compatissante* uma figura central e significativa, mesmo sem o marcador genérico da forma teatral “auto”. Assim, minha visão é que a escolha do título não reduz, mas atualiza e reinventa, mantendo-se apegada ao gesto poético do original de destacar a heroína do drama.

A tradução, neste caso, é também uma mediação cultural. E traduzir *Auto da Compadecida* por *La Compatissante* é uma transposição simbólica da obra em outra língua, o que devo defender que ocorre não por decalque, mas por uma criação de paridade, uma “construção de comparáveis”, como se referiria Ricoeur, no seio de sua reflexão sobre a tradução. Trata-se de um vínculo que se prioriza não pela literalidade, mas pela compreensão da forma e da função que se encontram no título da peça.

Sobre os personagens de *La Compatissante*: a tradução destes demandou condutas diferentes e variadas entre si, requerendo ora criatividade, ora rigor com a paridade semântica pura. Alguns dilemas se impuseram neste trato com o texto, mas estes foram causados por minha própria afetividade com a obra, o que eventualmente eu sabia que ocorreria. João Grilo é o caso mais ilustrativo desta intempérie. Vamos a ele primeiro.

Minha conduta inicial consistiu em manter o nome “*João*” quase que a qualquer custo. Julguei que se tratava de um nome que estava muito distante de ser mera etiqueta nominal, que era um signo carregado de voz e de significância cultural. Assim, minha abordagem primeiramente foi de mantê-lo, assumindo sua estranheza em francês e sua impossibilidade de ser pronunciado plenamente, uma vez que sua fonia não existe no idioma. Pensei que uma tradução disruptiva comportaria este nome intacto, como uma resistência. Mas à medida que fui exercitando mais a tradução, esticando-a, lendo-a, treinando-a, este nome se mostrou uma fratura ao invés de um gesto transgressor. *João* parecia um estrangeirismo deslocado, exótico, inacabado.

Insatisfeita, resolvi partir para uma solução mais artesanal, algo que comportasse o som anasalado do nome popular português e adentrasse também em uma possível grafia transcriadora em francês. Como segunda opção, elegi “*Joaun*” na tentativa de captar a pronúncia do nome e inculcar na imagem francesa uma grafia semelhante ao português. Embora muito melhor e muito mais encaixado ritmicamente, ainda me parecia ser mais um capricho de tradutor do que uma solução acabada. “*Jouan*” tinha ainda uma lacuna.

Foi então que ao chegar nas leituras de Paul Ricoeur sobre a tradução e, depois sobre a linguagem, atinei-me que o aspecto radicalmente expressivo da língua se concretiza não somente na singularidade da língua, mas também na força do ícone

partilhado no imaginário humano. Para Ricoeur, em *A metáfora viva* (2000), o ícone é aquilo que nos fala antes mesmo de o compreendermos, que nos atinge pela via da imagem, da memória coletiva, da ancestralidade. “João”, assim, poderia ser visto também sob este aspecto icônico e simbólico. Afinal, trata de um nome bíblico, carregado de uma força arquetípica que se vê em variadas línguas e geografias. Assim, o desafio deixou de ser “como manter João?” e tornou-se “como permitir que João continue sendo João, mesmo em francês?”

A saída se mostrou óbvia: retomar a Bíblia. Lá, a equivalência francesa é clara e estabilizada: “Jean”. O que me levou a lembrar que “Jean” é também um nome por demais popular no mundo francófono, e talvez em algum nível, tão banal e sacralizado como é no sertão brasileiro. Ao fim e ao cabo, foi assim que, sustentada por esse caminho simbólico e não somente por uma equivalência automática, que aceitei (não sem resistência), que “João” se tornasse “Jean”.

Para traduzir Grilo, por outro lado, foi menos conflituoso. A função do nome é nitidamente metafórica: grilo evoca o pequeno inseto dos campos, ágil, magro, barulhento, astuto. A imagem é popular, rural, próxima. Em francês, *grillon* traria a mesma carga semântica e evidentemente sonora. Não hesitei. A escolha era clara, quase natural. E foi assim que cheguei ao nome composto *Jean Grillon*: uma junção que mantém tanto o peso simbólico quanto a leveza popular do personagem original.

Com “Chicô”, o caminho foi outro. Mais sonoro e mais instintivo. Desde o início, pensei que ali havia algo que não podia ser plenamente traduzido, mas talvez preservado. “Chicô” é um nome que nasce da fala, quase como uma onomatopeia de identidade. Ele não remete a nenhuma referência bíblica nem zoológica. É puro ritmo popular, uma criação oral marcada por musicalidade e leveza. Assim, considerando que o fonema /ʃ/ (*ch*) existe em francês, minha preocupação passou a ser a vogal final, que precisava manter sua abertura fonética característica. Bastaria, pensei, um pequeno gesto gráfico. A inversão do acento agudo para o acento grave (de “Chicô” para “Chicò”) me pareceu suficiente para conduzir a pronúncia do “o” final para algo próximo ao que se ouve em português. Animei-me com o fato de ser completamente possível ler *Chicò* em francês, exatamente como se faria em português, com pronúncia igualíssima.

Essa pequena alteração foi, para mim, uma vitória. Depois de ter cedido na manutenção de “*João*”, “*Chicò*” tornou-se um modo de preservar, na tradução, um traço de alteridade viva, não domesticada. É um nome que não existe em francês (assim como em português também só há em Suassuna), mas que é perfeitamente pronunciável. Ele carrega consigo a diferença sem gerar tanto estranhamento, mantém o corpo sonoro do original e, ao mesmo tempo, inscreve essa diferença como potência poética. Nesta altura da tradução, lembrei-me de Meschonnic, que afirma que a tradução não deve apagar o que no texto é ritmo e voz. E “*Chicò*”, nesta versão apenas com o acento invertido, continua falando como falava: com leveza, com musicalidade, com marca própria, mas também com seu próprio desvio, assim como é o personagem. “*Chicò*” tornou-se, então, meu pequeno grilo dentro do francês. Salta, canta e, assim como no drama, sobrevive.

Quando cheguei ao nome “*Severino*”, era dado que estava diante de um personagem cuja identidade é ao mesmo tempo profundamente enraizada no Brasil e quase incomunicável fora dele. “*Severino*” é um nome comum, nordestino, mas também fortemente carregado de sentido literário e histórico: ele é o nome do retirante, do pobre, do homem comum, vide *Morte e vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, que já em seus primeiros versos nos traz a vulgaridade do nome:

— O meu nome é Severino,
não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria;
como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias.
Mas isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia,
por causa de um coronel
que se chamou Zacarias
e que foi o mais antigo
senhor desta sesmaria.

(MELON NETO, João Cabral. 1981, p.141)

Em *Auto da Compadecida*, é também o nome de um cangaceiro, figura que encontra um perfeito vazio no francês. Não há referência que corresponda, nem paralelo histórico que permita uma semelhança direta, nem mesmo sutil, aspecto sobre o qual falaremos depois. O risco então era duplo: ou “*Severino*” seria neutralizado por um nome genérico francês, esvaziando o sentido cultural incutido no nome do personagem, ou se tornaria

uma figura folclórica, artificial, potencialmente distante do universo dramático, uma “equivalência sem identidade”, como acusaria Ricoeur.

Minha conduta tradutória foi de que o nome não poderia ser simplesmente afrancesado. Trocar “*Severino*” por “*Sébastien*”, ou qualquer outro nome funcional e semelhante do francês, seria destituí-lo de sua raiz sem ganho poético. E mesmo que o personagem fosse contextualizado como “*bandit*” ou “*chef de bande*”, não seria suficiente para retomar o som seco e nordestino do original. “*Severino*”, dado o renome e a relevância da obra de João Cabral, carrega em si o ícone do cangaceiro ao mesmo tempo que, pelo seu uso no contexto literário, foi propriamente pioneiro em criar este ícone do arquétipo do homem comum nordestino.

Foi então que decidi preservar “*Severino*” com mínima adaptação gráfica: “*Sévérino*”, acentuando-o para orientar a leitura e marcar a prosódia em francês, tal como se pronuncia foneticamente em português. Essa escolha, que à primeira vista poderia parecer apenas estética, tem função expressiva. Ela apresenta ao leitor francófono um nome estrangeiro, novo e sonoro, mas sem diluí-lo, e permite que o personagem entre em cena com um traço de alteridade seu. O nome não se encaixa perfeitamente ao francês, e justamente por isso funciona: ele retoma o Brasil, o sertão. Ao não traduzir o nome, mas também não o deixar sem completa mediação em francês, proponho esta forma de convivência entre as línguas, onde o estranho é acolhido sem ser assimilado, como uma prática de hospitalidade linguística ricoeuriana, onde é preciso “deixar a língua do outro habitar a da tradução”.

Sendo assim, como no caso de “*Chicò*”, manter “*Sévérino*” foi uma maneira de inscrever a diferença no corpo da tradução. Ele é, entre os personagens, aquele que carrega a estrangeiridade de maneira mais direta, mais frontal. E isso condiz com o seu lugar na peça suassuniana: Severino é o intruso, o invasor, o que irrompe com violência e desordem. Preservar seu nome foi, portanto, também uma forma de preservar sua função simbólica. Ele é o nome do Brasil que não se acomoda, que chega munido (com seus acentos ou suas armas) e demanda reconhecimento.

Sigamos.

Nenhuma escolha de tradução neste projeto me pareceu tão inevitável quanto a da Compadecida. Isso se deve ao fato de que ela não é apenas uma personagem, mas um princípio dramaturgico, teológico, mítico. É simultaneamente uma mulher, uma santa e uma ideia. Desde o título, a Compadecida já se apresenta como centro simbólico da narrativa, anunciando-se como aquela que intercede, protege e sofre. Traduzir esse nome era, portanto, um gesto linguístico que ultrapassava o léxico: uma decisão ética e poética. Era preciso que o nome traduzido conservasse a doçura e a firmeza da original, sua função narrativa e sua densidade simbólica sem cair nem na abstração teológica nem na secura de um termo genérico.

O primeiro impasse foi o mais evidente: Compadecida não é um nome próprio convencional. É um adjetivo substantivado, um predicado transformado em identidade. É a mulher que se compadece, a Virgem Maria, mas também o arquétipo feminino da misericórdia. E em português, há algo de radical nessa escolha de Suassuna: ao nomeá-la assim, ele retira os títulos tradicionais, as fórmulas consagradas (Nossa Senhora das Dores, Mãe de Deus, Virgem de Fátima) e investe em uma designação viva, criativa, popular. Ela não é identificada pelo dogma, mas pelo ato: ela se compadece. Traduzir isso exigiu manter essa função adjetivadora respeitando o sistema da língua da tradução.

Foi nesta intenção que optei por “*Compatissante*”. Trata-se de uma criação adjetivada que se transforma, como em português, em nome próprio. Marcada pela inicial maiúscula e pelo uso isolado que lhe confere esta autonomia simbólica. “*Compatissante*” guarda em si a mesma carga semântica: é aquela que sente e com quem se compartilha a dor, que age em nome do outro. Já pelo viés fonético, penso que o som da palavra em francês carrega em si um ritmo suave e harmônico, tal como a Compadecida de Suassuna. Deste modo, não foi preciso inventar um nome propriamente novo, mas me aproveitar do próprio substantivo, “*compassion*”, irmaníssimo de “*compaixão*” em português, e operar a mesma criação de Suassuna em francês. Novamente, um caso de hospitalidade linguística, onde criamos um espaço para a linguagem acolher outra linguagem. O que, em minha visada, funcionou sem carecer de exotizar o original.

Já no que concerne ao personagem “*Encourado*”, o desafio se deu não tanto pela dificuldade em encontrar uma paridade lexical, mas pela necessidade de captar o que sua designação linguística representa. O “*Encourado*”, afinal, não é simplesmente um homem de couro: ele é o Diabo, mas o Diabo disfarçado, camuflado, revestido de rusticidade, de

materialidade bruta. É a encarnação da maldade vestida com os signos da terra. O nome não é, portanto, apenas descritivo, mas é performático, sonoro e quase mítico. E é justamente esta opacidade simbólica que o torna potente. O “*Encourado*” entra em cena como uma força. Seu nome antecede sua aparição, como nos antigos mistérios medievais em que o Mal se anunciava antes de se revelar no palco.

Diante disso, minha primeira intenção foi buscar um termo que traduzisse literalmente o “encourado”. Algo como “*L’homme en cuir*” ou “*Le Cuirassé*”. Mas rapidamente percebi que essas opções, apesar de corretas semanticamente, soavam excessivamente racionais, explicativas, alongadoras. Elas esvaziavam a aura do personagem, apresentando seu mistério de imediato, sem o suspense proposto pelo original. “*L’homme en cuir*” seria apenas um homem vestido de couro, e não aquilo que o Encourado é: uma figura alegórica, um nome que assusta sem se deixar compreender de prontidão. A força do original está na fusão entre o substantivo e o adjetivo: o couro vira uma identidade ademais de um traje, conforme observado na obra *Estrelas do couro*: a estética do cangaço (2022). “*Encourado*” é uma palavra que soa rude, seca, e sua sonoridade pode remeter às solas duras, aos estalos de chicote e do calor do sertão.

A partir desta interpretação pessoal (que reconheço que pode ser considerada uma hiper interpretação) busquei reproduzir o feitiço do original em sua tradução. A solução que me pareceu mais pertinente foi *Encuirassé*. Ainda que se afaste um pouco da literalidade de “*Encourado*”, essa forma mantém a força sonora e a aspereza da palavra. A raiz “*cuir*” se preserva, mantendo o aspecto simbólico e semântico do couro. E o prefixo *en-* seguido da terminação *-é* aciona no francês o efeito de substantivação. O termo evoca tanto o revestimento de couro quanto a ideia de alguém encouraçado. Isto é, fechado, blindado pelo couro. Não se pode deixar de notar que há, neste caso, uma ressonância com o *cuirassé* de guerra, o navio blindado, informação que a meu ver contribui para acentuar a dimensão ameaçadora da personagem, mesmo que discretamente.

Esta escolha me permitiu conservar o enigma do nome, sua aura simbólica e sua aspereza sonora. “*Encuirassé*” é, assim, uma tentativa de manter viva a potência original do nome “*Encourado*”. Não como tradução literal, mas como transposição expressiva. Como diria Antoine Berman (2002), a fidelidade ao texto não está em manter suas formas exatas, mas em reinscrever seus efeitos na língua de chegada, com equiparável intensidade, ainda que por outros caminhos. E se o “*Encourado*” assusta porque seu nome

obscurece mais do que revela, o *“Encuirassé”* tenta fazer o mesmo denotando máscara, ruído e simbologia.

Quanto aos personagens de função: o Padre, o Padeiro, a Mulher do Padeiro, o Sacristão, o Bispo e o Frade. A necessidade foi considerar as funções dramatúrgicas e simbólicas indicadas pela nomeação. Essas figuras não têm nome próprio. Elas são, em suas funções dramáticas, arquétipos, representam instituições, papéis sociais e morais. Suassuna os constrói assim de maneira deliberada. Não para desumanizá-los, mas para atribuir-lhes uma força simbólica maior. Como se seus nomes próprios fossem irrelevantes, ou melhor, substituídos por suas máscaras públicas. São, portanto, signos de uma ordem: clerical, social, religiosa, patriarcal, as quais a peça questiona e dramatiza.

Assim, suas traduções são próprias à equivalência lexical, para conservar o valor arquetípico de cada personagem. Isto é, manter a carga de sentido “universal” sem alterar sua função simbólica no texto. Assim, *“Boulangier”*, *“Femme”*, *“Sacristain”*, *“Évêque”* e *“Frère”* foram escolhas que se impuseram sem nenhuma resistência. Todos esses nomes mantêm, no francês, a estrutura genérica e a função de enunciação do papel social que carregam no original. Eles não são designações arbitrárias: são palavras que funcionam como ícones dramáticos, assim como funcionam na tradução.

Há de se notar, portanto, que a linguagem radicalmente expressiva suassuniana se manifesta também via nomeação destes personagens, pois o ícone, arquetípico, mítico e “universalizado” comunica com sua potência imagética e sensível, não apenas linguística. O nome desses personagens não figura como pura designação, é também uma forma simbólica e quase litúrgica de expressividade. Dizer *“o Padre”* é já acionar uma cadeia de representações de variadas dimensões, seja de uma autoridade religiosa, de uma figura paternalista ou de uma sacralidade incorporada. Isso vale para *“o Padeiro”*, símbolo do cotidiano sertanejo, do labor, e que em Suassuna é também signo da justiça e da masculinidade traída pela personagem *“Mulher”*. Esses nomes são códigos coletivos e sua força está justamente na sua generalidade.

Ao manter essas formas genéricas na tradução, sustento o gesto simbólico suassuniano: não se trata de um padre qualquer, mas do padre que comanda uma paróquia provinciana; não se trata de qualquer sacristão, mas daquela figura que, desde a Idade Média, habita o imaginário cristão como o assistente servil do clero. A

universalidade dessas imagens não exige tradução alguma se não a lexical, pois é nesta esteira que está a arquetipicidade das figuras em questão. Em termos ricoeurianos, estes personagens são dotados de um “sentido partilhado anterior ao discurso” (2000).

Por fim, pensemos no personagem “*Palhaço*”, em cuja tradução a mesma lógica simbólica se aplicou. O palhaço de Suassuna funciona não como um personagem tipo e como uma figura meta-teatral: ele abre e fecha a peça, comenta a ação, apresenta os demais personagens e conduz o leitor/espectador pela narrativa. Ele é tanto uma função cênica quanto um narrador incorporado, um intermediário entre cena e plateia, como nas tradições do teatro popular medieval, do teatro de feira ou da *commedia dell'arte*. O Palhaço é, neste sentido, herdado de uma linhagem cênica antiga e medieval: o jogral, o bufão, o recitador. Sua função é fazer rir e estruturar a experiência teatral com ironia, ritmo e oralidade.

Para ele, a tradução literal para o francês, via inglês, em “*clown*”, me pareceu muitíssimo inadequada. O “*clown*”, no imaginário francês contemporâneo, remete ao universo circense moderno: visualmente branco e vermelho, sentimental e até introspectivo. O palhaço contemporâneo é um personagem doce, às vezes melancólico e muito associado à infância. Mas o Palhaço de Suassuna não está neste âmbito. Ele é direto, popular e ácido. Não performa sentimentos, mas organiza a cena com uma função quase ritualística. A escolha por “*Paillasse*”, então, se mostrou mais justa. O termo é mais arcaico, anterior ao “*clown*” moderno, e já aparece no francês como designativo de tipos teatrais grotescos, farsescos, do mundo da *farce* e da *moralité* medieval. O palhaço suassuniano carrega um ar de teatralidade primitiva, de personagem de palco e de feira, e guarda ainda em sua sonoridade a palha, a rusticidade, a oralidade do mundo popular.

Optar por “*Paillasse*” foi, assim, uma maneira de restituir a dupla função que ele exerce: narrador e tipo cômico, guia e provocador, operador da forma dramática e da estrutura oral do espetáculo. Ele é quem expõe a peça, mas também quem dá o tom. E esse tom é profundamente ligado à tradição do teatro falado, improvisado, gestual. A escolha de *Paillasse* me permite ainda preservar uma alteridade leve: trata-se de um termo reconhecível, muito semelhante fisicamente e sonoramente ao português, mas não é um termo gasto, já vazio de tão utilizado. É um nome transparente, mas também com algo de mistério, assim como o personagem do drama. E como Suassuna constrói sua

peça justamente a partir dessa mestiçagem entre o popular nordestino e o medieval ibérico, a escolha de “*Paillasse*” se demonstrou mais adequada ainda.

Dito tudo isso, pode-se observar que a traduzibilidade dos personagens suassunianos se apresentou viável ou até mesmo facilitada. Mesmo quando necessário uma intervenção criativa maior, como em “*Chicó*”, em “*Severino*” ou com o “*Encourado*”, a afinidade entre o a línguas tratou de amenizar as diferenças, amortizando o que à primeira vista poderia parecer um impedimento para a tradução. Em outros momentos, a radicalidade expressiva da linguagem, através da arquetipicidade e iconicidade, deu conta de acolher o texto para a tradução, orientando o caminho para sua reescritura.

Para finalizar, é preciso mencionar também o que primeiramente discutimos, o título da peça, outro aspecto que requereu um trato tanto criativo quanto analítico da própria radicalidade expressiva presente na criação vocabular da Compadecida. Como conclusão, fica evidente que estes exemplos nos confirmam a qualidade traduzível da peça suassuniana.

3.2 As didascálias

PPrimeiramente, convém explicar por que me utilizo do termo didascália em detrimento de rubrica ou texto secundário, visto que estes dois últimos são considerados “mais modernos” ou contemporâneos. Ao assunto: esta terminologia que designa os elementos não dialogados do texto dramático varia historicamente e teoricamente. Cada um destes termos (didascálias, rubricas e texto secundário) carrega uma determinada carga conceitual. Rubrica, de origem latina, é genérico, comumente utilizado nas tradições ibéricas e refere-se a qualquer anotação fora do discurso das personagens: nomes, pausas, ações, entre outros. Já texto secundário, termo difundido por estudiosos como Anne Ubersfeld, aparece como uma categoria estrutural que se opõe ao chamado “texto principal”, isto é, aos diálogos. Embora útil em análises formais, esse binarismo sugere uma hierarquia implícita (ou explícita?) entre o que se fala e o que se escreve como orientação, como se o gesto cênico fosse subalterno à palavra. Eis uma questão discutida nas teorias dramáticas contemporâneas e que não me cabe trazer propriamente aqui, mas convém assinalar que em se tratando de tradução do texto dramático, é preciso afirmar que nossa submissão é, sim, à palavra, mas à palavra que prescreve o gesto, à

palavra que, com seu potencial radicalmente expressivo, incrementa o texto e sua possível encenação. Ou seja, a palavra que também está contida nas indicações cênicas.

Enfim, diante dessa tripla nomeação, opto nesta pesquisa por me utilizar do termo didascália. Isso se deve não apenas à sua etimologia, que remonta ao teatro grego e à ideia de ensino por meio do teatro, transmissão e encenação como atividade humana fundamental, mas também à sua ressonância estética e poética. Para Pavis (2005), didascália é “a parte do texto teatral que, fora dos diálogos, serve para indicar os dados espaciais, temporais, gestuais ou sonoros da encenação”. Não somente, o teórico também destaca que, em muitos casos, essas indicações são profundamente marcadas estilisticamente, o que as aproxima do discurso literário e, por isso, devem ser analisadas e traduzidas como parte constitutiva da obra, e não como apêndices funcionais.

Na dramaturgia suassuniana, as didascálias não são simples comandos técnicos: elas participam da construção simbólica e funcional do texto, trazem marcas de oralidade, humor e estilo, e muitas vezes operam com pequenos fragmentos narrativos ou líricos. São, portanto, didascálias que revelam a historicidade e a culturalidade da cena, e que alternam entre momentos de precisão funcional e outros de abertura poética, oferecendo múltiplas possibilidades de encenação.

Assim sendo, quando me utilizo de didascália, me direciono também para um gesto crítico e metodológico. Declino a nomenclatura de texto principal e secundário de Anne Ubersfeld, teórica cuja obra muito contribuiu para esta pesquisa. Essa rejeição intende reconhecer que as indicações cênicas suassunianas integram a poética da obra igualmente ao texto conversacional e sua tradução exige um trabalho de tradução literária, e não somente de equivalência funcional. Igualmente, não me utilizo de rubrica pois o termo é insuficiente. As rubricas, pois, tendem a ser abrangentes e puramente técnicas, mais focadas na função prática da anotação de tudo o que não é diálogo. Algumas edições de peças clássicas e manuais de dramaturgia tratam as rubricas quase como “dados paratextuais”, em uma visão puramente funcional, o que não é o caso do texto da peça suassuniana.

A escolha por didascália, ao fim e ao cabo, não é apenas terminológica. Ela me ajuda a esclarecer o modo como compreendo o texto dramático suassuniano: não como

uma soma de partes (diálogo e instrução para o diálogo), mas como um corpo vivo de linguagem, onde tudo é letra, cena e voz.

Tudo isso posto, vamos à discussão da tradução das didascálias de *Auto da Compadecida*. Divido as didascálias da peça sobretudo em três categorias: 1. Didascálias abertas, 2. Didascálias funcionais, 3. Didascálias narrativas. Cada uma destas categorias indica uma função diferente que o texto prescreve. Vejamos suas diferenças e suas respectivas traduções.

Didascálias abertas

Nomeio-as como abertas porque estas didascálias contam com uma certa abertura poética. Suas indicações semânticas não são precisas, pelo contrário, possibilitam ao tradutor lê-las diversamente. Sendo assim, é necessária interpretação para traduzi-las. Minha proposta geral para elas é reescrever a própria abertura do texto original, o que quer dizer interpretá-las em sua tendência à polissemia e não eleger apenas um sentido possível e fechá-lo na letra. Vejamos exemplos no quadro a seguir.

Extrato do quadro 1. Didascálias abertas

Legenda: didascálias em itálico, personagem em negrito e fala do personagem em fonte comum.

Didascália	Comentário	Tradução	Comentário
Padre <i>Amarelo</i> Ah, é? (p.33)	Uso de adjetivo sozinho, algo que me induz a pensar que por si só, esta escolha já é de muita expressividade. O que poderia significar o “amarelo”? Esta didascália indica uma abertura semântica porque é metafórica, pode indicar, por exemplo, que o personagem está envergonhado, resabiado, acuado, doente... amarelo é o símbolo usado por Suassuna para indicar estas múltiplas possibilidades.	Curé <i>Jaune</i> Ah, ouais?	Decidi manter o termo que Suassuna se utilizou para configurar esta potencial abertura de sentidos. Não foi exatamente uma decisão arbitrária, uma vez que há a cor <i>jaune</i> em francês para representar a vergonha e o acumulo, como se vê na expressão “ <i>rire jaune</i> ” (sorrir amarelo).

Sacristão <i>Cortante</i> Que é isso, que é isso? Não há motivo para essas lamentações. Deixem tudo comigo! (p.51)	“Cortante” pode significar várias reações: rispidez, frieza, uma postura elevada e intimidadora. Neste caso, Suassuna certamente quis deixar ao encenador e ao ator a interpretação de como se materializaria este “cortante”.	Sacristain <i>Tranchant</i> Qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que c'est? Faut pas se lamenter comme ça. Laissez tout à moi!	Opto por “<i>tranchant</i>” para recriar esta abertura do original. O termo é mais próximo de “cortante” em tom e sentido, podendo indicar algo duro, seco, ou mesmo sarcástico, mas ainda ambíguo o bastante. “<i>Tranchant</i>” é também “aberto” e plástico, mantendo o jogo poético de Suassuna. Ele tem força imagética, sugere dureza ou incisividade, mas não fecha completamente o sentido.
Sacristão <i>Fazendo medidas</i> Senhor Bispo, excelente e reverendíssimo Senhor Bispo, qual história? (p.68)	Suassuna usa a didascália "fazendo medidas" de forma quase minimalista, mas ela carrega um mundo: temos aqui uma indicação de gesto que não é apenas física, mas também tem submissão cerimoniosa, teatralidade e até um toque cômico ou irônico, penso. Essa economia e abertura poética deixam ao encenador o grau da reverência: será ridícula? Será bajulatória? Será desajeitada?	Sacristain <i>Faisant des révérences</i> Monseigneur Évêque, excellent et très révérend Évêque, quelle histoire?	Optei por essa saída porque é direta, compreensível, e mantém a ambiguidade. “Révérences” já carrega esse gesto cerimonial, seja sincero ou não. Funciona perfeitamente para um tom levemente cômico ou teatral, como o de Suassuna.
Padre <i>Arriscando</i> Para atender a vontade da dona, deixei que o sacristão acompanhasse o... (p.71)	"Arriscando" aparece como didascália antes da fala do Padre. O que podemos notar é que não está claro o <i>quê</i> exatamente ele está arriscando. Confabulo: é o tom? A ousadia? A ironia? A autoridade do Bispo? Isso é justamente o ponto: a palavra cria uma suspensão dramática e insinua que o personagem sabe que	Curé <i>En prenant un risque</i> Pour satisfaire au désir de la patronne, j'ai laissé le sacristain accompagner....	Optei por esta via porque é uma solução direta, mas mantém a ambiguidade. Pode ser física, verbal, estratégica e isso acompanha o texto original. “<i>prenant un risque</i>” abre espaço para interpretação cênica e tem semelhança estética com o

	está pisando em terreno perigoso. Pode ser que o que esteja em jogo seja: - Um risco verbal: ele vai dizer algo ousado. - Um risco político/social: desafiar uma hierarquia. - Um gesto hesitante, mas corajoso: ele fala, mas com cautela.		“arriscando” em português.
--	---	--	----------------------------

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

Estes foram alguns dos exemplos das traduções de didascálias abertas da peça e, como se observa, minha prioridade foi recriar esta abertura semântica, que por conseguinte, gera um potencial de abertura cênica prescrito pelo texto original.

Didascálias funcionais

As didascálias funcionais do texto suassuniano obedecem à funcionalidade geral de uma didascália no texto dramático. Elas indicam informações que especificam como o texto deve ser proferido pelo personagem e/ou indicam informações espaço-temporais a serem seguidas pelo encenador. Neste caso, em que não se vê grande potencial estético ou poético na escrita suassuniana, optei majoritariamente pela equivalência funcional, sem mais delongas. Acompanhei a função da didascália para que ela funcionasse igualmente no texto da tradução. Vejamos alguns exemplos.

Extrato do quadro 2. Didascálias funcionais

Legenda: didascálias em *itálico*, personagem em **negrito** e fala do personagem em fonte comum.

Didascália	Comentário	Tradução	Comentário
<i>O padeiro se apoia na mulher e saem os dois, abraçados.</i> (p.100)	Indicação de gesto e ação a ser desenvolvida pelos personagens.	<i>Le boulanger s'appuie sur sa femme et ils sortent tous les deux, enlacés.</i>	Manter a semântica do tempo verbal e a repetição de “os dois” (que já estava implícito ao se especificar os dois sujeitos). Manter a ideia do abraço.

Bispo <i>Desmaiando</i> Ai!	Ação que o personagem deve executar.	Évêque <i>S'évanouissant</i> Ai!	Importante manter o gerúndio presente no original. Esta solução <i>s'évanouir</i> é interessante porque pode ser um ato patético, dramático ou cômico. Mantém a ambiguidade possível no gesto: desmaiar de verdade ou fingir desmaio.
Chicó <i>Entrando com o gato</i> Tome seu gato. Eu não tenho nada com isso. <i>João dá-lhe uma cotovelada e apresenta o gato à mulher. (p.79)</i>	Ações que os personagens devem executar.	Chicò <i>Entrant avec le chat</i> Prends ton chat. Je n'ai rien à voir avec ça. <i>João lui donne un coup de coude et présente le chat à la femme.</i>	Importante manter o gerúndio, o que gera o efeito da ação momentânea. <i>Donne un coup de coude</i> traduz literalmente "dá-lhe uma cotovelada", mantendo o tom corporal direto. Assim, esta ação pode ser rude ou cúmplice, dependendo da atuação. <i>Présente le chat à la femme</i> é simples e fiel, preservando o gesto meio absurdo e simbólico da "apresentação" do gato como se fosse algo muito importante.

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

As didascálias funcionais comunicam a informação a ser materializada na encenação: uma fala dirigida a um personagem em especial, a música a ser tocada, o gesto a se fazer pelo ator etc. Sua tradução acompanha sua necessidade cênica: especificar um contexto de cena. Busquei reescrever o texto de maneira a ter suas informações principais preservadas e nucleares. Percebo que esta precisão da informação pode se dar pela atenção orientada ao conteúdo linguístico e cultural do original. Mesmo que tenha buscado a equivalência funcional, é preciso estar atento a generalizações e deformações do texto.

Didascálias narrativas

A terceira categoria das didascálias suassunianas não necessariamente difere por completo das duas primeiras, mas as combina e se transforma em um tipo diferente de indicação cênica, um tipo já mais narrativo, quiçá lírico. As didascálias narrativas de *Auto da Compadecida* tendem a extrapolar a função informativa e assumir um caráter interpretativo e poético. Neste tipo de didascália, o dramaturgo emprega sua linguagem de sintaxe oralizada, com coordenações que criam fluidez e musicalidade e acompanham o próprio ritmo do texto dos diálogos. Nestas narrativas, Suassuna rompe com a neutralidade típica das didascálicas e desempenha um papel de comentador/narrador, guiando a leitura e a encenação. Para demonstrar este tipo, me dei o direito de dividir o quadro de análise em dois, pois o texto da referida didascália é bem mais longo que os outros já apresentados.

Extrato do Quadro 3. Didascálias narrativas

Legenda: didascália em itálico.

Didascália	Comentário
<i>Desde que ele começou a falar, soam ritmadamente duas pancadas, fortes e secas, de tambor e uma de prato, com uma pausa mais ou menos longa entre elas, ruído que se deve repetir até a aparição do Encourado. Este é o diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem que se veste como vaqueiro. Esta cena deve se revestir de um caráter meio grotesco, pois a ordem que o Demônio dá, mandando que os personagens se deitem, já insinua o fato que o maior desejo do diabo é imitar Deus, resultado de seu orgulho grotesco. E tanto é assim, que ele tenta conseguir aí pela intimidação o tributo que Jesus terá depois, espontaneamente, quando de sua entrada. O Bispo é o único a esboçar um movimento de obediência, mas, antes que ele se deite, o Encourado entra, dando pancadas de rebenque na perna e ajustando suas luvas de couro. Os mortos começam a tremer exageradamente e o Demônio corre para junto dele, servil e pressuroso.</i>	Aqui, vemos um enunciador diferente: algo como um narrador-autor-dramaturgo. Sintaxe também bem oralizada, fluida e tendente à coordenação. Há repetições rítmicas e sonoras (pancadas fortes, secas, ritmadas) que parece quase uma percussão verbal. O que que acompanha o som descrito. Campo lexical bem expressivo e performativo, tendente ao exagero: grotesco”, “orgulho grotesco”, “servil e pressuroso”, “pancadas de rebenque”, “tremem exageradamente”. Essas escolhas vocabulares amplificam o sensorial e o simbólico do texto. Há também uma camada simbólica e até mesmo etnográfica: vide o relato do diabo como crença sertaneja. Rebenque: instrumento popular, é possível buscar uma equivalência funcional para ele, pois neste caso, é importante a indicação do som, não meramente o instrumento em si.

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

A tradução para este tipo de didascália, portanto, considera este seu aspecto quimérico do texto, que se divide entre a pura indicação informativa e a narração poética:

Extrato do Quadro 3. Didascálias narrativas

Legenda: didascália em itálico e negrito utilizado para ênfase.

Tradução	Comentário
<i>Depuis qu'il a commencé à parler, on entend, de façon rythmée, deux coups de tambour, secs et puissants, suivis d'un coup de cymbale, avec une pause plus ou moins longue entre eux. Ce bruit doit se répéter jusqu'à l'apparition de l'Encuirassé.</i> <i>Celui-ci est le diable, qui, selon une croyance du sertão du Nordeste, est un homme vêtu comme un vacher. Cette scène doit avoir un caractère quelque peu grotesque, car l'ordre que le Démon donne, en exigeant que les personnages se couchent, suggère déjà que le plus grand désir du diable est d'imiter Dieu, fruit de son orgueil grotesque.</i> <i>Et c'est bien ce qu'il fait: par l'intimidation, il tente ici d'obtenir le tribut que Jésus recevra plus tard, spontanément, lors de son entrée. L'Évêque est le seul à esquisser un geste d'obéissance, mais avant qu'il ne se couche, l'Encuirassé entre, frappant sa jambe avec son fouet et ajustant ses gants de cuir.</i> <i>Les morts se mettent à trembler de façon exagérée, et le Démon court vers lui, servile et empressé.</i>	“Encourado”: l'Encuiré: adaptação possível que remete à imagem do vaqueiro de couro, aspecto já tematizado. “Grotesco”: grotesque, necessidade de manter, pois o francês partilha o termo com conotações semelhantes. “Rebenque”: fouet, traduz o sentido e mantém a imagem simbólica do poder e da violência. Importante manter a cadência e a oralidade do texto, com seu teor narrativo. Para isso, preservar as coordenações, repetições e fluidez do discurso. Manter campo lexical e simbólico.

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

Essas três categorias (abertas, funcionais e narrativas) não têm como objetivo reduzir ou simplificar a complexidade da escrita suassuniana, mas sim compreender o funcionamento da poética do texto original, identificando os diferentes modos como as didascálias operam dentro do tecido dramático da peça. Cada uma destas categorias demandou-me uma conduta tradutória distinta: nas didascálias funcionais, busquei a equivalência informativa, priorizando a clareza e a eloquência da ação; nas abertas, procurei preservar a ambiguidade poética e a polissemia, reescrevendo essa abertura semântica no francês; já nas narrativas, priorizei o ritmo, a oralidade e a expressividade da prosa suassuniana, tratando-as quase como pequenos contos dramáticos dentro da peça.

Em conclusão, cabe destacar que mesmo em um texto didascálico, o que à primeira vista pode parecer meramente informativo ou funcional para o drama, é preciso considerar a literaturidade do registro. Neste caso, o que destaco em especial é que a escrita de Suassuna borra as fronteiras entre o que informa e o que performa, entre o que

orienta e o que expressa. E isto é nada mais que um sintoma da qualidade radicalmente expressiva do texto *Auto da Compadecida*.

3.3 Traduzir as marcas da voz

Entre os elementos que identifico como “traduzíveis” em *Auto da Compadecida*, encontram-se algumas marcas da voz que discutimos anteriormente. Estas, em especial, não representaram muita resistência à tradução. Pelo contrário, apresentaram-se até mesmo receptivas à travessia das línguas. Digo isso, novamente, não afirmando que sejam matérias linguísticas neutras ou assépticas, mas porque são marcas da oralidade que encontram em francês formas expressivas que podemos considerar como páreas, seja do ponto de vista estrutural, seja no plano rítmico. Diferentemente de construções culturalmente autóctones ou muito regionalizadas, essas marcas se deixam traduzir com alguma medida de naturalidade, não me exigindo esforços compensatórios ou reconstruções estruturais. Novamente, sublinho que a ideia de “traduzível” não funciona aqui como uma transparência ou uma equivalência límpida, mas como afinidade expressiva entre línguas, um tipo de possibilidade interlinguística que permite que certas qualidades do texto se reinventem em nova roupagem.

Assim sendo, as marcas da voz traduzíveis são principalmente a sintaxe simples e a paratática, a repetição e as partículas expletivas. Estas são qualidades do texto que articulam a oralidade suassuniana em uma instância sintagmática e por consequência desempenham o ritmo, a entonação e a radicalidade expressiva de sua poética. A sintaxe paratática é, talvez, a mais fluida das marcas da voz, no que concerne à sua inclinação à tradução. A parataxe, como vimos, é a justaposição de orações sem subordinação ou sem articulação lógica marcada por conectivos linguísticos. Isto é, é uma forma de construção sintática estruturalmente vinculada à oralidade e ao fluxo natural da fala. Em Suassuna, essa estrutura se evidencia em enunciados curtos e independentes, que se acumulam ritmicamente como “blocos” de sentido. Trata-se de uma forma sintática que favorece o diálogo oral, que imita o “como-se-fala”, e que organiza a linguagem também como um gesto, e não puramente como discurso argumentativo. No francês, essa construção também é possível e corrente, tanto na oralidade cotidiana quanto no texto dramático. A própria afinidade filológica e sintática entre o português e o francês contribui para que a parataxe funcione fluentemente. Em minha tradução, mantive sempre que possível a

estrutura justaposta do texto suassuniano, sobretudo nas falas emocionais ou exaltadas, onde o discurso do personagem parece surgir do enunciador sem mediações lógicas ou grande articulações de discurso. Assim, a parataxe atua tanto no original quanto na tradução como um sinal da voz e do corpo: uma gramática da urgência e da presença que situa o discurso no *aqui-agora*. Alguns exemplos da tradução deste aspecto paratático do texto temos abaixo:

Extrato do Quadro 5. Parataxe dramatizada

Legenda: nome do personagem em negrito, fala do personagem em fonte normal e didascália em itálico.

Original	Tradução	Comentário
Sacristão Nada, eu disse aí quatro ou cinco coisas que sabia. Coisa pouca. (p.71)	Sacristain Non, j'ai dit, là, quatre ou cinq choses que je savais... pas grand-chose!	Ausência de subordinação sintática complexa. Conectores fracos ou elípticos, como o <i>"que sabia"</i> ainda tem um tom mais explicativo do que subordinativo no sentido tradicional. Parece mais um anexo oral do que uma subordinação plena. A oralidade permite esse deslizamento entre função sintática e corpo pragmático. Temos aqui um encadeamento coloquial em <i>"Nada"</i>, seguido por vírgula, pois é uma interjeição típica da fala que desmonta o rigor lógico. Esse tipo de entrada abre a fala com intensidade performativa e quase nenhuma função sintática no conjunto. Pelo contexto e sentido, é preciso traduzi-lo por <i>"non"</i>, ao invés de <i>"rien"</i>. O <i>"umas quatro ou cinco coisas que sabia"</i> tem um ritmo oscilante, típico da fala hesitante ou de um fingido menosprezo, o que realça ainda mais sua função dramatizada e paratática. Há uma enumeração, há tom, há hesitação construída.
João Grilo Aquilo é o sol. Não vá ligar isso não. O sol do sertão é quente, Chicó começa a ver demais. É o sol. (p.131)	Jean Grillon Ça c'est le soleil. Ne l'allume pas ça. Le soleil du sertão tape fort, Chicó commence à trop voir. C'est le soleil.	Fragmentação intencional: frases soltas, não subordinadas, como blocos autônomos que se encadeiam pela voz, não pela lógica. Coordenação simples ou implícita, onde as ideias são alocadas por justaposição: (<i>"o sol do sertão é quente e Chicó começa a</i>

		<i>ver demais</i> ”), sem articulação causal explícita (“ <i>porque</i> ”, “ <i>por isso</i> ”). Repetições no original a serem mantidas na tradução. Deixis e oralidade viva do texto: “Aquilo”, “isso”, “o sol” são gestos verbais que situam o discurso no “aqui-agora”.
--	--	---

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

A partir dos exemplos, podemos perceber que a parataxe suassuniana, que no quadro denominei “parataxe dramatizada” é uma das marcas da voz de *Auto da Compadecida* que cria ritmo, presença e gesto no texto. Ao justapor blocos frasais curtos, rítmicos e intensos, esta parataxe dramatizada transforma o texto não em uma cadeia lógica de ideias, mas em uma sucessão de atos de fala, como se cada frase fosse um passo cênico. Traduzir esta qualidade, então, não se tratou apenas de transpor a aparente “facilidade” dessa construção (marcada pela ausência de coordenação), mas sobretudo recriar o tipo do registro suassuniano que é fundado na voz para construir a letra do texto. A parataxe, neste contexto, é um recurso próprio da fala popular, mas vai além, constituindo uma própria poética da enunciação que evoca o drama e a fala oral. Por isso, estes exemplos das traduções de parataxes não se limitam a reproduzir estruturas sintáticas equivalentes, mas buscam refazer a parataxe como marca da voz inscrita na forma suassuniana. Pela sua rudeza sintática e também por seu feitio popular, a parataxe não apenas sobrevive à tradução como também se propende a ela, pois sua ausência de articulação entre as sentenças pode tornar a tradução menos labiríntica. Afinal, quanto mais subordinações, mais truncamentos e interrelações frasais, de quaisquer naturezas que sejam, mais o texto se assemelha a um castelo de cartas, onde cada partícula pode desmoronar todo o período. Assim, a parataxe dramatizada de Suassuna se mostra como uma característica traduzível, isto é, inclinada à tradução.

Avançando. No que tange à repetição como marca da voz suassuniana, observei que esta também não oferece especial resistência significativa à tradução. Muito pelo contrário: é uma estratégia retórica comum às duas línguas e pode ser preservada com fidelidade tanto no que se refere ao léxico quanto ao ritmo da fala. Em *Auto da Compadecida*, a repetição cumpre funções diversas: sublinha uma ideia, dramatiza a emoção, imprime musicalidade e, em muitos casos, funciona como um reforço

mnemônico, como também já demonstramos. A tradução que proponho acompanhou naturalmente este aspecto do texto suassuniano, mantendo as repetições frasais ou lexicais quando ocorriam no original, tal como no exemplo abaixo do quadro:

Extrato do Quadro 6. Repetições frasais e lexicais

Legenda: nome do personagem em negrito, fala do personagem em fonte normal e didascália em itálico.

Original	Tradução	Comentário
Bispo Eu também. Boa João, Grilo! Padre Boa, João Grilo! Padeiro Você achou boa? Mulher Achei. Padeiro Então eu também achei. Boa, João Grilo! (p.121).	Évêque Moi aussi. Bien joué, Jean Grillon! Curé Bien joué, Jean Grillon! Boulangier Tu trouves que c’était bien? Femme Je trouve. Boulangier Alors moi aussi je trouve. Bien joué, Jean Grillon!	Repetição frasal: cada personagem repete a fala anterior integralmente ou parcialmente. Repetição a ser mantida naturalmente.
João Grilo <i>Para Manuel</i> Olhe a besteira deles: Deus aqui e eles gritando por Deus! (p.136)	Jean Grillon Regarde leur bêtise: Dieu est ici et ils crient après Dieu!	Repetição lexical: “Deus” se repete na mesma fala, o que sem muito esforço poderia ser considerado como uma repetição desnecessária e passível de ser emitida na tradução para maior “clareza” do texto. Mas o que a tradução faz é o contrário: mantém a repetição para retomar o efeito do original.

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

Ademais estas repetições frasais e lexicais, que se dão puramente pelo ato de repetir a frase ou um vocábulo, há um tipo mais delicado de repetição suassuniana que nos vale retomar aqui para fins de exemplo: a repetição de sons. Esta ocorre sobretudo sob a forma de rima ou de aliteração, constituindo uma camada mais sutil da oralidade poética inscrita no texto dramático. Neste caso, traduzir a repetição foi um pouco mais complexo, pois a pretendida e ideal “equivalência” não se dá de forma direta, apenas

reescrevendo a estrutura do original. No caso das repetições de sons, que aqui no exemplo do quadro trago sob o nome de “repetições aliterativas”, busquei sempre que possível recriar esses efeitos sonoros, utilizando rimas internas ou finais e recorrendo a um vocabulário expressivo em francês que pudesse reconstruir esta musicalidade primeira. Essa recriação não visou imitar simploriamente a forma original, mas transpor seu efeito performativo e rítmico. Mas devo também mencionar que estas repetições aliterativas internas (no corpo de cada fala) não ocorrem muitas vezes, o que pela própria raridade da frequência, não se colocou como um impedimento contínuo para a tradução. No mais, vejamos primeiro exemplos destas repetições na tradução.

Extrato do Quadro 7. Repetições aliterativas

Legenda: nome do personagem em negrito, fala do personagem em fonte normal e didascália em itálico.

Original	Tradução	Comentário
Padre Tenho, não vou negar. Aqui estão os dois contos, Senhor Severino. É o que posso lhe dar, no momento. (p.91)	Curé J'en ai, je ne vais pas nier. Voilà les deux pièces, Monsieur Sévérino. C'est ce que je peux vous donner, pour l'instant.	No original, o que vemos se repetir é a sílaba “ar” em “negar” e “dar”. Esta aliteração gera uma rima sutil, um ritmo calmo e apaziguador que foi refeito na tradução pelo som de “er” em “nier” e “donner”. No mais, a tradução ainda ganha novos sons aliterativos nas repetições do som no “n” na primeira frase da fala.
Padre Besteira ou maluquice, eu também apelo. Senhor Jesus, certo ou errado, eu sou um padre e tenho meus direitos. Quero ser julgado, antes de ser entregue ao diabo. (p.121)	Curé Sottise ou folie, moi aussi, moi j'en appelle. Seigneur Jésus, raison ou tort, je suis prêtre, j'ai mes droits. Je veux mon procès avant qu'on me livre au diable.	Aqui temos uma aliteração que gera um ritmo cadenciado no original. A repetição de “ado” em “errado” e “julgado” proporciona um movimento apaziguador no som. Temos também a repetição de “eu” e por último, ainda temos o som semelhante “abo” em “diabo”, promovendo o fim da cadência. Na tradução, a sequência “sottise ou folie” retoma o paralelismo semântico e a musicalidade de “besteira ou maluquice”, com aliteração em <i>s</i> e <i>i</i> que suaviza e ritma a abertura. Em seguida, a duplicação enfática de “moi” em “moi aussi, moi j'en appelle” funciona como uma anáfora, que marca a presença do sujeito em cena e cria um eco retórico. A estrutura “raison ou tort” repete o paralelismo binário e antecipa o encadeamento direto de “je

		suis prêtre, j'ai mes droits", em que os sons em <i>r</i> , <i>t</i> e <i>oi</i> criam uma cadência firme, quase martelada. Por fim, "je veux mon procès avant qu'on me livre au démon" encerra a fala com ecos possessivos (<i>mon</i> , <i>me</i>) e uma cadência grave em <i>on</i> , que dá à frase um peso de "ladainha" dramática.
Manuel É brincadeira minha, mas, depois que João chamou minha atenção, notei que o diabo tem mesmo um jeito de sacristão. (p.150)	Manuel C'est un bon mot, mais depuis que Jean m'a fait la leçon, j'me suis dit que le diable a même un air de sacristain.	Aqui, temos a repetição mais nítida de "ão" em "João", "atenção", "sacristão", para refazer um ritmo que retomasse o original, utilizei repetições sonoras internas igualmente no texto suassuniano. As terminações nasais em " <i>on</i> " aparecem em " <i>bon</i> " " <i>mot</i> ", " <i>leçon</i> " e " <i>sacristain</i> ", criando uma aliteração que ecoa a cadência do português em "ão". Além disso, há paralelismo estrutural entre os segmentos coordenados, mantendo a fluência e a oralidade típicas da parataxe dramatizada suassuniana.

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

Outra marca da voz que considero como traduzível é o uso de partículas expletivas, uma vez que tanto o francês quanto o português compartilham a inclinação à expletivação da fala. Ambas são línguas que se permitem dizer mais do que o puro conteúdo informacional da mensagem, ou melhor, que fazem do excesso um modo especial de significar. Nos dois idiomas, os expletivos não apenas preenchem lacunas da fala espontânea, mas participam ativamente da construção do ritmo, da ênfase e da interação. São traços discursivos que não contribuem semanticamente de forma direta, mas que desenham a textura da enunciação. Sobre isto, Authier-Revuz (1995) nos diz que os expletivos fazem parte daquilo que ela chama de *non-coïncidence du dire*, o que é a impossibilidade de o dizer coincidir plenamente com o dito, sendo o expletivo o lugar dessa oscilação, dessa presença do sujeito no enunciado. Deste modo, a expletivação do discurso é, portanto, uma forma de inscrição do gesto discursivo na própria matéria verbal.

No francês, há uma longa tradição de uso retórico e expressivo de expletivos. Expressões como "*qu'est-ce que c'est que ça*", "*voilà que*", "*c'est que*", "*eh bien*", "*dis donc*", "*en*

fait”, “*il y a que*” não acrescentam conteúdo lógico ou sintático ao enunciado, mas o organizam ritmicamente, o envolvem de tonalidade, de hesitação ou de ironia. Muitos desses expletivos são, inclusive, extensamente investidos no texto teatral, como é o caso de “*voilà*”, usado para marcar viradas narrativas, ou ainda “*eh bien*”, que frequentemente anuncia uma mudança de tom, uma suspensão ou uma retomada. Já no português, construções expletivas como “*que é que*”, “*é que*”, “*olha só*”, “*então*”, “*ai*”, “*pois é*”, “*vai ver*”, “*tá vendo?*”, “*né?*”, “*tipo assim*” cumprem papel similar, criando respiros e ênfases no tecido da fala. Leite (2001) vê estes elementos como “formas de preenchimento que participam da regulação interacional”, e por isso mesmo devem ser consideradas constituintes expressivos da linguagem oral.

Esses expletivos são especialmente importantes em contextos teatrais e performativos porque não se destinam a comunicar algo diretamente, mas a marcar presença e performance no ato da fala. Eles constroem o tom, o humor, a hesitação, o sarcasmo, o *páthos* do texto. Expletivos, afinal, são operadores da voz textual e é por funcionarem similarmente nas duas línguas em questão que, ao traduzi-los, não senti em nenhum momento que estava “compensando” ou “suavizando” o texto. Ao contrário, julguei que estava entregando a fala suassuniana a uma língua irmã, igualmente marcada por esta elasticidade expletiva, por esse ímpeto de dizer mais para dizer melhor.

Ao investigar a expletivação do francês, cheguei naturalmente à dramaturgia francófona europeia, especialmente à de tradição popular, e vi que ali já se empregava expletivos com liberdade, como em Molière. Em *Le malade imaginaire*, por exemplo, onde o personagem Argan diz: “*Eh bien! Et qu’est-ce que vous voulez que j’y fasse?*”, estrutura fortemente marcada por expletivos redundantes, que conferem ritmo e comicidade. Vejo esta teatralidade do expletivo como um gesto linguístico que “enche a boca e o espaço” no drama, de modo que utilizá-lo dá mais corpo ao momento da ação. Por consequência, é claro, aí está mais uma camada da radicalidade expressiva do texto suassuniano: a expletivação que lhe rende performance, presença e voz.

Por tudo isso, considero os expletivos como elementos traduzíveis. Eles são onde a linguagem fala com o corpo. E sobre esta característica suassuniana, observo ser um aspecto muito importante de retomar na tradução teatral, pois além de subscrever a própria radicalidade da expressão do texto dramático, promove ritmo e conteúdo para o ato da fala e do texto escrito.

Agora aos exemplos. A maioria do tipo expletivo em *Auto da Compadecida* é a forma “*é que*”, de modo que será este o exemplo que mais trarei aqui. Vejamos alguns e suas respectivas traduções:

Extrato Quadro 8. Expletivos “é que”

Legenda: nome do personagem em negrito, fala do personagem em fonte normal e didascália em itálico.

Original	Tradução	Comentário
João Grilo Ai, ai, ai, e a senhora, o que é que é do padeiro? (p.41)	Jean Grillon Aïe, aïe, aïe... et vous, madame, qu'est-ce que vous êtes pour le boulanger, hein?	A tradução buscou refazer a expletivação, reconstruindo o “é que é” através de “<i>qu'est-ce que vous êtes</i>”, que mantém o reforço sintático e “enche a boca” do personagem, refazendo seu tom oralizado. Essa escolha sustenta o caráter encenado da pergunta, soando natural na conversação cotidiana. Para completar o ritmo e a expressividade da fala, o “hein” foi incluído ao final como marcador coloquial, ecoando a cadência e o humor provocativo do original.
Padeiro Eu é que pergunto: que é isso? Afinal de contas eu sou presidente da Irmandade das Almas e isso é alguma coisa! (p.40)	Boulangier C'est moi qui demande: qu'est-ce que c'est que ça? Après tout, je suis président de la Confrérie des Âmes, et c'est pas rien, ça!	Essa tradução reconstrói a expletivação central da fala “<i>eu é que pergunto</i>” por meio de “<i>c'est moi qui demande</i>”, o que reforça o sujeito e reproduz a ênfase indignada e performativa da original. A pergunta “<i>que é isso?</i>” ganha o corpo do excesso expletivo com “<i>qu'est-ce que c'est que ça?</i>”. A sequência “<i>et c'est pas rien, ça!</i>” completa o ritmo expressivo com uma negação valorativa comum na fala cotidiana, enquanto o “<i>ça</i>” final, aparentemente supérfluo, funciona como partícula expletiva conclusiva, reforçando o tom coloquial, assertivo e ligeiramente cômico.
Antônio Moraes Não. Que é que o senhor quer dizer? (p.34)	Antoine Moraes Non. Qu'est-ce que vous voulez dire, là?	A tradução preserva a duplicação expletiva do original “<i>que é que</i>” na expletivação em francês “<i>qu'est-ce que</i>”. Ao final, o uso de “<i>là</i>” funciona também como partícula expletiva pragmática, introduzindo um tom de desafio ou irritação contida, e recriando o efeito retórico de confrontação que está na fala original.

João Grilo Ave-Maria! Que é que se faz, Chicó? (p.30)	Jean Grillon Sainte Marie! Qu'est-ce qu'on fait, Chicò?	A tradução conserva o tom oral, surpreso e cômico da fala original ao empregar “<i>Sainte Marie!</i>” para a interjeição “<i>Ave-Maria!</i>”, mantendo o apelo religioso popular. A expletivação “<i>que é que se faz</i>” é recriada por “<i>qu'est-ce qu'on fait</i>”, que reforça a hesitação e o espanto do personagem. A interrogação termina com o nome “<i>Chicò</i>”, mantendo o efeito de interpelação direta e o ritmo dramatizado da cena, próprio da radicalidade expressiva do texto.
João Grilo E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada! (p.29)	Jean Grillon Et qu'est-ce que ça a, ça? Tu crois que j'ai peur, toi? C'est comme ça que j'm'amuse. Moi, j'adore les embrouilles!	A tradução preserva a expletivação inicial “o que é que tem isso?” com a fórmula “<i>qu'est-ce que ça a, ça?</i>”, que duplica pronomes de maneira típica da oralidade francesa e reforça a expressividade do desafio. A fala mantém o ritmo paratático por meio de frases curtas e encadeadas, com marcadores enfáticos como “<i>toi</i>” e “<i>moi</i>” que reproduzem o tom provocador, autoconfiante e cômico de João Grilo. O deslocamento de <i>moi</i> para o início da última frase “<i>Moi, j'adore les embrouilles!</i>” cria uma ênfase simétrica à de <i>toi</i>, estabelecendo um paralelismo retórico que dramatiza o dizer. Trata-se de um gesto típico da expletivação oral: dizer mais para dizer melhor, com o excesso natural da fala viva, uma afirmação encarnada na voz, que não apenas comunica, mas se projeta e se performa. O uso de “<i>embrouilles</i>” traduz “<i>embrulhada</i>” com leveza e ambiguidade, mantendo o registro popular e o prazer quase infantil do personagem pela confusão.
João Grilo O que é que há, rapaz? (p.163)	Jean Grillon Qu'est-ce qu'y a, homme?	A tradução mantém a duplicação expletiva do original com “<i>qu'est-ce qu'y a</i>”. A escolha de “<i>homme</i>” como vocativo traduz não apenas o “<i>rapaz</i>”, mas reconecta a fala ao universo rítmico e popular da peça, onde

		o vocativo “ <i>homem</i> ” é recorrente, ambíguo e expressivo. Essa solução preserva o tom direto, corporal e performativo de João Grilo, reconstituindo o gesto oral da interpelação com naturalidade e presença cênica.
João Grilo Isso é que é conhecer a Bíblia! O senhor é protestante? (p.155)	Jean Grillon Ça, c’est connaître la Bible, hein! Vous êtes protestant?	A tradução reconstrói a expletivação do original com a estrutura “ <i>ça, c’est connaître la Bible</i> ”. A inclusão do “ <i>hein!</i> ” reforça a expressividade da frase, funcionando como marcador expletivo oral que acentua o tom de admiração cômica ou provocação. A pergunta que segue mantém a simplicidade e o efeito direto do português, compondo uma fala ritmada, cheia de presença vocal e performativa de João Grilo.
Manuel Minha mãe, o que é que acha? (p.150)	Manuel Ma mère, qu’est-ce que vous en pensez?	A tradução reconstitui a expletivação da fala original com “ <i>qu’est-ce que vous en pensez?</i> ”, para a repetição enfática do português “ <i>o que é que acha?</i> ”. O uso do vocativo “ <i>ma mère</i> ” preserva a reverência contida e afetuosa de Manuel, enquanto a construção interrogativa mantém a leveza e a cadência oral da fala. O resultado é uma formulação simples, fluida e respeitosa, como no original.

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

Como vimos a partir dos exemplos, a expletivação em minha tradução jamais aparece como um elemento isolado ou decorativo. Ela está entremeada a outros registros expressivos (interjeições, vocativos, léxico popular, hesitações e repetições) compondo um tecido polifônico que não apenas enuncia, mas encena a fala. Os expletivos são pontos de inflexão dramática, marcas do corpo na voz. Por isso mesmo, ao construir os quadros comparativos, muitas vezes foi difícil extrair deles uma ênfase puramente “expletiva”: ela já vem mesclada, amalgamada ao resto do registro da fala dos personagens. Em vários momentos, tomei a liberdade tradutória de acentuar ainda mais a presença desses elementos expletivos em francês, especialmente ao final das falas, como uma forma de reforçar o tom de oralidade, de teatralidade e de musicalidade do original.

Essa escolha, devo dizer, não trata de ser um ornamento estilístico, mas uma estratégia de recriação rítmica. Afinal, como aponta Authier-Revuz (1995), os expletivos são os lugares em que o sujeito irrompe no enunciado, em que o dizer escapa ao dito e o ultrapassa. Ao “encher a boca”, como se diz popularmente, eles ampliam o texto e tornam a frase mais encenada, mais presente, mais viva. Numa obra em que a fala é o próprio gesto e a linguagem é expressiva, essa ampliação foi não apenas desejável, mas julgo que até mesmo necessária.

No mais, agora que já finalizamos de tratar das marcas da voz, cabe uma breve recapitulação. Traduzir as marcas da voz em *Auto da Compadecida* foi uma tarefa de escuta. Escuta não do conteúdo apenas, mas da forma sonora de sua enunciação. O texto suassuniano, como vimos, não se limita a informar: ele se estrutura e se contorce para dar corpo à linguagem. Isto ocorre por meio da parataxe dramatizada, que justapõe blocos rítmicos de sentido, das repetições que modulam emoção e memória, dos expletivos que criam suspensões, ênfases e presenças... todas essas marcas formam uma poética da oralidade encenada, profundamente ancorada na fala popular, mas transbordando para além dela. Na tradução, busquei não apenas reescrever estas estruturas, mas contemplar este feitiço cênico, rítmico e vocal do original. Essa tradução se quis corpo: um corpo falante, vibrante, pleno de hesitações, ênfases e interjeições. Um corpo que age na língua. Como defende Henri Meschonnic (1982), o ritmo não é ornamento, mas sentido em movimento, e é ele que estrutura a voz do texto. E se, como disse também Paul Ricoeur (1986), a linguagem poética é o lugar da “expressividade radical”, então não há alternativa senão se ater a esta radicalidade. A tradução das marcas da voz, portanto, buscou retomar esta presença da voz do texto não apenas pelo conteúdo, mas pelo que pressupõe os gestos da fala impressos na letra. Traduzi-las, então, foi uma tentativa de reinventar sua materialidade sonora e performática em outra língua.

Como também observamos, estas marcas da voz são traduzíveis não porque sejam neutras ou universais, mas porque a prosódia, a sintaxe simples e os recursos da oralidade encontram, no francês, formas expressivas que lhes são afins por herança filológica, por paradigma sintático ou por uma musicalidade compartilhada. Trata-se, portanto, de uma traduzibilidade por afinidade expressiva: o gesto da fala suassuniana atravessa a língua porque encontra no francês um terreno fértil para se reencenar com naturalidade e vigor.

3.4 O monólogo dramático de Chicó

É pertinente primeiro trazer que as críticas e estudos literários que li, até agora, não se referem a esta fala de Chicó como um monólogo dramático. Mas não posso deixar de categorizá-la desta maneira porque a forma e a circunstância deste famoso momento do texto se encaixam perfeitamente no conceito de monólogo: Chicó o profere sozinho, sem nenhum interlocutor/personagem à vista, pois os outros três personagens da cena (João Grilo, o cangaceiro e Severino) estão mortos, no chão. Para Pavis (2011), o monólogo nada mais é que um discurso que o personagem faz para si mesmo. E se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico. O monólogo de Chicó, então, ocorre em um momento de emoção, subjetivação e reflexão do personagem. Chicó está sozinho, diante do corpo morto de João Grilo, quando o declama. Sem mais delongas, vejamos o texto ladeado à sua tradução:

Quadro 9. O monólogo dramático de Chicó

Original	Tradução
João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu. Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. Cumpru sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre. Que posso fazer agora? Somente seu enterro e rezar por sua alma.	Jean! Jean! Il est mort! Mon Dieu, le pauvre Jean Grillon est mort! Si jaune, si coquin et mourir comme ça! Qu'est-ce que je fais dans le monde sans Jean? Jean! Jean! Jean! Y a plus rien à faire, Joaun Grillon est mort. C'est fini le Grillon le plus intelligent du monde. Il a purgé sa peine. Il a rencontré le seul mal irrémédiable, celui qui est la marque de notre étrange destinée sur la terre, ce fait sans explication qui égalise tout ce qui vit en un seul troupeau de condamnés, car tout ce qui vit meurt. Que puis-je faire maintenant? Seulement son enterrement et prier pour son âme.

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

O desafio da tradução deste texto se encontra no hibridismo de registros, pois Chicó primeiramente exclama seu lamento em tom coloquial e depois, subitamente, assume um tom filosófico e existencial, mudando seu teor oralizado para uma característica de discurso mais formal. Assim, busquei primeiramente conservar a oralidade radicalmente expressiva do discurso de Chicó que se materializa inicialmente na repetição de “João” e nas variações do verbo “*morrer*”, estas que são, afinal, o núcleo potente da informação do texto: João Grilo morreu. Também busquei observar a fala por uma visada mais simbólica: em “João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu pobre de João

Grilo!” o uso reiterado de nomes e verbos me pareceu funcionar como uma pulsação rítmica. Estas são repetições que parecem batidas martelando o acontecimento para torná-lo real, audível, sentido. O que traduzi, então, por “*Jean! Jean! Il est mort! Mon Dieu, le pauvre Jean Grillon est mort!*” buscou preservar esse impacto fonético e emocional. Cada repetição não apenas reafirma a informação, mas recria o choque da perda, fazendo da linguagem um lamento em ritmo latente. Para a interjeição “*Mon Dieu*” e para o adjetivo “*pauvre*” busquei a equivalência funcional, pois é desnecessário ir além do que já é muito semelhante nas duas línguas em questão.

Logo, a frase “*tão amarelo, tão safado e morrer assim*” também se mostrou rica de significados, pois os adjetivos “*amarelo*” e “*safado*” não são meros insultos: são julgamentos atravessados por afeto e ironia. “*Amarelo*” evoca covardia, mas também fragilidade física. Enquanto “*safado*” pode significar tanto um canalha quanto um malandro querido. Em francês, optei por “*si jaune, si coquin*”, uma combinação que espelha a ambivalência do original. “*Coquin*” comporta a mesma ambiguidade, entre a leveza do brincalhão e a malícia do sem-vergonha, e ajuda a manter o tom dúbio da fala. Essa potência de significados destes dois adjetivos, afinal, também são sintomas da capacidade radicalmente expressiva do texto. A expressão “*mourir comme ça*” encerra esta frase com uma exasperação que, a meu ver, não resolve a ambiguidade querida por Suassuna, pelo contrário, a expande: a morte é banal, injusta, sem sentido e, por isso mesmo, ela se impõe como um escândalo. Neste caso, fundamental foi manter o infinitivo do verbo morrer para denotar esta ideia. Vale destacar também a repetição paralelística do “*tão, tão*”, mantida pelo “*si, si*”.

A seguir, na frase “*Não tem mais jeito*” optei por “*Y a plus rien à faire*”, versão oral e reduzida da forma completa “*Il n’y a plus rien à faire*”. Esta escolha não é apenas estilística, mas estratégica: essa construção é fortemente marcada no francês popular e mantém o tom resignado e definitivo do português, algo como um “*já era*”. Busquei usar esta solução reduzida da expressão em francês para manter o ritmo geral da fala de Chicó. Minha intenção era não alongar este trecho mais coloquial de sua fala, marcado pelas informações simples e concisas e pela inexistência do sujeito em português, que também se extinguiu em francês pelo uso da expressão reduzida, o que almejei.

Já para o “*acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo*”, manteve a inversão da frase, o que conservou seu ritmo e a alteridade geral do lamento. Assim, tornou-se “*c’est fini le Grillon le plus intelligent du monde*”.

Após essa frase, temos a súbita mudança de tom de Chicó, que passa a falar mais formalmente, com um teor semântico mais filosófico e reflexivo, algo como o que Pavis (2011) chamaria de monólogo lírico combinado a um monólogo de reflexão, onde o personagem declama sozinho um discurso emocionado e existencial. A partir da frase “*Cumpriu sua sentença*”, a tradução passou a se deslocar um pouco da primeira parte do monólogo, priorizando não mais a potência radicalmente expressiva (que agora já não é mais presente) e sim uma subordinação de frases mais longas, com léxico religioso e ritmo suave, embora fortes em teor semântico.

A segunda parte da tradução do monólogo, portanto, começa com a repetição rítmica da letra *p* em “*Il a purgé sa peine*”, e que logo repete o *Il* para retomar o sujeito em francês: “*Il a rencontré le seul mal irrémediable*”.

No mais, manteve a subordinação em todas as frases seguintes, utilizando-me dos mesmos componentes linguísticos do português, que são indesejáveis em francês. Busquei manter o léxico que marca a potente religiosidade do discurso, como “*destinée*”, “*terre*”, “*troupeau de condamnés*”. Já para a frase famosa de Chicó, optei por modificar um pouco sua estrutura em favor do ritmo e do efeito expressivo: “*porque tudo o que é vivo morre*” traduzi por “*parce que tout ce qui vit meurt*”. Troquei “*tudo o que é vivo*” por “*tudo que vive*” porque a literalidade natural da frase travaria o ritmo dramático e deixaria o discurso antinatural, em minha perspectiva. A solução mais literal seria “*tout ce qui est vivant meurt*” e teria que ornar com “*en un seul troupeau...*”, o que julguei que aumentaria a frase sem nenhum privilégio ou ganho poético. Por isso, “*tout ce qui vit meurt*” me soou imensamente melhor e mais harmônico, sobretudo no que concerne à prosódia francesa.

A frase final que conclui o monólogo também encerra a mudança de tom de Chicó. Ele abandona a linguagem expletiva de “*que é que*” do início de sua fala e se apropria de um tom formal, sintético e solene em “*Que posso fazer agora?*”. Assim, traduzi pela mesma noção de formalidade em francês, utilizando-me da construção interrogativa mais culta e invertida “*Que puis-je faire maintenant?*”. Segui com o léxico religioso e indesejável: “*Seulement son enterrement et prier pour son âme.*”

Assim, o que podemos observar é que temos nesta fala de Chicó um exemplo paradigmático de monólogo dramático, forma em que uma única voz ocupa a cena, carregando simultaneamente a emoção, a ação e a reflexão. Nesse tipo de discurso, como observa Silviano Santiago (2012), “a voz se dirige a um outro ausente, mas presente no afeto da linguagem”, que no caso poderia ser Deus. O que se põe neste momento do drama é um jogo entre confissão, exposição emocional e juízo de Chicó. Sua fala monológica ganha ainda a força de uma prosa poética, marcada por estas imagens densas, estruturas paralelísticas e uma cadência que ultrapassa a pura comunicação, e como típico do monólogo dramático, torna-se até mesmo um gesto literário em sua iconicidade, tal como observamos nos famosos monólogos de Shakespeare. Chicó não apenas fala: ele encena o luto, dramatiza o absurdo da morte e expressa, à sua maneira, uma filosofia popular do viver e do morrer.

Já nas características linguísticas deste monólogo, acho que convém sublinhar pela última vez que temos a linguagem radicalmente expressiva combinada a qualidades romanescas e líricas do discurso. O tom oralizado do início da fala nos confirma seu caráter radicalmente expressivo, ao passo que sua súbita mudança para o tom filosófico nos apresenta novas características de linguagem também igualmente bem traduzíveis, visto a iconicidade e simbolismo presente no campo lexical da fala, profundamente ligada à uma religiosidade compartilhada entre o português e o francês. Por fim, cabe destacar que a estrutura mais subordinada presente no monólogo também é similar entre as línguas em questão, o que, junto a todas as outras características do monólogo, torna-o fluido para a tradução. Eis, portanto, o traduzível em questão.

CAPÍTULO IV

OS INTRADUZÍVEIS

4. O mito do intraduzível: o que tem chão demais não pode voar

Falar de *Auto da Compadecida* sem mencionar o que escutei ao longo do processo de tradução seria abater um dos contextos mais vivos que cercaram este trabalho. Durante os anos em que me dediquei à tarefa, ouvi de colegas e curiosos a mesma ideia: “Isso é intraduzível.” Aparentemente inofensiva, essa afirmação não raramente era acompanhada de um sorriso benevolente, mas não tardava a mostrar para quê veio: mostrar-me a inutilidade da tentativa de tradução. Noutras vezes, já mais incisivas, acusavam a intraduzibilidade da *Compadecida* com um certo ar de veredito, como se protegessem o texto suassuniano do perigo de ser traduzido e assim o salvassem da ameaça da perda e da descaracterização. Em todos os casos, a noção subterrânea de que esta não era uma obra que deveria ser traduzida permanecia. Mas por quê?

Meu primeiro palpite é que isso se deva ao fato de que é um texto demasiadamente regional. Entranhado demais no sertão nordestino, na fala popular, nos arquétipos vulgarmente (e equivocadamente) tidos como locais, na imagem simbólica de uma religiosidade muito brasileira, no jargão ordinário da prosódia da rua (ou melhor, do campo). A suposta intraduzibilidade irrevogável da peça parece-me ter sua origem no fato de que é uma obra profundamente enraizada em seu local de nascença. É um texto que tem chão demais. Tanto chão que, para estes que o acusam de intraduzível, não pode voar.

O peso desta geografia irreduzível, devo admitir, também me acomete. Não sou completamente contrária à tal noção de intraduzibilidade. Admiti-la é reconhecer o básico: há sim um certo vazio em outros idiomas ao se traduzir a *Compadecida*, mas o revés é que este vazio não indica infertilidade. Logo voltaremos a este assunto.

O que aponto agora é o que pode decorrer desta ideia que cerca o intraduzível: a morte por confinamento. Se pensamos a obra de Suassuna desta maneira, assumimos que ela cabe apenas na língua que a originou e consideramos que sua forma é indissociável de sua geografia primeira. Por consequência, se a tradução lhe é impossível, então a obra está condenada a viver somente em sua própria redoma: intocável e intransitiva.

É neste confinamento que vislumbro haver uma verdadeira esterilidade crítica: um vazio não de sentido, mas de possibilidade. A crença da intraduzibilidade, não somente, não é neutra. Ela pode empobrecer o horizonte literário na medida em que substitui o exercício crítico por interditos e o risco criativo pela recusa antecipada. Assim, ela impede o movimento em vez de fazer da migração uma relação fortuita e produtora entre as linguagens. O discurso do intraduzível tende a paralisar a tradução quando transforma o desafio em tabu, e não em incentivo à tradução. Quanto mais o intraduzível é tomado como intransponível, menos nos arriscamos a traduzir. E talvez, por consequência, mais homogêneo e previsível se torne o campo da tradução literária. Por resultado, temos que o que não é claramente traduzível deixa de ser tentado, o que não se adapta de imediato é descartado, o que não corresponde à expectativa do gosto médio resvala para a margem.

Digressão interessante: Ariano Suassuna, em suas aulas-espetáculo¹⁵, costumava maldizer o tal do “gosto médio”, o mais deletério dos gostos para ele. Conforme o dramaturgo, grandes feitos artísticos advinham ou de um tremendo bom gosto por parte do artista ou de seu contrário: o mau gosto. Dizia que “em arte, não há nada pior do que o gosto médio, nunca vi um gênio com gosto médio”¹⁶, mencionando o exemplo de Shakespeare, quem julgava ser um grande gênio, e que em *Romeu e Julieta* criou uma imagem de pleno mau gosto para se referir à vontade de Romeu de tocar os lábios da amada. Shakespeare escreveu que Romeu gostaria de ser uma mosca para tocar os lábios de Julieta, imagem que para Suassuna era de um “mau gosto desgraçado e até anti-higiênico”¹⁷. Outro exemplo do mau gosto genial também poderia se ver, segundo Suassuna, em Balzac. Mas vamos ao gosto médio, o desgosto de Suassuna. Para ele, o médio é o gosto moldado por uma cultura de massa que homogeneiza e empobrece as expressões culturais. Trata-se de um gosto padronizado, domesticado e desprovido de densidade simbólica ou inventividade estética, resultante da colonização cultural promovida por produtos estrangeiros (especialmente norte-americanos) e pela própria

¹⁵ Evento criado por Ariano Suassuna. O dramaturgo viajava o Brasil apresentando sua aula-espetáculo, para a qual “havia uma preparação, ensaios com músicos, bailarinos etc., uma vez que a “aula-espetáculo”, neste formato específico de “aula completa”, como Suassuna dizia, era composta pela mediação do professor, no caso Ariano, e pelos números de música e dança apresentados. Na parte da “aula”, da explicação dos números que compunham o espetáculo, havia muito de improviso, e Ariano ali atuava como palhaço também, com toda a sua experiência de contador de histórias e de professor. (NEWTON JÚNIOR, 2019)

¹⁶ Dito em aula-espetáculo ocorrida em outubro de 2010, cujo trecho está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Cok7FA81KNI&t=4s>. Acesso em janeiro de 2025.

¹⁷ Idem

lógica de mercado. Este gosto médio corresponde àquilo que é fácil, digerível, pouco desafiador.

De volta ao intraduzível, ao qual agora adicionarei a alcunha de mito, pois este é o último capítulo desta tese e, portanto, minha última chance de contravenção e novidade. O mito do intraduzível insiste que certos textos não podem ser traduzidos sem perda fatal. É um mito porque se sustenta mais sobre uma crença estética do que sobre uma análise crítica. Ainda, é um mito porque produz efeitos simbólicos e sempre resiste a ser examinado em suas premissas. Como todo mito, ele funda seu próprio território, estabelece limites, desenha fronteiras, nomeia perigos. Diante de sua autoridade silenciosa, misteriosa e lendária, a tradução hesita, recua, se retrai. O que penso, no entanto, é que se a própria literatura já é um teste aos limites da linguagem, então, como sua tradução também não o seria? Consentir com o mito do intraduzível é também recusar a própria literatura.

Seguindo. O mito do intraduzível se constrói por quatro pilares principais, alguns dos quais já estão diluídos nesta tese. O primeiro pilar é o purismo linguístico: ideia de que uma obra está tão imersa na “genialidade” de sua língua original que qualquer tentativa de a traduzir ocasionaria uma perda fatal e irreparável. Assim, sua forma é tida como sagrada e deve ser poupada de perturbação. A língua, neste viés, é como um invólucro impermeável de seu sentido. Este raciocínio ecoa a velha máxima do *“traduttore, traditore”* e até mesmo se alinha à uma abordagem essencialista da linguagem, para a qual, então, a tradução é sempre uma perda, nunca uma transformação ou uma reinvenção bem-vinda.

O segundo pilar que sustenta o mito decorre do primeiro: o essencialismo cultural. Isto é, o intraduzível procederia porque supostamente há textos que são tão entranhados em determinada cultura, em seu próprio simbolismo e historicidade que não haveria ponte possível que os conectasse com outro mundo de língua. Eis o que disse anteriormente sobre os textos que têm “chão demais”. Estes textos tendem a ter um conteúdo cultural demasiadamente específico, como se sua cultura-mundo fosse algo fechado, hermético, incompatível com o outro, qualquer outro. O “regional”, assim, é romantizado por sua inflexibilidade.

O terceiro pilar do mito do intraduzível advém da visada de Jean-René Ladmiral (1994) sobre o fetichismo da perda da literalidade. Para o teórico, grande parte da teoria da tradução ainda se deixa seduzir por uma noção de fidelidade literal (e acrescento que até moral). Quando esta literalidade não é possível (e é claro que em textos poéticos, populares ou orais ela raramente é) cria-se a ideia de falência, de ruína. Esse conceito de perda é de todo presente no mito do intraduzível, pois é esta fetichização da perda que faz com que a tradução seja encarada como um processo de destruição do texto original, da perda de sua essência ou identidade. No entanto, o que Ladmiral aponta é a falha que a ideia de intraduzível tem em enxergar a tradução como criação, como um ato de reinterpretar que não diminui o original, mas oferece uma nova forma, expansiva e transformadora, de existência ao texto. Deste modo, o mito do intraduzível é também um sinal de um paradigma tradutório estreito e rígido, que não reconhece a potência criadora da tradução e legitima apenas seu potencial e seu dever de decalcar. O resultado é o pensamento de que quando não há equivalência formal, exata ou mediana, é melhor não ir além. Assim, o texto fica onde está. Parado.

Por fim, o quarto pilar deriva do terceiro e é o que especialmente mais me intriga: o receio da alteridade do outro. Este é um componente subjetivo e quase psicológico. O receio da alteridade é, em suma, o receio da originalidade do outro que pode ser radicalmente diferente de nós. Traduzir a alteridade do outro é restar num lugar de desconforto, em um albergue do longínquo (nos termos de Berman). O receio da alteridade do outro é o receio pelo ritmo estrangeiro, pela lógica estrangeira, pelo *modus operandi* do estrangeiro (ou vice-versa). Assim, o receio da alteridade do outro pode ser nada mais que o medo de ser radicalmente alterado pelo outro, pois ao nos depararmos com o estranho, não enfrentamos apenas a diferença superficial, mas uma transformação profunda em nossas próprias certezas e visões de mundo. Como aponta Emmanuel Levinas (2008), o encontro com o outro é sempre uma experiência de exposição e vulnerabilidade, pois nos confronta com uma alteridade que não pode ser reduzida à nossa lógica ou compreensão. Traduzir essa alteridade é se lançar em um território onde não há garantias, onde a linguagem não se acomoda facilmente e onde nossas categorias de entendimento são desafiadas. O receio, então, não é apenas de um outro distante, mas da desconstrução que ele pode provocar em nossa própria percepção.

Esse medo se origina na ideia de que, ao traduzir, não estamos apenas adaptando algo para outra língua, mas sendo forçados a reformular as próprias bases de nosso

pensamento. A alteridade pura do outro pode nos exigir uma radical transformação no modo como compreendemos o mundo. Como Paul Ricoeur (2001) sugere, a tradução é um espaço de tensão entre fidelidade e invenção, onde a língua de chegada é desafiada pela irreconciliação apaziguadora (em meus termos) com o original. O receio da alteridade, então, é o medo de perdermos a coerência de nossa própria visão do mundo diante da potência transformadora do outro. Diante deste receio, convenhamos: é mais fácil dizer que não dá, é mais seguro repetir que há textos que só existem na própria língua. Mas isto é, na pior das hipóteses, falso. Na melhor, reducionista. Pois afinal, não é a própria tradução uma forma intensa e indesviável de convívio com a alteridade?

Toda esta anatomia do mito do intraduzível leva a seus efeitos concretos. O mito produz uma legitimidade da exclusão, paralisando o gesto tradutório. Ele consagra um modelo de literatura traduzida que privilegia a fluência, a neutralidade cultural e a equivalência formal, em detrimento das margens expressivas. O temor pelo intraduzível deixa de fora os excessos, os ruídos, os arcaísmos, os regionalismos, os expletivos, as vozes, os vocábulos marginais. Ele contribui para que o mercado editorial de traduções se torne, muitas vezes, mais estéril, normativo e previsível, pois aquilo que não se ajusta às exigências de legibilidade imediata tende a ser excluído dos circuitos editoriais e críticos. Mas isso é conversa para outras conversas.

Embora esta noção do mito, tal como a proponho aqui, tenha surgido de minha experiência de tradução vivida¹⁸, é evidente que não estou falando sozinha quando considero o intraduzível. Ele e suas implicações têm sido tematizados já há muito na teoria e filosofia da tradução. Paul Ricoeur, por exemplo, considera o intraduzível como “*ce qui reste à traduire*”, isto é, o que resta a traduzir, o que ainda não foi traduzido, o que falta traduzir. Barbara Cassin, filósofa helenista e tradutora, organizadora do Dicionário de Intraduzíveis (2018), escreve que “um intraduzível não é o que não se traduz, mas o que não se para de traduzir”. Ou seja, para ela, o intraduzível é o que carece mais ainda de tradução, porque se mantém como provocação, como excesso, como enigma. Um intraduzível, nestes termos, não indica a imobilidade, pelo contrário, é o próprio impulso para o exercício do traduzir.

¹⁸ Em alusão ao título *A tradução vivida* (2014) de Paulo Rónai.

Poderíamos até mesmo considerar uma perspectiva mais politizada ao lembrar de Emily Apter, que em *Against World Literature* (2013) defende que o discurso da intraduzibilidade pode funcionar como uma forma de censura estética e geopolítica, impedindo que certos textos, especialmente os oriundos de línguas minoritárias, territórios colonizados ou tradições estéticas periféricas circulem no espaço literário global. Para ela, o que se considera intraduzível é somente o que resiste a ser normalizado.

Sabidos do mito e do que ele gera, nos convém então dar um passo adiante. Não em fuga do chão, mas nele mesmo, pois é o enraizamento do intraduzível que pode carregar sua possibilidade de tradução. Para apoiar minha ideia, convoco Édouard Glissant, filósofo martiniquenho que nos convida a repensar a noção de tradução como uma relação. Em sua obra, o conceito de enraizamento é central. Ele não o teme; pelo contrário, reivindica-o. Glissant nos propõe pensar o enraizamento não como uma clausura identitária, mas como uma condição para o rizoma, isto é, para as raízes que se entrelaçam e se espalham horizontalmente, diferentemente de uma raiz vertical, única, funda e defensiva. Seu pensamento metafórico ilustra com a radicalidade expressiva que a metáfora proporciona o que estamos a tratar aqui: a intraduzibilidade como possibilidade de reinvenção.

Conforme a noção glissantiana, o enraizamento da literatura não é a permanência imóvel no solo de origem, mas a força de onde partem suas ramificações inesperadas. Traduzindo em termos da Compadecida: o chão sertanejo, oral, rítmico, religioso e popular da peça não paralisa sua tradução, mas lhe dá impulso. Traduzir, então, não seria subtrair esse chão, mas torná-lo fértil em outro idioma, como quem replanta o mesmo caule em outra terra, permitindo-lhe novas flores. Nesse sentido, Glissant desloca a ideia de fidelidade de um ponto fixo para um eixo relacional: a tradução não deve mirar a transparência total do original, mas o contato entre opacidades. Por isso, escreve em seu *Poética da Relação* (2021): “eu exijo para todos o direito à opacidade”. Assim, uma obra que tem chão demais pode, sim, voar.

É nesta meada que Glissant questiona a expectativa de uma “transparência total” na comunicação entre culturas, e defende o direito ao intraduzível (ou ao “opaco”, em suas palavras) até mesmo como forma de convivência. O filósofo nos propõe uma poética da relação, e para ele, a transparência é a expectativa total de legibilidade, de acesso pleno

ao outro, de que tudo seja compreensível e traduzível nos moldes de uma racionalidade dominante.

Com Glissant, podemos pensar que nem tudo precisa ser compreendido por inteiro pela outra língua para ser acolhido, traduzido e reinventado. Ao contrário: a tentativa de reduzir o outro àquilo que é familiar é justamente o que mina a relação. Traduzir, nesse contexto, não é esclarecer o outro, mas manter-se em contato com sua espessura. É aceitar que a tradução possa carregar restos e sombras, e que isso não é necessariamente uma falha, mas pode ser um gesto ético e poético de convivência. Assim, na visão glissantiana, a opacidade, ou o intraduzível, é o oportuno momento para a poética da relação entre as línguas.

Glissant desvia o foco da busca por equivalência perfeita para uma poética do contato. Ao invés de desejar uma tradução totalmente translúcida, ele propõe uma tradução relacional, que acolha o que não se diz, o que não se adapta, o que não se encaixa de imediato. Isso se alinha harmonicamente com a noção já referida Barbara Cassin sobre os intraduzíveis: aquilo que exige ser traduzido constantemente para se contatar com cada nível de sua espessura. Por consequência, e justamente por isso, a tradução do intraduzível não se encerra, não se paralisa.

É nessa confluência entre Cassin, Apter, Ricoeur e Glissant que o mito do intraduzível se revela mais claramente, não mais como uma constatação objetiva da intraduzibilidade, mas como um receio disfarçado de pretensa fidelidade completa, como interdição estética revestida de respeito. O que está em jogo não é apenas uma dificuldade linguística, mas quem sabe até uma forma de pensar o mundo. O mito sustenta que se não se pode traduzir tudo, melhor não traduzir nada. A ele, Glissant certamente responderia que se não se pode traduzir tudo, melhor entrar em relação.

É precisamente esta virada que me interessa, pois ela permite libertar a tradução da obrigação da transparência/equivalência total e da literalidade ideal. Permite pensar o traduzir como uma experiência que reside no campo do contato, da fricção criadora, do risco produtivo. E nesse novo âmbito, o que resiste à tradução não é um obstáculo, mas um convite à criação. Assim, com esta abordagem já mais positiva e propulsora, penso que para lidar com o intraduzível podemos acessar duas visões complementares que respondem com fertilidade ao mito: a de Haroldo de Campos, e sua ideia de *transcrição poética*, e a de Paul Ricoeur e sua sugestão de construção do comparável.

Para Haroldo, o tradutor não deve ser um copista, nem um soldado da equivalência literal. Ele deve ser um criador, alguém que, ao tratar do tido como intraduzível, não recua, mas salta. Afinal, para ele, “a tradução é uma forma de crítica e de criação”. E é justamente nesse espaço criativo, nesse campo de liberdade estética ancorada no estudo do original, que a transcrição poética proposta por Campos se apoia. Conforme seu conceito teórico (e igualmente prático), o que não se traduz palavra por palavra, se traduz por forma, por ritmo, por imagem. O que não tem equivalência total ganha um corpo novo. O que resiste ao decalque convida à invenção.

Esse é o gesto radical da transcrição: uma solução para o mito, porque se recusa a aceitar que o que é difícil de traduzir deva ser deixado de lado. A transcrição é, antes de tudo, uma forma de desejar o texto. Isto é, desejar que ele sobreviva, mesmo que transformado, mesmo que outro, mesmo que recriado.

Podemos considerar que em acréscimo e complementaridade à transcrição poética haroldiana, Ricoeur nos traz também uma via para enfrentar o intraduzível, já em um fundamento mais ético: a ideia de construção do comparável. Ricoeur recusa a ideia de que exista uma equivalência plena, mas não aceita a desistência para lidar com o intraduzível. Por isso, ele propõe que o tradutor construa, entre o texto original e o da tradução, uma forma de comparabilidade sensível e poética, mesmo que assimétrica. Algo que não seja cópia, nem réplica, mas que dialogue, que permita o reconhecimento de uma mesma experiência em outra linguagem. Para Ricoeur, a tradução é um espaço de mediação, e não uma resolução encerrada.

Assim, a combinação da transcrição poética e da construção do comparável é o que proponho ser o contramito do intraduzível. Sobretudo porque ela substitui a lógica da perda fatal pelos ganhos da criação e da construção. Estas visadas dissolvem a ideia de fidelidade cega e imóvel e é por isso que acredito que a intraduzibilidade de *Auto da Compadecida* não é um impedimento, e sim uma provocação para sua tradução. Penso que seu “chão demais” não impede o texto de voar; apenas o prepara o voo.

4.1 Intraduzíveis suassunianos

O que é, afinal, o intraduzível? Seria uma palavra que falta na língua de chegada? Um som irreduzível? Um traço cultural que escapa à equivalência de sentido? Ou seria apenas uma sensação de perda experimentada por quem traduz e/ou quem lê?

Busquei uma definição linguística “pura” para ele, algo capaz de descrevê-lo com clareza sob uma perspectiva talvez mais estruturalista, mas tropecei na própria natureza elusiva do que o termo sugere: o intraduzível não se fixa no léxico, nem se revela com nitidez pela sintaxe. No campo semântico, ele poderia ser descrito como “lacunar de sentido”. Já estruturalmente, poderia conceituá-lo como “faltoso de correspondência formal”. Em todas as investidas de domar o conceito, ele se mostrou rebelde, escorregadio. Me contento em lembrar que até mesmo a teoria da tradução, que tantas vezes quis conceituá-lo, também tende a reconhecer o intraduzível como um sintoma de uma linguagem, não como um objeto estável e verticalmente observável.

A ideia bermaniana de intraduzível em *L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (2001) é sumária: “*ce qui attend d'être traduit*”, “o que aguarda ser traduzido” ou “o que aguarda tradução”. Ricoeur, por outro lado, o trata pelo fenômeno: o intraduzível é o que desafia o tradutor a construir o comparável. Barbara Cassin, como já trouxe, o limita como “*ce qui ne cesse de ne pas se traduire*”, “o que não cessa de não se traduzir”, apontando para o trabalho interminável que o intraduzível pode propor. Henri Meschonnic, por sua vez, desloca a questão para a ordem do ritmo e do sujeito: não é a palavra que se traduz ou não, mas a voz, o gesto ético de linguagem, aquilo que existe entre os signos. Para ele, o intraduzível está na alçada do discurso, não da língua, no modo de dizer, não do que foi dito. Roman Jakobson, o mais formalmente linguista entre estes que citei, aponta que a tradução poética revela zonas em que forma e função coincidem, e que, nestes casos, a substituição simples fracassa. Assim, pela ótica de Jakobson, o intraduzível se definiria como uma tradução que gera perda de função poética.

Diante das tentativas discursivas e epistemológicas de definir o intraduzível, o que se torna claro é que o produtivo não é fixar sua categoria, mas reconhecer o efeito de sua ocorrência. Ou seja, o intraduzível não é um dado pétreo, mas um acontecimento

da linguagem. Ele surge quando forma e sentido se aderem com tanta força em uma língua que não se deixam deslocar sem algum extravio. Assim, minha definição propositiva para o intraduzível iria pela constatação do fenômeno enquanto tradutora: é uma zona de altíssima densidade linguística e simbólica, onde o trabalho tradutório se faz não pela transparência, mas pela travessia da reinvenção.

Isto posto, é nesta zona de densidade de linguagem que situo os chamados intraduzíveis suassunianos. Não os compreendo como formas intransponíveis, mas como combinações expressivas de tal densidade interna que produzem, em sua fricção, o efeito da intraduzibilidade. São fragmentos de linguagem que, integrados por Suassuna em sua forma teatral-poética, exigem do tradutor tanto o reconhecimento atento da forma quanto a disposição para o gesto criativo.

Os intraduzíveis suassunianos, ao menos, consegui organizar sob as categorias de neologismos, idiomatismos, poesia oral e regionalismos. Cada uma dessas categorias comporta uma carga potente de intraduzibilidade e evidencia um viés diferente da tensão tradutiva: ora o ritmo, ora o registro linguístico-cultural, ora a geografia, ora a radicalidade expressiva, ora a criação vocabular inédita. E, por vezes, tudo isso junto. Vamos a eles.

4.2 Neologismos e a vontade de dizer

Os neologismos ocupam um lugar peculiar nestes intraduzíveis: não por suas intransponibilidades lexicais precisas, mas por condensarem em um único signo a criação formal, a expressividade popular e a função estilística da linguagem. O neologismo, enquanto palavra nova ou deliberadamente deformada, não é apenas uma inovação vocabular. Ele é, como apontou Julia Kristeva¹⁹, “um acontecimento no corpo da língua”, portador de sentido e de ruptura. Henri Meschonnic (2010) lembra que toda criação lexical é também um gesto de ritmo²⁰, pois modifica a escuta do discurso e reposiciona o sujeito na linguagem. Nesta presente tradução, isso resulta em um desafio: como recriar em francês não apenas o significado, mas o estranhamento, o riso e o ritmo que o neologismo provoca?

Para Berman (2013), o neologismo pode ser considerado uma das figuras da heterogeneidade textual que mais impede a “tradução domesticadora”, pois sua própria forma resiste à normalização. Para ele, assim como para Kristeva, o neologismo é uma forma de ruptura da linguagem comum, uma criação que carrega o rastro do autor e que se sustenta sob o desvio e sob a invenção. Assim, até mesmo sob uma perspectiva conservadora (ou domesticadora) de tradução o neologismo pode ser visto como algo a ser reescrito na outra língua.

Vinay e Darbelnet (1958), acompanhando esta ideia ao tratarem da transposição e da modulação, reconhecem que os neologismos exigem um desvio criativo, pois “nenhuma língua dispõe, a priori, da mesma liberdade de invenção que outra”. Para eles, quando nenhuma equivalência lexical se impõe, a tradução deve recorrer aos desvios criativos, respeitando a lógica da língua de chegada. E é justamente nesta zona de desvio que o neologismo se afirma como uma possibilidade tradutiva legítima, e como até mesmo uma necessidade poética.

¹⁹ KRISTEVA, Julia. *A Revolução da Linguagem Poética: A vanguarda no final do século XIX: Lautréamont e Mallarmé*, Tradução de Maria de Lourdes Dutra de Moraes. Sobre o título, algumas edições brasileiras usam o subtítulo na capa, outras apenas o título principal.

²⁰ Henri Meschonnic em *Poética do Traduzir* (2010)

No teatro suassuniano, os neologismos surgem como condensações do mundo poético da *Compadecida*: são enraizados na fala popular e impulsionados por uma liberdade inventiva que mistura registro coloquial, comicidade e oralidade. O primeiro neologismo que nos demonstra este teor é o “*morredor*”, proferido por João Grilo na ocasião do fechamento do segundo ato, quando todos os personagens estão mortos. O diálogo se passa entre o Palhaço e João:

Palhaço

Homem, morra que o espetáculo precisa continuar!

João Grilo

Espere, quer mandar no meu morredor?

(*Auto da Compadecida*, 2002, p.113.)

O procedimento para a tradução da invenção vocabular de João Grilo começa com a análise da morfologia do neologismo, a qual se faz pelo acréscimo sufixal de *-dor*. Este sufixo forma substantivos de agente, ou seja, aqueles que executam a ação verbal. Em alguns casos também podem formar adjetivos, mas na boca de João Grilo, tratou de substantivar o verbo “*morrer*”. “*Morredor*”, assim sendo, o neologismo do Grilo nos faz imaginar que há um dispositivo interno no personagem que o possibilita morrer e viver, ideia cômica e até mesmo meta-teatral na cena de Suassuna, pois os personagens estão mesmo fingindo morrer e ressuscitar no drama.

Visto este reconhecimento da forma neológica, empenhei-me em buscar um equivalente semântico do sufixo *-dor* em francês. A solução mais direta, do ponto de vista morfológico, é o sufixo *-eur*, que, como apontam Riegel, Pellat e Rioul (2009)²¹, é regularmente utilizado na formação de nomes de agente, ou seja, aqueles que executam a ação do verbo. Exemplo: assim como “*lutador*” designa em português quem luta, o francês “*lutteur*” carrega a mesma função semântica. Trata-se, portanto, de um sufixo de alta produtividade e clara função formativa. Foi justamente esse paralelismo funcional que me guiou ao afirmar que o neologismo “*morredor*” dependia da preservação dessa estrutura de agência para manter sua eficácia expressiva e cômica na tradução.

²¹ Em *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF – Presses Universitaires de France, 2009.

A opção que proponho, então, é “*mourreur*”, construída segundo os princípios regulares da morfologia francesa. Crio, assim, um neologismo também em francês que se ancora no uso gramaticalizado do sufixo *-eur*, formando um nome de agente a partir do verbo “*mourir*”. Além disso, a palavra produz um efeito sonoro que considero potente: o prolongamento gutural de *-rreur*, sílaba que provoca uma sonoridade arrastada, dramática e grotesca, reforçando o humor e o ritmo do enunciado, o que já vimos serem marcas fundamentais do teatro suassuniano e, particularmente, de João Grilo.

Lembro aqui da visada de Henri Meschonnic, em *Critique du rythme* (1982) para quem o ritmo não é uma mera marcação métrica, mas um modo de organização do sentido no tempo do texto. “*Mourreur*”, neste sentido, busca repetir a estrutura de “*morredor*” e refazer o gesto rítmico do original recriando sua comicidade, seu descompasso, sua materialidade vocal impressas na conservação do som “*rr*”. Em uma concepção já mais pessoal, penso que há algo de grotesco e teatral nestas palavras, algo que oscila entre um vocábulo possível e um ruído inventado. Assim, o que temos em *morredor* é que o neologismo se torna cúmplice do jogo de cena: já que morrer e ressuscitar, naquela altura do drama, são atos abertamente performáticos e metateatrais.

Essa criação lexical se inscreve no que compreendo como uma ética da tradução que recusa a domesticação plena. Como propôs Paul Ricoeur, em *Sobre a tradução* (2004), a hospitalidade linguística implica acolher o estrangeiro sem anulá-lo, permitindo que o texto de origem reverbere sua alteridade dentro da língua de chegada. Deste modo, ao traduzir “*morredor*” como “*mourreur*”, penso que mantenho o estranho, o ruidoso e o escorregadio do original. E se consideramos a visão bermaniana, esta solução evita o alisamento do texto, conservando suas saliências, seus espinhos. Ou seja, aquilo que torna a obra viva e indócil à tradução puramente literal.

Desta forma, a palavra “*mourreur*” nasce como um espelho imperfeito, mas necessário do *morredor* suassuniano: um corpo lexical novo, rítmico, cômico e excessivo. Tento com ela reescrever não apenas um conteúdo, mas o uso especial da linguagem que Suassuna faz: inventiva, zombeteira, irônica e teatral. O que trago para o francês não é somente a forma verbal deformada, assim como é em português, mas o ato criativo de João Grilo: seu modo irreverente de usar a língua, seu modo teatral de morrer e reviver diante do público. E é isso que acredito que torna essa tradução possível (e fiel, no que há no original de mais infiel à norma culta).

Um segundo neologismo que exige da tradução um gesto poético e morfológico semelhante ao de *morredor* é o proferido por Severino prestes a executar João Grilo. Neste momento do drama, os personagens estão em um embate verbal disruptivo e criativo. A cena carrega tensão, mas é nela que João, à beira da morte, se vale do cômico como estratégia de sobrevivência. Eis o diálogo:

Severino

Como é o nome de Vossa Senhoria?

João Grilo

Minha senhoria não tem nome nenhum, porque não existe. Pobre tem lá senhoria, só tem desgraça!

Severino

Diga-me então o nome de Vossa Desgracência!

(*Auto da Compadecida*, 2002, p.135)

O neologismo “*Desgracência*” nasce deste momento de violência e simultânea zombaria, condensando sarcasmo, crítica social e teatralidade²². Ele, o neologismo, é uma paródia dos títulos nobiliárquicos que, ao serem transpostos para o mundo do sertão nordestino, produzem um riso que não alivia, mas denuncia. O cômico, neste caso, é um gesto agudo e desesperado de vida.

Para que essa criação fosse refeita em francês, optei pela formação do neologismo “*Disgrâssance*”, que conserva a estrutura semântica e morfológica do original. A base, “*disgrâce*”, corresponde ao português “*desgraça*”, e o sufixo *-ance*, como mostram Riegel, Pellat e Rioul (2009), é amplamente utilizado em francês para formar substantivos abstratos derivados de verbos ou adjetivos, indicando estado ou qualidade, tal como o nosso *-ência*. Como exemplo: *absence* (ausência), *connaissance* (consciência ou conhecimento) ou *obéissance* (obediência) revelam a produtividade e a gramaticalidade desse sufixo. Assim, “*Disgrâssance*” se inscreve neste mesmo campo semântico-formal, ainda que como invenção lexical.

A construção deste neologismo francês atende também a sonoridade do original, pois a repetição do “s” e o prolongamento da sílaba final em *-ssance* promovem uma aliteração sibilante, que ecoa o ridículo e o excesso do termo original. Há aqui uma rítmica do cômico (ou do bufão) que é fundamental na linguagem e drama suassunianos.

²² O que poderia ser mais radicalmente expressivo?

Mais uma vez, retomo Meschonnic (1982): a palavra tem corpo, e o corpo do texto está no seu ritmo, que não é apenas métrico, mas também escutado, performado, escandido. Na boca de Severino, “*Desgracência*” é um golpe rítmico de linguagem. Em francês, “*Disgrâssance*” tenta preservar esse impacto, reencenando-o de outro modo.

Esta tradução se alinha com o teor morfológico e estético com o original, ela se constrói não por equivalência léxica, mas por criação de um espaço comparável, como propõe Paul Ricoeur (2004). A palavra “*Disgrâssance*” não existe em francês, e isso é em si sua virtude. Concebo estes neologismos como uma “interessância” do texto original que tranquilamente permite a tradução, visto a própria semelhança entre as línguas. Assim como “*Desgracência*”, a palavra rompe com o uso habitual, desestabiliza o registro e força o leitor-espectador a se deparar com o inusitado da invenção. Como lembra Antoine Berman, o neologismo é uma das formas mais resistentes à tradução domesticadora, pois carrega a assinatura do autor, seu emprego singular de linguagem. Assim, traduzir essa inventividade não é copiá-la, mas prolongá-la com outro corpo, outra voz, outra musicalidade.

É isso que busco ao propor “*Disgrâssance*”: não uma tradução que explique, mas que invente também. A maiúscula inicial preserva o estatuto nominal da expressão, o sufixo retém sua função semântica, o som prolonga a ironia da reverência, e mantém o riso e o ruído da palavra, o que concebo ser aquilo que nela excede o significado e instala o cômico como forma crítica de linguagem. Como no caso de *mourreur*, trata-se de traduzir não apenas o que se diz, mas o modo como se diz. Isto é, o ritmo, o tom, a zombaria. É traduzir os excessos.

Agora que falamos dos neologismos criados a partir de acréscimos sufixais que são empregados em apenas um momento do drama, tratemos de outras duas outras composições que podem ser consideradas como neológicas, e que, diferentemente, são muito mais usados no texto em situações diversas e funcionam até mesmo como palavras gramaticalizadas, dada a naturalidade de seu emprego pelos personagens. Eles são: *descomer* e *desgraçar*.

Estas duas formações me chamaram atenção de imediato, pois funcionam como se fizessem parte do vocabulário cotidiano da fala sertaneja. A primeira, *descomer*, surge como verbo cômico para indicar o ato de “colocar para fora” o que foi comido, ou seja,

defecar. Mas a escolha vocabular não se dá por uma aproximação médica nem pelo campo semântico do corpo humano, e sim por um gesto lógico e sintático da linguagem popular, que conjuga o prefixo *des-* ao verbo comer, o que produz um efeito direto, transparente e cômico. A segunda formação, *desgraçar*, é igualmente clara e potente: parte do substantivo *desgraça*, já recorrente na peça, para formar um verbo que intensifica o campo semântico da ruína, do infortúnio e da condenação. Ambas as palavras funcionam com tamanha organicidade dentro do texto que já se encontram, por assim dizer, quase institucionalizadas dentro do vocabulário dos personagens. Vejamos algumas de suas ocorrências:

Extrato do Quadro 19. Desgraçar e Descomer

Legenda: nome do personagem em negrito, fala do personagem em fonte normal e didascália em itálico.

Desgraçar	Descomer
Padeiro Desgraçada é você que me desgraçava a testa sem eu saber! E se ao menos fosse com uma pessoa de respeito! Mas até Chicó! p. 99	João Grilo É que o gato que eu lhe trouxe descome dinheiro. p. 78
João Grilo E o senhor vai dar uma satisfação a esse sujeito, me desgraçando pra o resto da vida? Valha-me Nossa Senhora, mãe de Deus de Nazaré, já fui menino, fui homem. p. 151.	Padeiro Ah, você está aí? [Pega João pela camisa.] O gato não descome dinheiro coisa nenhuma, descome o que todo gato descome. Mas você me paga! p.85.
João Grilo É isso mesmo, desanote e não tem nada de fazer cara feia que não adianta. Eu não sei o que é isso não, mas sei que você quer é me desgraçar. p.132.	João Grilo Que é isso? Que é isso? O senhor não tem vergonha de dizer essas coisas diante do bispo? Descome, não descome! Que conversa mais imoral! p.85.

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

Na tradução, optei por formas similarmente regulares na morfologia francesa. Para “*descomer*”, proponho “*démanger*”, utilizando o prefixo *dé-*, produtivo e amplamente utilizado no francês para indicar reversão, oposição ou retirada (como em *défaire*, *déplier*, *désobéir*). A escolha se baseia numa estrutura reconhecível da língua de chegada, respeitando seu funcionamento morfológico e mantendo a função semântica, o que, nesse caso, é crucial para preservar o humor direto do original. O efeito rítmico e quase gráfico da palavra também se mantém: o verbo francês “*manger*”, com sua sonoridade suave, ganha uma camada de estranhamento performativo com a inserção do prefixo.

Já para “*desgraçar*”, proponho a forma “*disgrâcer*”, que consiste em acrescentar o sufixo verbal *-er*, um dos mais regulares e produtivos da morfologia verbal francesa, à *disgrâce*. Esse processo de verbalização é frequente no francês moderno e encontra paralelos formais em verbos como *féliciter* (de *félicité*), *sanctionner* (de *sanction*) ou *gratifier* (de *gratitude*). Mais do que mera conversão de classe gramatical, esse gesto recria a lógica produtiva do original: pegar uma palavra abstrata, carregada de peso moral e simbólico, e torná-la ação, movimento, ação verbal. “*Disgrâcer*”, assim, mantém o potencial de injúria do original e ainda aciona a possibilidade de uso múltiplo e flexível no texto, algo que julgo ser essencial, dada sua recorrência no original.

Na base dessas escolhas, há uma concepção de tradução que privilegia o uso da palavra neológica no discurso dos personagens, pois a força do dizer está no ritmo e no que compõe sua oralidade, não apenas na informação semântica da língua. Deste modo, “*descomer*” e “*desgraçar*” são palavras que nascem do corpo, do riso e da urgência de dizer. Elas não funcionam como ornamento, mas como empregos lexicais que surgem da necessidade de dizer o que ainda não existe em palavra. Recriar estes termos criativos exigia acompanhar este emprego inaugural: formar novos verbos com base nas formas disponíveis em francês conservando o estranhamento e a naturalidade que a forma neológica contém em português. Estas, então, são traduções que não buscam imitar, mas sim reescrever com a mesma transgressão criadora contida no texto de Suassuna. Por fim, penso que “*démanger*” e “*disgrâcer*” são formas que acolhem tanto o corpo quanto a comicidade original. São palavras que, ao mesmo tempo que se integram à língua francesa, soam ligeiramente tortas, assim como em português. São desviadas, mas plenamente compreensíveis, porque o desvio se dá pela regra gramatical.

Para concluir, convém sublinhar que a tradução dos neologismos de *Auto da Compadecida* partiu, antes de tudo, do princípio da regra que os criou: não uma regra normativa, mas sim uma regra de invenção, uma lógica própria da linguagem quando ela escapa da gramática puramente normativa e se inscreve no momento do discurso vivo. O que me orientou para traduzi-los foi este ímpeto de criação da fala popular: responder à realidade do texto com palavras novas e urgentemente inventadas. Cada um dos termos, “*mourreur*”, “*Disgrâssance*”, “*disgrâcer*”, “*démanger*”, demonstra a expressividade da linguagem em pleno funcionamento, condensando crítica social, teatralidade, ritmo e desvio em um só vocábulo. O neologismo é um sintoma de que a linguagem não se limita a descrever o mundo como está, mas o refaz no próprio ato de dizer. Como lembra

Kristeva (2004), o neologismo é “um acontecimento no corpo da língua”, e, neste caso, é um acontecimento encarnado na voz, no riso, no drama.

Mais do que um fenômeno lexical, o neologismo é a manifestação radical de uma vontade de dizer. É uma vontade que não encontrando moldes prontos e por isso força a criação de novos corpos verbais. Há uma urgência em nomear o que o mundo ainda não nomeou. Emile Benveniste (2006)²³ já apontava que é no ato de enunciação que o sujeito se constitui como sujeito: criar uma palavra é, deste modo, criar-se falando, existir dizendo. Os neologismos suassunianos são justamente essa inscrição desesperada e cômica do sujeito popular que, diante da morte, da fome e da injustiça, não se acanha, mas inventa. Eles são desvios somente se considerarmos puramente a norma culta, mas são de todo pertinentes se pensamos na própria radicalidade expressiva da linguagem e em sua força performativa possível. Os neologismos não apenas dizem, mas fazem existir aquilo que dizem. Traduzi-los, então, foi reencenar essa vontade de dizer do original em outra língua e fazer nascer, também em francês, palavras que carregassem essa mesma centelha inaugural.

²³BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes Editores, 2006. O teórico diz que "é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem funda, na realidade, no ser, o conceito de 'ego'", p. 211.

4.3 Poesia: a infidelidade devota, o sabor sonoro das palavras e a irradiação radical das imagens

Infidelidade devota é o que penso ser necessário para traduzir poesia. Nesta tradução, pretendi ser infiel ao poema e, no entanto, de toda leal a ele. Tal método parece contraditório, mas as próprias raízes etimológicas das palavras “fiel” e “leal” esclarecem essa distinção. A fidelidade, derivada do latim *fidelis* (de *fides*, fé), carrega a ideia de compromisso absoluto com a permanência, com a reprodução exata, com a obediência plena. Já a lealdade, oriunda de *legalis* (de *lex*, lei), desloca o foco para o compromisso com uma ordem mais profunda, com uma ética interna que pode inclusive exigir o rompimento com a letra literal para preservar a forma. Em tradução poética, o que vemos é que a fidelidade estrita, aquela que visa à manutenção literal dos signos, frequentemente asfixia a própria vitalidade do texto. A lealdade, diferentemente, permite a criação de uma nova obra que, sem ser cópia, carrega a força formal que compõe o original. A infidelidade devota ao poema, assim, pretende criar uma outra obra que, sendo distinta, é também a mesma. Leal à forma e infiel ao puramente literal, o que busco é arriscar a reescritura de um novo texto em outra tessitura, retomando suas espessuras contidas no ritmo, nas imagens e na radicalidade expressiva do poema original.

A espessura do ritmo, em especial, como aponta Henri Meschonnic (2010), não é uma organização externa da linguagem, mas seu próprio modo interno de significação. Ela é a pulsação do dizer que entrelaça som, corpo e sentido numa única rede inseparável. O ritmo faz do poema uma composição textual singular que não pode ser transplantada palavra por palavra sem perder algo de sua cadência original. Paul Valéry, em sua reflexão sobre a poesia (*La poésie*, 1947), afirma que “o som carrega o pensamento como o vento carrega as sementes”, sugerindo que o som não é mero veículo, mas parte intrínseca do sentido. Para o poeta, a poesia é uma experiência estética única, onde o som e o ritmo não são apenas meios de expressão, mas partes integrantes do próprio significado do poema. Valéry propõe que a linguagem poética é uma forma de “pensamento sonoro”, onde o som é indissociável do conteúdo. Lavelle, prefaciando *Sobre a tradução* (2011) de Paul Ricoeur, aponta para uma ideia semelhante ao destacar que o “sabor sonoro das palavras” é um portador também da semântica do poema.

À luz destes, que o ritmo se materializa também nas propriedades fônicas das palavras: nas rimas, nas tônicas, nas métricas e nas aliterações que constroem o texto

como um corpo. Entre estes elementos, a rima ocupa para mim um lugar prioritário. Isso se deve ao fato de que ela estrutura a música do poema e intensifica seu poder de encantamento sobre o leitor. A rima é onde o trabalho do tradutor pode se tornar mais artesanal, lúdico e plástico, é onde se experimenta, se burila, se inventa, buscando recriar a pulsação sonora da forma do original na maleabilidade possível na língua de chegada.

De um ponto de vista estético e formal, a rima contribui para a musicalidade do poema e igualmente para sua coesão estrutural, sendo um dos traços que tornam a poesia uma experiência marcada pela forma. Essa atenção à forma sonora torna a mensagem autônoma e sugestiva: as palavras chamam atenção para si mesmas e para suas relações de som, ampliando a carga expressiva e abrindo múltiplas possibilidades de sentido através do som. Esta, afinal, é uma das conclusões às quais chega Meschonnic em seu ambicioso estudo sobre o ritmo, *Critique du rythme* (1982), o qual subscrevo.

A rima cria um eco intencional no poema, ampliando a textura do verso e funcionando como uma promessa sonora. Quando bem usada, ela não é apenas uma repetição: é uma reverberação que amplifica o alcance da imagem poética. A rima, portanto, é parte da radicalidade expressiva da linguagem, pois pode até mesmo ser uma metáfora sonora capaz de unir campos semânticos distantes por mera proximidade fonética. Deste modo, ela deixa de ser somente técnica e se torna ética no ato de traduzir.

Além do ritmo e sua conseguinte rima, outra espessura que compõe o corpo sensível do poema são as imagens poéticas. Se o ritmo existe no som, as imagens brilham na superfície da linguagem e ambas (as rimas e as imagens) compõem a significância e a estética da poesia. As imagens participam de uma forma radicalmente expressiva de significação e, no caso da *Compadecida*, frequentemente se originam do ritmo empregado nos poemas. Em muitos casos, elas representam mundos sensíveis e suas redes de associações abertas, construindo o núcleo mais memorável e impactante do texto. Como observa Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* (1957), a imagem poética "não é uma recordação do passado", mas "uma irrupção direta da imaginação". É capaz de instaurar, na consciência do leitor, um mundo novo, feito de imagens, não de lembranças. A imagem, no poema, não apenas representa algo exterior, mas cria sensações, atmosferas, relações inesperadas entre elementos do real e do imaginado. É, portanto, uma forma de linguagem que ultrapassa a descrição lógica, promovendo uma experiência sensível que é, ela mesma, uma maneira de significar.

É neste contexto que proponho pensar a “irradiação radical das imagens”. Reutilizo o termo “radical” de Ricoeur porque ele significa o que brota da raiz da linguagem expressiva, onde o signo não apenas aponta, mas reverbera e gera desdobramentos no imaginário do leitor. Me sirvo do termo “irradiante” porque a imagem da poesia não se fecha em si, mas se expande, atravessando a superfície do texto e abrindo campos possíveis e sensíveis ao redor dele. No traduzir, essa irradiação torna-se paradoxalmente uma das camadas mais dadas à recriação (ou transcrição). Um pouco diferentemente do ritmo, que depende mais das propriedades sonoras mais enraizadas nas línguas do original e tradução, as imagens podem ser traduzidas a partir de correspondências entre objetos, cenas ou ideias análogas. Esta plasticidade imagética oferece ao tradutor uma margem maior de invenção, permitindo-nos recriar não o mesmo objeto representado, mas o princípio que o criou. Em termos linguísticos, podemos pensar na ideia de Jakobson (1960), para quem a metáfora e a metonímia são operações fundamentais do discurso poético: traduzir imagens, assim, é mais do que traduzir palavras; é recriar o ato metafórico original na tessitura da nova língua.

Estas reflexões que orbitam a infidelidade devota, tais como o sabor sonoro das palavras e a irradiação radical das imagens, fundam o horizonte pelo qual analiso agora, com mais minúcia a tradução da poesia no texto suassuniano. Tratam de dois momentos poéticos em do drama de *Auto da Compadecida*. Para a tradução deste tipo de poética inserida no texto dramático, lembro de Robert Frost²⁴, para quem a “poesia é aquilo que se perde na tradução”. Discordo respeitosamente do poeta e prefiro crer que a poesia não se perde, tal como o mito do intraduzível sugeriria. Pelo contrário: ela se ganha, pois se transforma e adquire uma versão a mais de si. Como propõe Paul Ricoeur, traduzir é um gesto de hospitalidade linguística: acolher o outro do texto sem apagá-lo, construindo uma comparabilidade viva. Minha pretensão ao traduzir poesia é, como disse, produzir uma outra obra que, sendo diferente, é também a mesma. Deste modo, traduzir poesia é continuar a escrevê-la por outros caminhos, imagens e sons, mas sem abdicar à forma primeira que funda a poética do poema. Assim, não me resigno à ideia da perda, mas entendo a tradução como um campo de transcrição onde o poema pode ser refeito, recriando sua música e suas cenas em uma nova tessitura. Traduzir poesia, afinal, não é

²⁴ “Poesia é aquilo que se perde na tradução” é frequentemente atribuída a Robert Frost, mas ela aparece em diferentes interpretações e variações. Essa frase reflete a ideia do próprio Frost sobre a complexidade da tradução poética e a perda de aspectos do texto original ao ser transposto para outro idioma.

tentar recuperar o irrecuperável, mas refazer o gesto poético da linguagem, eis a infidelidade devota.

4.3.1 Lampião e Maria Bonita

Primeiro pensemos que para traduzir poesia abandonaremos, quando preciso, a estrutura puramente sintagmática das frases. A infidelidade devota que proponho prioriza a canção em detrimento da sintaxe. Começemos por este poema recitado por João Grilo:

Lampião, grande cangaceiro,
Pensava que nunca morria:
Morreu à boca da noite,
Maria Bonita, ao romper do dia.

(*Auto da Compadecida*, 2002, p.65)

Sem delongas, sua tradução ficou:

*Lampião, grand cangaceiro,
Pensait qu'il ne mourrait jamais.
Il tomba à la bouche du soir,
Maria Bonita, au matin, s'en alla.*

Este pequeno poema carrega uma densidade interessante: narra a morte de duas figuras históricas e quase míticas do sertão nordestino, Lampião e Maria Bonita, e o faz com uma simplicidade formal que amplifica sua carga simbólica. Diante disso, minha primeira escolha tradutória foi conservar os nomes próprios Lampião e Maria Bonita, como se faz na historiografia francófona, onde eles aparecem assim mesmo, intocados, como signos de uma brasilidade histórica que não se deve verter, mas convocar. Traduzir esses nomes seria romper com a opacidade necessária da qual fala Édouard Glissant: aquela que mantém na tradução a espessura irrevogável do mundo do outro.

Pensemos a tradução observando verso a verso agora.

“Lampião, grande cangaceiro” → “Lampião, grand cangaceiro”

Aqui, mantive o termo “cangaceiro” em português, também pela historiografia estabilizada no termo. Como já vimos, trata-se de uma palavra que não conta com

nenhum grau de equivalência no francês, vide sua historicidade e geografia. Inútil seria partir para uma tradução explicativa, ou até mesmo para uma nota de rodapé, pois o texto dramático precisa ser deglutido na medida em que acontece, sem pausas hermenêuticas. Neste verso, temos igual versificação entre original e tradução: oito sílabas poéticas no original e oito em francês.

“Pensava que nunca morria:” → “Pensait qu’il ne mourrait jamais.”

Uma tradução ligeiramente mais literal foi possível com um pequeno deslocamento sintático de ordem. O verbo no imperfeito (*“pensava”/“pensait”*) mantém a nuance de uma certeza sustentada no tempo. Importei-me aqui em preservar a imagem da ilusão de imortalidade, da arrogância heroica de Lampião, que acreditava nunca morrer. Quanto à versificação, novamente, temos oito sílabas poéticas no original e na tradução.

“Morreu à boca da noite,” → “Il tomba à la bouche du soir,”

O verbo *“tomba”* foi escolhido no lugar de *“mourut”* por duas razões: primeiro, por sua leveza sonora e visual, mais próxima da metáfora ocorrida no português em que *“morreu”* funciona como um cair súbito. Segundo, por seu valor poético-simbólico, que evoca simultaneamente o fim, a queda e a morte. A expressão *“à la bouche du soir”* recria a metáfora do original retomando com exatidão a imagem da *“boca da noite”*. Esta não existe propriamente em francês, mas aproveitei-me da construção já estabelecida em francês *“à la bouche”*, que remete a eminência de um acontecimento, de uma fala e afins. Assim, incuti à expressão o léxico da noite, conservando o termo para que sua imagem permanecesse. Neste verso, compromisei-me em reescrever a metáfora da boca da noite e a ideia do morrer, apaziguando-a. A versificação segue párea: oito sílabas poéticas no original e oito em francês.

“Maria Bonita ao romper do dia.” → “Maria Bonita, au matin, s’en alla.”

A ideia aqui foi criar um paralelismo rítmico e semântico com o verso anterior. *“Au matin”* responde à *“bouche du soir”*, encerrando o ciclo noite-dia com a partida de Maria Bonita. A expressão *“s’en alla”* é deliberadamente ambígua: pode significar partir,

fugir, morrer, e assim mantém a polissemia presente no original do verbo “*romper*”, mas abandona a construção elíptica do original. Versificação: oito sílabas/oito sílabas.

Diferentemente do esquema rítmico original em português, que sugeria um padrão de rimas alternadas (ABAB), a tradução que proponho desfaz essa simetria para operar uma transcrição poética: a rima se concentra nos dois últimos versos, entre “*soir*” e “*s’en ala*”. O que busquei, aqui, não foi uma rima de geometria perfeita, mas uma rima ecoante, mais próxima de um eco do que de um espelho. Uma rima que vibra sem se repetir, convocando a musicalidade tanto pela forma sonora quanto pelo valor simbólico das imagens que carrega: “*soir*”, a boca do crepúsculo; “*s’en ala*”, o movimento da partida, do apagamento. Assim, ambas partilham de uma assonância na vogal aberta *a*, e um ritmo decrescente que contribui para o efeito de fechamento do poema.

Essa decisão de refazer a rima, optando por uma rima ecoante em vez de uma repetição métrica rígida, se alinha ao princípio da transcrição poética, onde a recriação se faz por fidelidade à potência expressiva e à imagem. Como propôs Haroldo de Campos, trata-se de uma ‘tradução recriadora’, que renova o original em outra língua, recriando-lhe o fôlego.” Não somente, não pude deixar de lembrar que esta sonoridade inclinada retoma o cordel nordestino, pois nele também há este entremeio de sons e rimas imperfeitas e sempre presentes. Como no cordel, o poema traduzido se permite esse desvio para não renunciar à poética de suas imagens e de sua metaforicidade.

Traduzir este poema foi transitar entre opacidades. Não como um obstáculo, mas como um estímulo à tradução. Afinal, a opacidade, tal como a entende Édouard Glissant, não é ausência de sentido, mas é a espessura do mundo que resiste à transparência total. É nesse solo denso que se enraíza a transcrição, como propõe Haroldo de Campos: não a reprodução servil, mas a reinvenção poética, fiel à vibração do original. Aqui, traduzi, guiada pelo sabor sonoro das palavras, essa textura fonética que dá corpo ao dizer, e pela irradiação radical das imagens, que irrompe do texto com potência simbólica e dramatúrgica. A tradução tornou-se, então, a reescrita que se permite desviar da letra para manter viva sua poética. Transcriar foi não decifrar o enigma, mas fazê-lo existir com outro som e com a párea radicalidade expressiva.

4.3.2 O versinho do Canário Pardo

O poema conhecido como o “versinho do Canário Pardo” é proferido por João Grilo em momento decisivo da peça, quando o “amarelinho sertanejo” se vê à mercê da condenação eterna, com o Diabo como acusador e nenhuma chance de defesa, senão pela aparição salvadora da Compadecida. Se verso que invoca a heroína trata de uma súplica lírica e dramatúrgica, feita no limite entre a vida e a morte, entre o humano e o sagrado. O poema não apenas expressa um pedido de ajuda: ele estrutura o clímax da peça com sua cadência, marcando a chegada da Compadecida e o início do processo de redenção dos personagens.

O tom do poema é de uma oralidade marcadamente expressiva, permeada por repetições, paralelismos e parataxe, características especialmente próprias do cordel. O versinho do Canário Pardo conta com dez versos com rimas alternadas, cuja musicalidade é tão relevante quanto o conteúdo imagético. A própria forma do versinho é performativa: repete estruturas sintáticas simples, retoma expressões (“valha-me Nossa Senhora”), justapõe ideias em um ritmo crescente: tudo isso contribui para a radicalidade expressiva da cena, que extrapola sua função referencial para agir sobre o espectador. O ritmo torna-se, nele, a forma em si: ele estrutura a expectativa e prepara a epifania que convocará a Compadecida.

Segue o poema, ladeado à sua tradução:

Quadro 21. Tradução versinho do Canário Pardo.

Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré! A vaca mansa dá leite, A braba dá quando quer. A mansa dá sossegada, A braba levanta o pé. Já fui barco, fui navio, Mas hoje sou escaler. Já fui menino, fui homem, Só me falta ser mulher. Valha-me Nossa Senhora,	Viens à mon aide, Sainte Marie, Mère de Dieu de Nazareth! La vache douce donne du lait, La brava, quand ça lui plaît. La douce donne sans arrêt, La brava, à son souhait. J'ai été barque, j'ai été navire, Aujourd'hui, je suis un jouet, J'ai été enfant, j'ai été valet, Ne me reste qu'à être donzelle. Viens à mon aide, Sainte Marie,
--	---

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

Discutamos a tradução, verso por verso:

“Valha-me Nossa Senhora” → “Viens à mon aide, Sainte Marie”

A expressão *"valha-me"* é uma construção popular do português brasileiro, oriunda do verbo valer, com o sentido de "ajudar", "acudir", "salvar". O Dicionário Houaiss (2009) registra esse uso como uma interjeição: "expressão de súplica ou apelo a uma entidade superior, comum em construções como 'valha-me Deus', 'valha-me Nossa Senhora'". A forma é tipicamente oral e fortemente associada a contextos de desespero, susto, oração ou surpresa. Para traduzi-la, optei por *"Viens à mon aide"*, expressão que conserva tanto o sentido da invocação quanto a cadência rítmica. Embora houvesse a possibilidade de usar o mais direto *"aide-moi"*, que tem valor coloquial e é frequentemente usado em contextos cotidianos, ele me pareceu seco demais para a carga invocativa da cena. *"Viens à mon aide"* (*venha a meu socorro, ou venha à minha ajuda*), além de mais suave e liturgicamente ressonante, mantém o apelo sagrado e o tom oral ao mesmo tempo, também como ocorre no português. Esta forma é, inclusive, consagrada em traduções bíblicas e salmos, vide *"Viens à mon aide, Seigneur mon Dieu"* (Salmo 70), o que cria um eco litúrgico que dialoga com a teatralidade mística da cena, sem comprometer a sua inteligibilidade. Esta escolha, portanto, equilibra oralidade, ritmo e a carga simbólica, o que considero ser nuclear no texto dramático.

“Sainte Marie” no lugar de “Notre-Dame”

A substituição de *"Notre-Dame"* por *"Sainte Marie"* é uma decisão essencialmente rítmica, mas também tonal, no que concerne ao tom do registro original. Embora *"Notre-Dame"* seja a tradução mais direta de *"Nossa Senhora"*, julguei que ela carrega em francês um peso demasiado solene, quase que institucional, remetendo diretamente à Igreja em sua formalidade mais neutra e distante. Já *"Sainte Marie"*, por outro lado, é uma alcunha mais íntima, mais próxima do discurso popular, tal como João Grilo a emprega.

Na tradição oral francesa, *"Sainte Marie"* aparece frequentemente em cantos e súplicas populares: por exemplo, na própria oração Ave Maria que também está presente

no corpo do texto dramático de Suassuna, em outro momento do texto: "*Sainte Marie, mère de Dieu, priez pour nous...*", ou em canções regionais que evocam Maria de uma forma mais tenra e doce. Esta forma me permitiu criar um paralelismo mais próprio do tom nordestino sem perder o reconhecimento da figura mariana. Além disso, foneticamente, "*Sainte Marie*" abre o verso com fluidez e termina com uma cadência vocal ascendente que sustenta o ritmo do verso. Diferentemente, se eu usasse "*Notre-Dame*", teria uma sonoridade mais seca, um pouco mais truncada, e uma carga litúrgica mais cerimonial e menos popularizada. Assim, não hesitei em substituir o *Notre-Dame* por *Sainte Marie*. A escolha me pareceu apropriada e até mesmo natural, mostrando-me que mesmo quando há opção direta para dizer a “mesma coisa”, o espectro da linguagem vai além do que o dicionário prevê.

“Mãe de Deus de Nazaré” → “Mère de Dieu de Nazareth”

Esse verso foi preservado integralmente na tradução. Nenhuma intervenção se mostrou necessária, pois a imagem da "*Mãe de Deus de Nazaré*" é o centro devocional do poema e seu valor cultural e simbólico está dado. Alterar esse fragmento, por exemplo, optando por um título mariano diferente ou traduzindo "*Nazaré*" como "*Nazareth*" em outro contexto, significaria deslocar tanto a fidelidade cultural quanto a lealdade poética. Mais ainda: é a partir deste verso que toda a arquitetura sonora do poema se estabelece. A tônica aberta da palavra "*Nazaré*" (ou "*Nazareth*" em francês, com o mesmo som aberto [ɛ]) guia a construção das rimas seguintes: *lait, plaît, arrêt, souhait, Jouet, valet, donzelle*. A sonoridade aberta, popular, quase cantada, é o eixo central do ritmo que sustenta a expressividade do poema. Foi com base nesse som que todas as escolhas lexicais da tradução foram feitas, em busca de recriar, em francês, o chamado sabor sonoro das palavras: a potência musical e evocativa que transborda o sentido estrito para alcançar o corpo do espectador/leitor.

Logo após a invocação à Compadecida, o poema toma um rumo inesperado: de um apelo sagrado, passa-se para um retrato popular, quase cômico, que contrasta duas vacas, uma mansa, que dá leite com docilidade, e outra braba, que só o faz quando quer. A imagem é bem enraizada no universo rural nordestino, e evoca com simplicidade a convivência com o gado como parte da cultura e da linguagem. Convém destacar que há, agora, um gesto tipicamente oral: construir uma verdade generalizável por meio de uma observação cotidiana, com tom de provérbio. Vejamos:

Extrato do quadro 21. Tradução do versinho do Canário Pardo.

A vaca mansa dá leite, A braba dá quando quer	La vache douce donne du lait, La brava, quand ça lui plaît.
--	--

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

A tradução, então, pode preservar a imagem da vaca dar leite, com privilégio até mesmo sonoro: “*la vache douce donne du lait*”. A composição “*donner du lait*” é de uso comum e direto, respeitando o registro popular da ação. Pelo uso do adjetivo “*manso*” do original, podemos inferir que este é um ato natural, banal. Já a “*braba*” ou “*vache brava*”, ao contrário, carrega resistência e capricho. Optei por continuar no termo “*brava*”, dado que são praticamente iguais em grafia e significado, o que sustentou a carga regional e sonora. Não deixei de considerar opções como “*farouche*” ou “*sauvage*”, mas ir por este caminho ocasionaria uma mudança severa da sonoridade consonantal dura de “*braba*”, além de não remeterem à mesma ideia de resistência e teimosia quase afetiva que o termo propõe no português nordestino.

No segundo verso, a elipse do verbo “*donner*” já estava prescrita pelo original, de modo que reescrevê-la se mostrou também muito natural em francês. O uso subsequente de “*ça*” pontua o registro coloquial e oral do verso, o que se destaca ainda mais pelo uso de “*plaire*”, ao invés do mais direto semanticamente “*vouloir*”. “*Quand ça lui plaît*” foi empregado sobretudo para formar a rima com o “*lait*” anterior e me soou como uma boa solução, pois novamente temos um certo tom proverbial muito pertinente ao verso. A construção, tanto no original como na tradução, indica um leve distanciamento, quase uma ironia: ela dá “se” e “quando” lhe aprouver. Isso aproxima a vaca braba não só de uma figura caprichosa, mas de uma entidade que age de acordo com um desejo interno, inexplicável, o que cria sua antropomorfização e constrói a comicidade dos versos.

Por fim, a rima entre “*lait*” e “*plaît*” cumpre uma função essencial. Trata-se de uma continuidade sonora que ecoa diretamente na cadência estabelecida por “*Nazareth*”. Assim como no original português, onde “*Nazaré*”, “*quer*” e “*mulher*” compartilham o mesmo final vocálico aberto, o francês da tradução também sustenta sua musicalidade sobre o mesmo som [ɛ]. É essa composição sonora, pois, que amarra a prece, o provérbio e a transformação do sujeito nos versos seguintes, criando um ciclo rítmico coeso, fluente e performativo.

Na sequência dos versos, a estrutura paralelística se intensifica com “*A mansa dá sossegada / a braba dá quando quer*”. A tradução para estes, então, se torna “*la douce donne sans arrêt / la brava, à son souhait*.” Aqui, damos continuidade ao padrão rítmico de “*du lait*” e “*ça lui plaît*”, que por sua vez compõem a rima em [ε] de “Nazareth”, no primeiro verso do poema. Assim, no original, em “*a mansa dá sossegada, / a braba levanta o pê*”, há uma justaposição de imagens fortes e diretas: uma que indica um animal sereno, e a outra, uma resistência agressiva do bicho. A braba, neste caso, não apenas se nega a dar o leite, ela se defende, reage, chuta. Há aqui uma fisicalidade rústica, cotidiana, que evoca diretamente o ambiente do curral, da lida rural, onde a relação com o animal é concreta.

Na tradução, embora tenha tentado muito, não consegui conservar o gesto do “*levanta o pê*” sem comprometer o ritmo e a rima já estabelecidos. Por isso, foi preciso esticar um pouco a língua francesa e alongá-la criativamente para reconstruir a sequência com naturalidade sonora e coerência rítmica. “*Sans arrêt*” (“*sem parar*”) responde bem ao “*sossegada*”, pois está no campo semântico da continuidade e da tranquilidade, e se encaixa bem ritmicamente na linha do verso, reescrevendo a rima do som aberto [ε]. Já na solução “*à son souhait*”, substituí o gesto físico da vaca braba pelo que o motivaria: a vontade. Em vez de retomar a ação (*o levantar do pê*), a tradução que proponho indica o capricho da vaca braba que só age segundo seu desejo. Assim, temos dois versos na tradução que reiteram a ação do animal: “*La brava, quand ça lui plaît*” e “*La brava, à son souhait*”. Esta solução de dobrar esta informação intenta reempregar a repetição da linguagem radicalmente expressiva como um recurso mnemônico de performance e oralidade. Não somente, esta repetição preserva e endossa o jogo entre doação e recusa, obediência e vontade proposto pelo original.

Neste trecho, mais uma vez, pretendi privilegiar o teor sonoro das palavras ao escolher um léxico que não se dá apenas pelo sentido, mas pela cadência que as palavras promovem no verso. É a partir desta sonoridade que a irradiação radical das imagens também se recria: a vaca mansa se torna símbolo da doação contínua, da generosidade ininterrupta, enquanto a braba encarna o poder de negar e de agir só segundo seu desejo. São imagens simples, mas que funcionam para além do literal.

Assim, chegamos à última estrofe do poema, aquela em que o eu lírico de João Grilo, depois de invocar a santa e observar a sabedoria das vacas, olha para si e declama:

“Já fui barco, fui navio, / Mas hoje sou escalier. / Já fui menino, fui homem, / Só me falta ser mulher

Sua tradução, então, fica:

“J’ai été barque, j’ai été navire, / Aujourd’hui, je suis un jouet / J’ai été enfant, j’ai été valet / ça me reste d’être donzelle.

Esta sequência é construída por meio de substantivos em transformação que se sucedem como camadas de identidade. A primeira estrofe gira em torno da imagem do deslocamento náutico. Da barca ao navio, até chegar ao escalier, pequena embarcação que, por comparação, indica não apenas um estado de diminuição, mas também de vulnerabilidade, de puerícia. Logo, essa lógica é replicada com um léxico de uma metamorfose do ser humano: menino, homem, mulher.

Este movimento de sucessivas identidades nomeadas me interessou especialmente preservar. E, mais do que isso, priorizei manter o princípio da transformação, ainda que as imagens específicas fossem reimaginadas. A tradução que proponho, portanto, não se coloca a espelhar literalmente o léxico, já que não há, por exemplo, a equivalência semântica direta de “*escalier*”, mas busca o que se alinha à ideia glissantiana de rizoma de sentido: onde a tradução não é única, vertical e exata, mas considera o rizoma que se espalha e encontra parentes nos campos semânticos de sua origem.

Deste modo, “*J’ai été barque, j’ai été navire, / Aujourd’hui, je suis un jouet*” substitui “*escalier*” por “*jouet*”, brinquedo. A imagem se desloca do campo náutico para o campo do infantil e, por consequência, do manipulável, o que conserva o núcleo da comparação suassuniana. O escalier é um barco pequeno, que não navega por si, mas é carregado, guiado. O “*jouet*”, neste sentido, tem a mesma ideia: é objeto de ação alheia, está à mercê de quem o manipula. Assim, tratam ambos de imagens novas, mas leais ao cerne semântico do texto original.

Na segunda metade da estrofe, procedi similarmente com:

“J’ai été enfant, j’ai été valet / ça me reste d’être donzelle.”

Aqui, “*valet*” toma o lugar de “*homem*”, mas não o contradiz: acrescenta. O valet, na tradição francesa, é o jovem servidor, figura teatral por excelência, o que se encaixa perfeitamente em João Grilo, que vive, aliás, da esperteza e da oralidade. Trata-se de um “homem em função”, alguém em posição social subalterna, mas também maleável, improvisador. De certa forma, o “*valet*” francês está até mesmo mais próximo da função dramática de João Grilo do que do “*homem*” genérico do original. E “*donzelle*”, embora mais lúdico e um pouco mais arcaico, substitui bem “*mulher*” no final da linha, mantendo o ritmo e o aparato semântico. “*Donzelle*”, por fim, confere a carga cômica ao verso, reforçando sua performatividade.

A rima, como em todos os outros blocos do poema, se mantém em torno do som aberto [ε], irradiado desde “*Nazareth*”: *jouet, valet, donzelle*. Esse fio sonoro dá coesão ao texto e garante sua musicalidade interna, sem a qual o poema perderia sua força de recitação. Acredito que, mais do que procurar equivalentes fixos, estas escolhas tradutórias reescreveram, ou transcriam, o movimento das imagens em transformação, mantendo o jogo de gradações e o humor que há em cada linha. A linguagem de minha tradução, neste processo, se comporta como um corpo flexível: não traduz termo por termo, mas relações e dinâmicas semânticas e rítmicas que o verso original construiu.

Por fim, posso afirmar que para traduzir o versinho do Canário Pardo a rima foi o verdadeiro motor de decisão das escolhas tradutórias. Não me refiro a ela como uma ornamentação, nem da tradução de sua mera reprodução formal, mas de como que estrutura o pensamento e o tecido do ritmo do poema. Desde o primeiro verso, “*Viens à mon aide, Sainte Marié*”, a sonoridade foi convocada como a matéria mais pungente e destacada da poética do poema, responsável pelo próprio sabor sonoro das palavras. Foi por meio deste sabor e dessa vibração interna que as palavras carregam, que guiei minha prática tradutória.

Assim, a tradução se deu por um trabalho de reconstrução do ritmo e das imagens do original, a cada termo escolhido. O campo lexical empregado do qual me utilizo na tradução respondeu não apenas à rede de sentidos arquiteturais do texto, mas às necessidades de ritmo e imagem do poema. Aqui, novamente, busquei a canção em detrimento do signo linguístico. A infidelidade devota, como defendi anteriormente, não está na preservação de cada palavra isolada, mas na primazia do princípio poético que organiza o texto.

4.4 Léxico e sintaxe: densidade regional, expressividade universal

Entre os muitos elementos que compõem o que chamei até aqui de “intraduzíveis suassunianos” estão a recorrência da linguagem tida como “regional”. Este rótulo a princípio é legítimo pelo viés sociolinguístico: a poética de Suassuna ressoa a oralidade popular nordestina, com léxico e padrões sintáticos que desafiam a norma culta gramaticalizada, seu uso é próprio da geografia sertaneja. Mas o problema para a tradução não está na constatação desta origem geográfica da linguagem, inevitável e incontornável, e sim na limitação que esta rotulação implica.

Não raro, quando tratamos de uma poética sob a denominação de regional, a compreendemos como um folclore linguístico, um acessório estético da alçada do ornamento, mas não da substância. Isso se materializa na ideia de que um cangaceiro sertanejo, por exemplo, é um tipo exótico e autóctone, e não um sujeito poético dotado de uma linguagem criadora e uma forma própria. O risco do enquadramento regional é o mesmo do intraduzível: reduz a linguagem suassuniana a um dialeto decorativo, à margem da possibilidade de tradução, como se dissesse respeito apenas ao que é “demasiado de seu lugar”, e por consequência, intransitável.

Não pretendo fazer o recorte sociolinguístico do mérito, mas convém uma breve sumarização para galgarmos ao ponto da tradução. Para isso, a linguista Leda Bisol (2005) nos ajuda a compreender o fenômeno do regionalismo linguístico: conforme ela, quando categorizamos uma linguagem como regionalista estamos, na prática, denominando-a como o que escapa à norma. Assim, o que se nomeia como regional é, muitas vezes, apenas a diferença que não cabe no modelo de língua validado por instâncias de poder simbólico. O regional, então, não é uma categoria linguística objetiva, mas um efeito ideológico: um modo de nomear a alteridade da linguagem como exceção, como ruído. Ora, se a forma que se afasta da variante padrão é empurrada para o exótico e para o pitoresco, então as linguagens potencialmente mais criadoras são as que mais se podem se tornar ininteligíveis. Ou mais precisamente, intraduzíveis aos olhos de uma norma que se pretende neutra e universal.

Exemplos desta regionalidade lexical podem se ver em vocábulos da linguagem suassuniana: “*aperrear*”, “*arriar*”, “*mangar*”, “*chilique*”, “*filho de chocadeira*”, “*cabra*”,

“*enxerido*”, “*chamego*”. Todos integram um léxico que, sim, são próprios em contextos regionais, mas cuja expressividade poética não se limita à fronteira geográfica. “*Cabra*”, por exemplo, pode ser tanto um xingamento quanto um chamamento de cumplicidade. é um termo que se alonga conforme a entonação e o gesto, mas que tem seu signo linguístico fixo: cabra. “*Aperrear*”, similarmente, não é apenas perturbar, mas aborrecer o outro com um desconforto visceral. “*Filho de chocadeira*” não é só uma ofensa, é uma imagem teatral e farsesca, que transforma a injúria em cena e agrega ao chamamento uma imagem vívida. Essa linguagem “regional” materializada no léxico, então, não se presta somente a informar, não se finaliza no sentido semântico que carrega, mas performa seus significados e confere espessuras à poética.

A mesma ideia vale para a sintaxe suassuniana em *Auto da Compadecida*. Frases como “*comigo era na mentira*”, “*tudo precisando de João Grilo*” ou “*deixe o pobre de Severino conversar mais um pedaço com Padre Cícero*” desobedecem à norma gramatical normativa e, com isso, promovem uma sintaxe do ritmo, da oralidade e da teatralidade. São estruturas que priorizam o modo expressivo de dizer e o ponto de vista do enunciador, e que por isso mesmo têm mais a ver com a construção de um sujeito na linguagem do que com uma norma gramatical. Como lembra Henri Meschonnic (1982), o ritmo não é o acompanhamento da linguagem, mas seu próprio modo de significar: ele transforma o que é dito em um gesto de presença.

Por tudo isso, proponho pensarmos neste léxico e sintaxe específicos não como regionalismos, mas como expressões da linguagem suassuniana radicalmente expressiva. Sua radicalidade está no modo como sua forma e seu conteúdo se integram, instaurando uma poética que se apreende quando consideramos não apenas o que se diz, mas como se diz. Assim, ao deslocarmos o foco do “regional” para o “expressivo”, abrimos espaço para uma abordagem tradutória que não trata essa linguagem como ruído cultural, mas como forma poética legítima e criadora. E isso não apenas dignifica o texto, como também impulsiona sua travessia para o francês, recusando o confinamento do intraduzível e do regional através da construção do comparável, possível pela expressividade radical da linguagem.

No entanto, devo ressaltar que tratar separadamente de “léxico” e de “sintaxe” nesta análise é um recurso apenas didático. Na linguagem literária, e especialmente na poética dramatizada de Suassuna, essas dimensões operam de forma imbricada, afetando-

se mutuamente. Ainda assim, opto por esse recorte provisório para melhor evidenciar como o vocabulário e as construções frasais, cada qual a seu modo, participam de uma mesma dinâmica de expressividade radical. Em vez de compartimentos estanques, eles são zonas de atuação do ritmo, da imagem, da fala encarnada. Tratarei de “léxico”, mas inevitavelmente a sintaxe entrará em cena na tradução, e vice-versa.

Por isso, ao apresentar a tradução sob estas categorias, não intento criar um inventário terminológico ou demonstrar uma correspondência lexical e sintática fria entre línguas. Minha proposta é seguir a expressividade da linguagem suassuniana: apresentar cada palavra e construção em sua cena, apontar seus efeitos discutir as soluções de tradução. Organizo, assim, a análise em duas partes: a primeira dedicado ao léxico como corpo poético e a segundo à sintaxe dramatizada. Ambos serão lidos como materializações da linguagem suassuniana enquanto forma criadora: não como ornamento regional, mas como poética radicalmente expressiva passível de tradução.

4.4.1 Léxico como corpo poético

Severino, ao inquirir o Bispo, diz-lhe:

Severino, *dando-lhe um pontapé*
Levante-se e deixe de chamego. Chilique comigo não pega.

(*Auto da Compadecida*, 2002, p.90)

A fala do cangaceiro é curta, brusca e expressiva. Trata-se de uma fala carregada de teatralidade popular, oralidade incisiva e uma prosódia que imita o gesto: o pontapé que abre a cena ecoa na linguagem que se segue. Neste fragmento, há dois termos que sem dificuldade seriam tidos como regionalismos: “*chamego*” e “*chilique*”. Ambos são casos da radicalidade expressiva que esta linguagem situada geograficamente pode conter. Este teor regional, aqui, o teremos como uma categoria que reconhece a origem enraizada destes termos no vocabulário popular do Brasil, especialmente do Nordeste, e sua capacidade de condensar sentidos afetivos, corporais e performáticos numa só palavra. Vamos às suas traduções.

“*Chamego*”: um afeto viscoso e vocalizado. “*Chamego*”, segundo o (2009), refere-se a “carinho, mimo, afago insistente; tratamento afetivo, às vezes com conotação sensual ou

dengosa”. É palavra quente, que remete à proximidade dos corpos. Há em sua forma sonora um movimento de fricativa (*ch*) seguida do nasal médio (*ã*), finalizando num som oclusivo (*go*), que confere feição quase infantil e irônica ao termo.

No uso nordestino, “*fazer chamego*” implica uma tentativa de apaziguar ou manipular pela ternura. É um carinho, uma aproximação e por isso, seu uso por Severino é claramente pejorativo: ele o rejeita como fraqueza ou fingimento, como simulação. Deste modo, a tradução que proponho para este termo enraizado é “*minauderie*”.

Esta escolha se deve ao fato de que em francês o termo dispõe também da carga semântica e do registro popular impressos em “*chamego*”. Conforme o Larousse (2020), “*minauderie*” se refere a “*attitude affectée pour plaire, séduction maniérée*” (atitude afetada para agradar, sedução polida). “*Minauderie*” tem, como chamego, uma tonalidade ambígua: é afeto, mas também estratégia; doçura, mas também encenação. Além disso, carrega um som sibilante nasal (*minau-*) que evoca o tom afetado e manipulador do original. Seu gênero feminino e uso mais marcadamente teatral não reduzem sua força: ao contrário, dramatizam a recusa de Severino.

Agora ao outro termo enraizado: “*chilique*”, a explosão farsesca do corpo.

“*Chilique*” é outro caso de vocábulo ricamente performático. O dicionário Michaelis (2025) o define como uma “crise nervosa passageira, geralmente exagerada e sem motivo real; escândalo”. É o drama sem substância, o colapso teatralizado. A força sonora do vocábulo está em sua onomatopeia: “*chi-li-que*” soa como uma sequência de estalos. O “*chi*” inicial dá a impressão de algo que começa com escândalo, o “*li*” alivia, e o “*que*” finaliza o termo com rispidez.

Mais uma vez, trata-se de um termo com forte presença na oralidade brasileira, especialmente em registros informais e cômicos. Há, aqui, uma certa musicalidade irônica que se alinha à teatralidade de *Auto da Compadecida*. Para sua tradução, proponho “*simagrées*”.

Esta escolha se deve ao valor cênico do registro coloquial da poética suassuniana. O *Trésor de la langue française* (2017) define como “*grimaces, gestes affectés, manières affectées destinées à attirer l'attention ou à émouvoir*” (caretas, gestos afetados, maneirismos afetados

destinados a atrair a atenção ou a comover). A palavra carrega a ideia de artificialidade e exagero, tal efeito que existe em “*chiliquê*”. Assim como “*chiliquê*”, é um termo que pertence à fala cotidiana, ao vocabulário que não se aprende na escola, mas se vive nos encontros da língua viva e oralizada.

Logo, é preciso pensar na integração destes termos enraizados à sintaxe também oralizada na qual Suassuna os empregou. Assim, temos na colocação de Severino, o gesto verbal expressivo nas expressões: “*deixe de*” e “*comigo não pega*”. Estas são, cada uma à sua maneira, atos de linguagem performática. “*Deixe de chamego*” é imperativo e performativo: ao ordenar o abandono de um comportamento, infere-se que o personagem o emprega porque classifica-o como indesejado, ilegítimo. O “*deixar de*” é tipicamente brasileiro e um modo enfático de nomear e condenar ao mesmo tempo.

A expressão “*comigo não pega*”, por sua vez, é pura fala popular e poderosa metáfora viva, no sentido ricoeuriano²⁵. Ao fazer isso, ela não se limita a ilustrar uma ideia, mas a recria e ressignifica. “*Pegar*” aqui é usada no sentido de funcionar, colocar em prática, mas também tem algo de contagioso, como se “*chiliquê*” fosse uma doença ou uma malícia passível de contaminar o outro que o aceita. Ao dizer que “*não pega*”, Severino ergue um escudo, insinua que não se deixa afetar, é um modo de afirmação que performa os sentidos semânticos por meio da palavra. A tradução que acompanha estas camadas de expressividade, então, proponho ser:

Sévérino, lui donnant un coup de pied
Lève-toi et arrête tes minauseries.
Tes simagrées, ça prend pas avec moi.

O verbo “*arrêter*” recupera bem a ordem direta de “*deixe de*”, mas com um verbo francês mais usual no coloquial. “*Tes minauseries*” reforça o caráter afetado e negativo do gesto que se quer interromper. Logo, a construção “*ça prend pas avec moi*” retoma em francês o senso metafórico de “*comigo não pega*”. É uma expressão popular, enérgica, que não perde o caráter informal da original, mas o reemprega.

Nesta tradução, podemos observar que o ritmo, a rima e a oralidade foram privilegiadas, pois na fala original temos a construção de uma prosódia rápida e seca. O

²⁵ Para Ricoeur, em *A metáfora viva* (2001), a metáfora “viva” surge quando ela vai além de um simples artifício linguístico e se torna um motor de sentido. Ao fazer isso, ela não se limita a ilustrar uma ideia, mas a recria e ressignifica.

ritmo se dá por frases curtas, dois termos com sonoridade próxima (*chamego/chilique*), aliteração (*ch-ch*) e oclusivas secas ao fim das palavras (*go, que*). Em francês, busquei reempregar esta composição ao escrever “*tes minauderies*” e “*tes simagrées*”: duas palavras em sequência, ambas femininas, com vogais nasais e ritmo ternário. Em “*ça prend pas avec moi*”, temos uma negativa curta, forte, com ritmo oral e final abrupto.

Deste modo, não me limitei ao significado léxico dos termos: “*chilique*” e “*chamego*” funcionam na linguagem com uma espessura que ultrapassa as definições semânticas dicionarizadas. São encarnadas, carregadas de contexto, ritmo e gesto. A escolha de “*minauderies*” e “*simagrées*” procura resgatar essa camada expressiva, enquanto a estrutura da frase e seus imperativos performativos puderam se reformular a partir da forma original, fazendo com que o teor regional da fala não fosse um limitador, mas o próprio caminho para sua tradução.

O próximo termo é “*aperreio*”.

João Grilo

Que aperreio é esse? A desgraça foi agora que começou!

(*Auto da Compadecida*, 2002, p.141)

“*Aperreio*” é carregado sonoramente. De origem espanhola (*aprieto, aperrar*), o termo é marcado no português nordestino por significar agonia, sufoco, pressa, incômodo, aflição, como registra o Dicionário Houaiss (2009). É uma palavra que não se limita a descrever um estado emocional: ela o encarna. Sentir aperreio é suar, ficar tonto, gritar ou se calar sufocado, o termo indica uma sensação corporal. Sua fonética demonstra este desconforto: começa em vogal aberta e termina com o som aspirado do “*rreio*”, que se arrasta como um soluço pela boca. É a própria aflição sonora.

A tradução que proponho: “*tracas*”. Escolha que se deve ao uso coloquial em francês, cuja definição, segundo o *Trésor de la langue française* (2017) é “*ennui, contrariété, tracas domestique, souci banal mais pesant*” (incômodo, aborrecimento, problemas domésticos, preocupação trivial, mas pesada). Nesta opção, há um tom de banalidade aflitiva aqui que se aproxima bem do que aperreio quer dizer: algo pequeno que vira tormenta, um grilhão emocional.

Além disso, “*tracas*” carrega uma sonoridade seca, quase travada, que simula o engasgo da fala aflita. Não é termo um técnico, menos ainda elevado: é próprio da linguagem falada, de gente comum. É um termo que não abarca a corporeidade exata de “*aperreio*”, mas constrói sua semelhança com o termo enraizado suassuniano, alinha-se com seu campo semântico e com sua função dramatúrgica.

Para esta tradução, considere também “*galère*” ou “*embêtement*” mas a sonoridade arranhada do “*tr*” em francês foi substancialmente melhor para recompor o tom exclamativo e oral da fala de João Grilo.

Integremos o termo à sua sintaxe: “*Que aperreio é esse?*”, eis uma estrutura de pergunta como clamor popular. Tal construção é típica do português falado e escrito de maneira coloquial. Sua ordem é marcada: não é uma pergunta racional, mas uma exclamação disfarçada de pergunta. O “*é esse*” retoma com ênfase demonstrativa uma situação já vista, esperada ou temida. No francês, a composição “*c’est quoi ce...?*” cumpre esta função similar: é pergunta que também se responde, soa familiar, urgente, viva.

Logo, temos “*a desgraça foi agora que começou!*”: ritmo quebrado, mas persistente. Aqui, temos uma construção profundamente brasileira: “*foi agora que*”. Esse tipo de ênfase deslocada é recurso de oralidade viva, em que o tempo verbal (pretérito/perfeito) reforça uma quebra performática. A frase, se mais normativa, poderia manter a ordem “*a desgraça começou agora*”, mas não é o caso: “*foi agora que começou*”. O “*foi*” pontua, o “*agora*” dramatiza, o “*que*” arrasta a ênfase para o fim. É uma forma de marcar um tempo subjetivo e narrativo, não cronológico: é agora que tudo desaba, é o instante que inicia a catástrofe.

Seguindo tal paradigma, a tradução fica: “*c’est maintenant que la disgrâce commence!*”

A construção “*c’est maintenant que*” é comum em francês oral para expressar esse mesmo tipo de ênfase: “*c’est maintenant que ça va chauffer!*”, por exemplo. Ela conserva a duplicidade de tempo e a intensidade da linguagem como ato. Já o termo “*disgrâce*” retoma o “*desgraça*” com certa transparência semântica e um tom um pouco mais atenuado e dramático. O vocábulo mais “*neutro*” poderia ser “*malheur*”, mas a sonoridade quase-que-a-mesma na similaridade de “*desgraça*” e “*disgrâce*” é muito bem-vinda neste caso, pois permite que o ritmo da frase seja o portador da emoção, e não o vocábulo isolado.

Vale relembrar a construção da frase de João Grilo, constituída por duas partes: “*Que aperreio é esse?*”, onde temos três acentos fortes e ritmo ternário; e “*a desgraça foi agora que começou!*”, ritmo sincopado, como se cada palavra tropeçasse na outra.

Na tradução, então, “*C’est quoi ce tracas?*”: também ternário, com forte som vocálico, e “*C’est maintenant que la disgrâce commence!*”: ritmo decrescente, com uma cadência final que simula a catástrofe anunciada. Assim como no original, o francês aqui se aproxima do teatral e do falado e emula uma linguagem de reação, não de contemplação.

Traduzir a fala de João Grilo é traduzir o susto, a aflição, o desespero que já chega rindo da própria desgraça. “*Aperreio*”, neste sentido, traz esta relação com o corpo que responde a uma situação. E “*foi agora que começou*” não ilustra só o tempo cronológico, mas evoca um tempo narrativo. A ideia ao proceder com essa tradução, então, foi construir o comparável através da semântica e do ritmo emocional, sonoro e performativo do original, que materializa essa urgência fragmentada e cômica da fala de João Grilo.

Passemos à tradução do termo “*cabra*”.

A escolha de traduzir “*cabra*” por “*homme*” não foi nem imediata nem evidente. Ela surgiu de uma investigação às camadas lexicais, pragmáticas, culturais e expressivas que o termo enraizado opera em *Auto da Compadecida* e na linguagem sertaneja em geral. Esta solução se deu também por uma atenção às exigências de ritmo, da inteligibilidade e da oralidade impostas pelo texto suassuniano.

Do ponto de vista etimológico, “*cabra*” deriva do latim “*capra*”, originalmente a fêmea do bode, termo zoológico que, por um processo de antropomorfização linguística, foi sendo ressignificado no português do Nordeste até adquirir função designativa para o ser humano, e mais precisamente, para o homem sertanejo. Este fenômeno de deslocamento semântico, comum em contextos de forte oralidade, transforma o vocábulo em algo mais do que um substantivo: “*cabra*” se torna uma figura da linguagem viva, enraizada na fala cotidiana e marcada por uma expressividade de ordem radical.

Falo aqui de radicalidade expressiva no sentido que venho desenvolvendo ao longo desta tese: uma linguagem que vai além de comunicar, pois irradia sentido pelo ritmo, pelo timbre, pela estrutura afetiva que imprime no enunciado. “*Cabra*” é uma destas palavras que funcionam como catalisadoras do discurso: ela nomeia, ela tensiona, provoca, insinua, convoca. Sua força não está na sua estabilidade semântica, mas na sua potência relacional. Ela é um signo aberto, instável, sensível ao tom, ao contexto, ao gesto de quem a diz. Por isso, sua tradução não poderia ser pensada apenas em termos de equivalência lexical.

Essa versatilidade do termo acabou tornando a escritura de sua tradução ainda mais desafiadora. Cada nova ocorrência no texto suassuniano tornava evidente uma nova camada de “*cabra*”: ora vocativo, ora xingamento, ora expressão de afeto. E, embora em textos literários seja sim possível preservar sua opacidade mantendo o “*cabra*” estrangeirizado, no texto dramático isso dificultaria a apreensão imediata do termo. Como lembra Patrice Pavis (2011), e como já discorri, o signo teatral é simultâneo, sensível e efêmero. Ele precisa ser compreendido quando é proferido/lido. Infirmo precisamente que o espectador/leitor não pode parar para interpretar ou deduzir o significado de um termo enquanto a cena avança. Por isso era preciso encontrar uma forma de traduzir “*cabra*” que conservasse a indicação semântica e algo de sua opacidade sem com isso comprometer a fluência da cena.

Foi neste contexto que primeiramente considerei recorrer à forma espanhola “*cabrón*”. A aproximação sonora e etimológica era atraente e a palavra carrega também uma história de usos populares e ambíguos. Mas “*cabrón*”, no espanhol contemporâneo, conta com um certo grau de agressividade e especificidade semântica que comprometeria a plasticidade de “*cabra*” em *Auto da Compadecida*, pois no texto suassuniano o termo é também empregado com neutralidade, como na fala de João Grilo: “*Seu cabra lhe dá um tiro de rifle, você vai visitá-lo*” (p.129). Assim, a carga ofensiva de “*cabrón*” seria demasiada, imprópria para o texto. Seu uso tenderia à fixação de um valor negativo, o que inviabiliza sua aplicação para traduzir um termo que, tanto em Suassuna como na linguagem popular, pode ser elogioso, neutro ou apenas referencial.

A solução, então, não veio da busca por um equivalente direto, mas do próprio estudo das funções que “*cabra*” cumpre no texto. Sua função vocativa, referencial, expressiva e cultural nos apontava que um de seus sentidos possíveis, o de “*homem*”, poderia ser a chave para sua tradução. Especialmente porque o termo “*homem*” aparece

reiteradamente na peça como vocativo, funcionando como chamamento popular, expressão de surpresa, crítica ou cumplicidade. Dizer “*homem!*” no teatro de Suassuna é, muitas vezes, dizer “*cabra!*”, no que tange à sua semântica e sua função sintática.

Por isso, ao optar por “*homme*”, segui o caminho já traçado pelo próprio texto. Traduzi-lo literalmente deste modo me permitiu manter a opacidade expressiva sem comprometer a inteligibilidade imediata do texto original. Ao aplicar essa mesma solução de “*homme*” para o “*cabra*”, estendi a continuidade interna da linguagem suassuniana para o francês, retomando a versatilidade do termo. Trata-se de uma decisão por ressonância, no sentido que lhe dá Henri Meschonnic (2010): ressoar não é repetir, mas responder com o corpo da linguagem ao chamado do texto, ao qual adiciono que ressoar é criar, na língua da tradução, um construto comparável ao gesto de linguagem do original, sob nova forma.

Sei que esta tradução pode ser vista como simplificadora ou mesmo domesticadora, mas o que ela busca é exatamente o contrário. O “*homme*” francês não reduz “*cabra*” ao seu significado literal, mas lhe oferece um espaço novo de performatividade. Ele é suficientemente neutro para receber as adjetivações e mudanças de tom que o texto suassuniano lhe propõe. Pode ser dito com raiva, com neutralidade, com espanto, como abaixo estão algumas de suas ocorrências no texto:

Extrato Quadro 22. Ocorrências cabra

Original	Comentário
João Grilo O cabra estava vivo e ainda atirou em mim. (p. 110)	Uso neutro para indicar a referência ao cangaceiro.
João Grilo Seu cabra lhe dá um tiro de rifle, você vai visitá-lo. Então eu toco a gaita e você volta. (p.110)	Uso neutro para indicar a referência ao cangaceiro.
Severino Atira, cabra frouxo, não estou mandando? (p.114)	Uso adjetivado, pejorativo, ofensivo.
João Grilo Ah, cabra safado, com pena de mim, mas não se esqueceu do dinheiro, hem! (p.162)	Uso adjetivado, pejorativo, ofensivo.

--	--

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

Este “*homme*”, assim, não empobrece, mas hospeda, e sobretudo, ele preserva a radicalidade expressiva da linguagem original: não pela palavra em si, mas pela forma como ela se inscreve no ritmo do discurso, principalmente quando a integramos à sua sintaxe geral, como nos exemplos acima. Neste sentido, o “*homme*” que proponho não é tradução da superfície, mas a tradução da maleabilidade que o termo regionalizado tem em sua própria língua. Esta é uma solução que não se limita ao dicionário, mas nasce desta investigação da complexidade do uso possível de “*cabra*”. E é justamente porque o termo tem sua espessura radicalmente expressiva que sua tradução precisou se afastar de uma estrangeirização arbitrária ou de uma transcrição que a fizesse exótica.

4.4.2 Sintaxe dramatizada

Proponho chamar de sintaxe dramatizada a linguagem suassuniana que se afasta das construções paratáticas tradicionais (embora ainda dialogue com elas) para construir um encadeamento pulsante, afetivo, concernente ao corpo e ao riso. Tratam de falas que não apenas transmitem conteúdo, mas performam intensidade, encenam o pensamento e as sensações dos personagens. Em suma, a sintaxe dramatizada não é uma estrutura lógica e puramente sintática, é uma composição radicalmente expressiva do texto do personagem.

Diferente da estrutura paratática, com seus períodos breves, sentenças axiológicas e tom fragmentado, a sintaxe dramatizada é mais íntima, mais encadeada e mais popular. Ela encontra sua composição no corpo do dizer. As frases sobem como espasmos, se atropelam, se repetem, hesitam. Não há organização formal: há urgência de expressividade, o que confere verossimilhança e comicidade ao texto suassuniano.

Um exemplo deste tipo de construção está na fala da personagem Mulher, quando pede para João Grilo que lhe traga o gato que “descome dinheiro”. Nesta ocasião, a personagem expressa em sucessivas exclamações seu desconcerto, sua ansiedade, sua doçura e sua aversão social:

Mulher

Ai, João, traga pra eu ver! Chega me dá uma agonia! Traga, João! Já estou gostando do bichinho. Gente, não, é povo que não tolero, mas bicho dá gosto.

(*Auto da Compadecida*, 2002, p.45)

A manifestação da Mulher é puro ritmo e expressão. Começa com um chamado de interjeição e vocativo, típico da oralidade suassuniana: “*Ai, João!*”, e continua em sequência musical e emotiva. Temos súplica (“*traga pra eu ver!*”), um clímax físico-afetivo (“*chega me dá uma agonia!*”), repetição (“*traga, João!*”), afeição emergente (“*já estou gostando do bichinho*”), juízo categórico sobre o mundo (“*gente, não...*”) e uma conclusão quase aforística e proverbial (“*mas bicho dá gosto*”). É o mundo dividido entre o desgosto e o gosto, e tudo isso dito em linguagem viva, que se emerge no ato da fala, típico da linguagem oral.

Lexicalmente, temos nesta fala um vocabulário do corpo: agonia, gosto, ver, trazer. Nele, tudo remete ao sensível. Sintaticamente, temos um entrelaçamento livre de subordinações formais, mas marcado por pausas, exclamações, e sobretudo por uma musicalidade emocional. Essa construção não está em favor da norma gramatical, e sim proporciona a experiência da fala regra.

Para traduzir esse fragmento, busquei reconstruir a cena em seu ritmo e expressividade, materializados pela composição linguística do texto. Não somente, pretendi guardar um pouco da opacidade original da fala, refazendo a função semântica e dramática de sua expressão. Assim, a tradução que proponho é a seguinte:

Extrato Quadro 25. Sintaxe Dramatizada

Original	Tradução
Mulher Ai, João, traga pra eu ver! Chega me dá uma agonia! Traga, João! Já estou gostando do bichinho. Gente, não, é povo que não tolero, mas bicho dá gosto.	Femme Oh, Jean, apporte pour que je voie! J'ai même un feu dans la gorge! Apporte, Jean! Je commence déjà à aimer cette petite bête. Les gens, non, c'est le monde que je peux pas sentir. Mais les bêtes, oh, ça fait goût.

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

Vamos, então, destrinchá-la:

“Oh, Jean, apporte pour que je voie!”

O chamado “*Ai, João*” traduzi por “*Oh, Jean*”, mantendo o apelo dramático e oral. A escolha de “*Jean*”, já justificada anteriormente, carrega a significação simbólica pelo nome traduzido. A injunção “*traga pra eu ver*” se transforma em “*apporte pour que je voie*”, mantendo a ação de trazer e o desejo de percepção imediata (ver), com leve deslocamento sintático para manter fluidez e oralidade.

“J’ai même un feu dans la gorge!”

Aqui está o ponto de maior transcrição. A expressão “*chega me dá uma agonia*” foi reimaginada como um fogo na garganta para compreender a sensação da “*agonia*”: imagem viva, sensorial e pulsante. O “*même*” cumpre a função de intensificador, traduzindo o “*chega*” como uma quase explosão interna. A “*gorge*” é a sede da fala, e sua irradiação simboliza essa aflição que quer sair, que quer se dizer, mas que se entala. O uso de “*feu*” traz o calor, a urgência, a aflição. Tudo isso sem recorrer ao falso cognato “*agonie*”, que em francês tem uma conotação de morte iminente, suficientemente impertinente ao contexto original. Neste quesito, devo admitir que declinar tal termo tão perfeitamente espelhável à “*agonia*” não foi muito fácil. Nós, tradutores, é possível que tenhamos uma certa fascinação por palavras que muito se parecem, mas isso nada mais é que o idealismo da tradução perfeita que nos acomete nestes momentos.

“Apporte, Jean!”

Nesta frase, a repetição foi mantida. Na fala dramatizada, repetir não é redundância: é reforço do momento de enunciação, ferramenta discursiva. O ritmo oralizado suassuniano exige o retorno.

“Je commence déjà à aimer cette petite bête.”

Aqui, a tradução busca preservar a ternura do bichinho através do diminutivo “*petite bête*”. O “*déjà*” antecipa a emoção: já começa a gostar antes mesmo do contato. A afeição, como no original, brota de forma inesperada: surgindo por meio do “*jà*” e do “*déjà*”, que está no meio da frase.

“Les gens, non, c’est le monde que je peux pas sentir.”

As oposições sintéticas do original são mantidas, pois “*genté*” e “*povo*”, os transformei em “*les gens*” e “*le monde*”. Já no verbo “*sentir*”, aproveitei-me de seu duplo valor de percepção e tolerância, incutindo, no francês, um sentido a mais do que o português previamente prescreve. Assim, a noção sensorial do texto se endossa.

“Mais les bêtes, ah, ça fait goût.”

Esta frase final é também inventiva, “*goût*” substitui “*plaisir*” na expressão corriqueira “*faire plaisir*”. Essa substituição se faz com intenção: o prazer aqui não é racionalizado, é gustativo, sensorial, vital. “*Ça fait goût*” não é uma expressão idiomática, mas passa a ser neste contexto, justamente por sua força inesperada e comparação à expressão já existente. Troquei os termos porque são de todo semelhantes em termos semânticos, de modo que mesmo que seja uma invenção, está na esteira do completo compreensível e, assim, retomo a opacidade sensorial da expressão nordestina “*fazer gosto*” na tradução. Em outras palavras, o que busquei foi irradiar o “*gosto*”.

Assim, traduzir esta sintaxe dramatizada não é reproduzir a sequência das palavras, pareando-as sintaticamente: mas é um manejo de reencenar o gesto, e refazer a temperatura do texto. E é justamente por isso que certas palavras, como a “*agonia*”, mesmo que parecem perfeitas, igualíssimas, precisam ser recusadas. Outras, como o “*prazer*”, muito parecida com o “*plaisir*”, valeu ser repensada em favor da opacidade do texto original.

Se na fala da personagem Mulher, observamos uma explosão emocional construída em ritmo sincopado e léxico sensível, a fala de João Grilo que analisamos a seguir apresenta outro aspecto da sintaxe dramatizada suassuniana: o conflito entre a urgência do corpo e sua contenção, entre a necessidade de falar e a pressão de calar. Aqui, a linguagem emerge da garganta como sintoma, e não como um cálculo. A moral se manifesta como um espasmo verbal. A fala do sertanejo, encenada em um dos momentos de impasse ético da peça, é a seguinte:

João Grilo

O senhor me desculpe, mas a língua fica balançando na boca que chega me dá uma agonia. Eu posso ouvir um safado desses dizendo que prestava e ficar calado?

Logo à primeira vista, reconhecemos a sobreposição de registros: a abertura formal e respeitosa (“*O senhor me desculpe*”) rapidamente é corroída por uma explosão física e afetiva. A frase de João Grilo progride denotando um acúmulo, “*a língua fica balançando*” já nos insere num universo do corpo falante e do desejo do personagem de falar, de enunciar. A metáfora da língua solta, que balança na boca, antecipa o clímax expressivo: “chega me dá uma agonia”. Esta última é, como vimos na fala anterior, uma expressão nordestina de aflição emocional encarnada, mais corporal e menos lógica.

Para traduzir esta irrupção de expressividade e coloquialidade, mantive a estratégia de priorizar a gestualidade da fala, reescrevendo a oralidade dramatizada de João Grilo. A tradução proposta é:

Extrato Quadro 25. Sintaxe Dramatizada

Original	Tradução
João Grilo O senhor me desculpe, mas a língua fica balançando na boca que chega me dá uma agonia. Eu posso ouvir um safado desses dizendo que prestava e ficar calado?	Jean Grillon Excusez-moi, monsieur, mais ma langue balance dans ma bouche que ça me tord la gorge. Je ne peux pas entendre un type pareil dire qu'il valait quelque chose, et me taire.

Fonte: CAVENDISH, G. 2025. Quadro elaborado no âmbito desta pesquisa.

Vamos agora a um breve comentário da tradução, fragmentando-a:

“Excusez-moi, monsieur”.

Tradução direta da cortesia inicial, que em francês mantém o valor cerimonial e marcadamente respeitoso do personagem para com Jesus Cristo. Esta cortesia abre o terreno para o contraste: um jogo teatral entre forma e impulso que é recorrente em João Grilo.

“mais ma langue balance dans ma bouche”

Preservei aqui a imagem coreográfica da boca como espaço de contenção do dizer. A escolha de “*balance*” foi o espelho ao qual pude ceder. “*Balançar*” e “*balancer*” reencena

o movimento oscilante e inquieto, da língua. Além de ser uma imagem de natureza cômica, ela carrega a tensão de quem tenta calar e não consegue.

Importante destacar aqui o ritmo sonoro: “*ma langue balance dans ma bouche*” contém uma repetição fonética marcada pelas nasais /ã/ e pelo som /b/ e /m/, que criam um movimento oscilatório próprio. As vogais abertas e as consoantes labiais simulam, no som, o próprio gesto do balançar.

“que ça me tord la gorge”

Aqui, o uso do “*que*” é intencionalmente não-normativo. Ele ecoa a construção do português falado “*que chega me dá uma agonia*”, recriando o ritmo afetivo: o encadeamento de uma consequência emocional súbita e do corpo, como se a frase estivesse sendo puxada pela emoção. “*Ça me tord la gorge*” é uma escolha expressiva e transcriadora que evita novamente o falso amigo “*agonie*”, para desvencilharmo-nos da conotação de morte iminente e do sofrimento terminal e vincular a frase à ansiedade dramática da expressão nordestina.

Assim, “*tordre la gorge*” reencena a aflição na própria imagem de uma garganta torcida, apertada. A garganta, que já havia aparecido na fala da personagem Mulher com o “*feu dans la gorge*”, reaparece aqui como um gesto também de aflição e sensação: a pressão interna, a torção daquilo que precisa sair.

Novamente, o ritmo fonético reforça o sentido: “*gorge*”, com seu som gutural, corta a fluidez do verso anterior ritmado pelo “*balancer la langue dans la bouche*”.

“je ne peux pas entendre un type pareil dire qu’il valait quelque chose, et me taire.”

Esta parte final apresenta o cume moral da fala de João Grilo. Indignado, ele se recusa a se calar diante de uma injustiça. “*Un type pareil*” traduz o desdém de “*um safado desses*”, mantendo o registro oral francês que especifica sem limitar hermeticamente através do “*desse*”.

Já a construção verbal “*valoir quelque chose*” oferece a ambiguidade necessária à expressão brasileira “*prestar*”, que, em seu uso informal, é moralizante e valorativa, mas

também subjetiva e afetiva. A estrutura “*je ne peux pas... et me taire*” traz o peso ético da ação negada: não se pode ouvir aquilo e ainda assim calar. Ao contrário de uma formulação mais lógica e elaborada, como “*comment voulez-vous que je me taise?*”, a estrutura aqui é sintática e ritmicamente mais explosiva, direta, crua, aspecto o qual priorizei na tradução.

Essa fala de João Grilo é um interessante exemplo da linguagem como gesto, como explosão que emerge da garganta, ou da “*gorge*”. Tendo isso em vista, almejei na tradução preservar e irradiar estas ideias originais: a contenção, o acúmulo, a pressão e o desabafo. Cada escolha, do “*balance*” ao “*tord la gorge*”, do “*type pareil*” ao “*valait quelque chose*”, foi premeditada com o objetivo de reescrever uma linguagem que não apenas enuncie, mas irradie sua significação.

Ao usar “*que ça me tord la gorge*”, busquei o gesto sensorial de “*chega me dá uma agonia*”, mas com outra imagem: não mais o fogo, mas a torção. Assim, a voz de João Grilo, aqui, não é apenas reproduzida: ela é reencenada com seu ritmo de urgência, de tensão e de espontaneidade. Assim como na fala da Mulher, não foquei somente nas comparações lexicais ou gramaticais. O que priorizei foi a vibração expressiva da linguagem cuja forma está também nas matérias do corpo.

Ao longo deste capítulo, busquei mostrar que o que chamamos de “intraduzível” não é um ponto de opacidade intransponível, mas uma zona de fricção em que a tradução se reinventa. Longe de ser um obstáculo, o intraduzível funcionou aqui como uma provocação estética e ética: ele desafia o tradutor a sair do regime puro da equivalência e entrar em uma mentalidade de criatividade crítica.

A análise dos neologismos, das imagens radicais e dos ritmos populares de *Auto da Compadecida* evidenciou que a linguagem suassuniana é estruturada por uma expressividade exacerbada, pulsante, muitas vezes excessiva, o que exige soluções tradutórias que não apaguem essa vitalidade, mas que a reescrevam a partir de suas próprias motrizes.

Esses elementos de difícil tradução (ou melhor, de tradução exigente) não se resolvem por aplicação teórica nem por espontaneísmo intuitivo. Eles exigem um gesto de escuta criativa, de invenção formal e de negociação entre fidelidade e criação. Foi

nesses momentos-limite que a tradução se fez, mais do que nunca, uma experiência de criatividade crítica.

Se os capítulos anteriores indicaram que havia método possível para lidar com os traduzíveis, neste capítulo pretendi expor o terreno movediço e criativo onde nenhum método de tradução dá conta plenamente. Assim, o que defendi aqui foi que o intraduzível não é o fim da tradução, mas precisamente onde ela começa: como risco, como escolha e como uma forma. É a partir dessa constatação que podemos, agora, abrir espaço para as considerações finais deste trabalho: não precisamente como um fechamento, mas como uma dobra reflexiva sobre o que foi feito, pensado e vivido ao traduzir *Auto da Compadecida* para o francês.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim deste percurso de escrita, escuta e manejo artesanal do texto suassuniano, volto àquilo que talvez tenha sido desde o início meu impulso primeiro: a intenção de fazer linguagem com linguagem. Intenção esta que não se confunde com pretensão de criação literária, mas que tampouco se contenta com o discurso técnico da análise própria dos estudos de literatura. Entre uma e outra área, situo este trabalho assim: uma tentativa de conjugar crítica e criação, forma e leitura, tradução e fricção. Espero ter conseguido demonstrar que traduzir é fazer literatura com literatura, mas também ousar dizer que é fazer teoria com forma, é fazer conhecimento com corpo teórico e sensorial.

Esta minha aposta atravessa toda a tese, ainda que por caminhos distintos. A primeira trilha foi a do reconhecimento da forma suassuniana, forma essa que não se explica apenas pela moldura dramática ou pelas escolhas lexicais, mas que se revela como um tecido profundo, feito de repetições, de riso e de tragédia, de oralidade e de alegoria. *Auto da Compadecida* me foi, desde o início, um texto em voz alta. Mas só mais tarde compreendi que essa voz se fazia corpo de linguagem por uma via muito particular: por sua medievalidade sertaneja.

Inspirada por Ligia Vassalo, Paul Zumthor e pelas leituras armoriais de Suassuna, percebi que essa medievalidade não era um adorno temático, mas uma ossatura estética e formal. Ela estrutura o modo como o texto fala e como deve ser ouvido. Trata-se de uma tradição de escritura que atravessa o tempo pela boca e não se finaliza na escrita. A partir dessa chave, entendi que a peça encarna o sertão, mas vai além: ela o encena e o reelabora. E foi nesta meada que o conceito de linguagem radicalmente expressiva de Paul Ricoeur se fez necessário e, para mim, enquanto tradutora e pesquisadora, foi indesejável. Foi por meio desta visada que pude compreender que a linguagem de Suassuna não descreve: ela cria. Ela é, antes de tudo, criativa e criadora, hermenêutica, e, justamente por isso, muito mais traduzível do que se pensa vulgarmente.

Esta foi a virada metodológica que me conduziu a pensar que a radical expressividade do texto não era um obstáculo, mas um caminho para a tradução. O que à primeira vista parecia intraduzível (seus regionalismos, seus neologismos, suas imagens inusitadas, suas prosódias populares, por exemplo) revelou-se, em muitos casos,

justamente o que empurrava a tradução para a criação. Nesta esteira, Haroldo de Campos e sua transcrição poética me ofereceram uma ética a se seguir. Não se tratava de “trair” o texto, mas de ser fiel a seu modo de existir: seu riso, seu estofo poético, sua inteligência performativa.

Foi neste caminho que vi se dissolver a oposição entre traduzível e intraduzível. Percebi que esses termos não funcionam como binômios, mas como prolongamentos um do outro. Ou como as ideias haroldeanas propõem, é na resistência do texto que a tradução se realiza e se transforma. O que parece opaco, fechado, muitas vezes é apenas uma demanda por um manejo mais sutil, por uma inventividade mais marcada. Neste sentido, pude constatar que a construção de um comparável, como propõe Ricoeur, não é apenas um recurso técnico, mas uma saída poética para acolher a alteridade do original sem caricaturizá-la.

O regional, então, não é um cárcere, é precisamente um caminho. Ao traduzir termos como *cangaceiro*, *sertão*, vi que o peso do regionalismo não impede a travessia; pelo contrário, ele indica os pontos de atrito e de invenção. A regionalidade é, ela mesma, um gesto expressivo, uma forma particular de organizar o mundo. E por isso pode, sim, ser traduzida, principalmente se se medir sua espessura e seu funcionamento interno. A obra de Suassuna, arquetípica, oralizada, cômica e transversal, é não raro tida como regional e universal ao mesmo tempo, aspecto que minha tradução tentou acompanhar e refazer.

Outro aspecto central deste trabalho foi o traquejo com o texto dramático. Sem compreender sua lógica própria (suas didascálias, sua arquitetura de réplicas, suas repetições carregadas de performatividade), nenhuma tradução seria possível. O teatro exige do tradutor uma consciência rítmica, uma atenção à oralidade, uma visão de cena que se antecipa ao palco. Por isso, me amparei nos estudos de Anne Ubersfeld, Patrice Pavis e Jean-Pierre Ryngaert, que me ensinaram a ler o texto como partitura. E mais: como promessa de corpo. Assim, minha tradução não poderia ser puramente textual; ela precisava ser dramatizável, oralizável, encarnável.

A experiência de traduzir nos demanda capacidade de abstração programada. Explico: uma palavra pode virar uma frase, uma frase pode virar uma palavra. Não por domesticação nem por capricho, às vezes simplesmente pela leitura crítica do texto. Às vezes, foi pela sonoridade que cheguei ao sentido; outras vezes, foi pelo ritmo que

encontrei o que poderia ser uma tradução pertinente. Houve momentos em que precisei aceitar que o sentido se traduziria mais por um gesto de linguagem do que por uma correspondência lexical. Isso exigiu de mim uma escuta mais aguda e uma entrega às “leis internas do original”, como traz Benjamin.

Nesta tese, busquei trazer novas perspectivas para a tradução, não pautando-me exclusivamente na teoria, nem somente na prática, mas na lida íntima com a linguagem, na tessitura entre a leitura crítica e o fazer. Tentei não me demorar demais na descrição das escolhas tradutórias, embora saiba que isso seja parte constitutiva deste tipo de pesquisa. Ainda assim, permanece em mim a dúvida: será que aqui atingi um equilíbrio justo entre a reflexão crítica e a exposição dos procedimentos?

Em um trabalho em que se explica e se discute uma tradução própria, é inevitável que eu me pegue explicando uma percepção pessoal. Afinal, mesmo no campo da ciência, especialmente no da linguagem, não há neutralidade pura. Toda leitura é uma visada. Toda tradução é uma interpretação. E toda interpretação carrega, como diria Suassuna, seu pedaço do sujeito que a produz. Reconheço que este é, acima de tudo, um trabalho de limites: entre a teoria e a prática, entre o texto e a cena, entre o eu que escreve e o texto que resiste.

Difícil não escrever em primeira pessoa, aspecto que optei por já apontar nas premissas desta tese. Difícil ser completamente objetiva ou técnica. Pois tudo neste processo foi atravessado por um sujeito “eu” que manipulou o texto, que hesitou, que se deixou afetar. Houve, sim, a expectativa de aprofundar mais, de dominar cada aspecto teórico abordado. Mas a verdade é que muitas vezes me vi apenas nos limiares dos assuntos, tangenciando debates, tentando abordá-los na fundura em que eram precisamente necessários para não me fazer vãmente longa nem incorretamente curta. Assim, não apropriei profundamente todas as referências, mas tentei costurar conexões, lançar pontes, inventar passagens entre o possível e o necessário para contribuir para a área.

Quanto ao uso de metáforas, sim, fui pródiga. Talvez demais. Talvez por necessidade. A metáfora me foi desde o início mais do que figura: foi forma de pensamento. Como me ensinou Paul Ricoeur, a metáfora não é um adorno nem um empobrecimento da linguagem racional; é uma expansão possível do sentido. Ela rompe com o literal sem desrespeitá-lo, carrega o conceito para além do conceito, torna a

linguagem radicalmente expressiva em seu nível mais profundo. Foi na metáfora que encontrei modos de dizer o que escapa, o que não se fixa, o que pulsa no entre. Não se tratou, portanto, de embelezar o discurso, mas de escavar nele os veios sensíveis onde crítica e criação se encostam. A metáfora foi método e também matéria. E foi também onde a crítica pôde se desfazer da rigidez técnica para, enfim, inventar. Nesse percurso, compreendi que a metáfora é uma forma de pensar com imagens, com afetos, com abismos, e que às vezes é somente nela que o pensamento alcança o que o conceito ainda não nomeia, como a própria linguagem suassuniana também nos mostrou.

Por fim, preciso reconhecer que esta tese se finda por necessidade. Como lembra Umberto Eco, uma tese só termina porque precisa terminar. Porque há um prazo, porque há uma defesa, porque há uma banca. Porque há o tempo acadêmico, que não coincide com o tempo da pesquisa, da literatura, da tradução. Mas a verdade é que ela não termina. Ou, talvez, que ela só começa agora. Ela continua na tradução que foi feita e que um dia poderá ser lida, encenada, transformada por outras vozes, por outros corpos. Continua também nos limites que ficaram por aprofundar, nos conceitos que ainda me escorregam, nas perguntas que o texto deixou em aberto. E continua, sobretudo, nesse gesto insistente de criatividade crítica: fazer linguagem com linguagem. Por fim, hei de concluir esta tese com o verso que encerra o *Auto da Compadecida*:

Meu verso acabou-se agora,
Minha história verdadeira.
Toda vez que eu canto ele,
Vêm dez mil-réis pra a algibeira.
Hoje estou dando por cinco,
Talvez não ache quem queira.

(Autor desconhecido, sem data definida)

Ou melhor, acho que devo finalizá-la com a tradução de tal poema popular:

Mon p'tit vers finit ici,
C'est l'histoire, la vraie, j'te dis.
Chaque fois qu'j'le chante entier, dix sous tombent dans mon tablier.
Aujourd'hui j'le donne pour cinq, p't'être que personne n'en veut le payer.

(Autor desconhecido, sem data definida, tradução de Geovana Cavendish, 2025).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APTER, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Londres e Nova York: Verso, 2013. 382 p. ISBN 9781844679706.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Paris: Larousse, 1995.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Maria de Lourdes Siqueira. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1957. 256 p.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: Escritos sobre mito e linguagem. Tradução de Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011.

BENVENISTE, Émile. Problemas de linguística geral I. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2006.

BENEDETTI, Ivone. Entrevista [coleção Palavra de Tradutor: Ivone Benedetti entrevista]. Organizadas por Andréia Guerini e Karine Simoni. Curitiba, PR: Medusa, 1. ed., 2022. 137 p. ISBN 978-65-86276-26-8

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

_____, Antoine. *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.

BISOL, Leda. *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. 4. ed. revista e ampliada. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. 546 p. ISBN 978-85-244-0296-0.

CASSIN, Barbara (**coord.**). *Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias*. Tradução de Fernando Santoro, Luisa Buarque e outros. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- CAMPOS**, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CANDIDO**, Antônio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CASCUDO**, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global Editora, 2011. ISBN 978-85-260-0981-3.
- EAGLETON**, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Editora Unesp, 1983.
- EIKHENBAUM**, Boris. *A teoria do método formal*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Porto Alegre: Editora Sulina, 1978. 200 p. ISBN 978-85-7633-005-9.
- FERREIRA**, Jerusa Pires. *Matrizes impressas do oral: conto russo no sertão*. São Paulo: Intermeios, 2014.
- FROST**, Robert. *The Poetry of Robert Frost: An Introduction*. New York: Henry Holt and Company, 1949.
- FRYE**, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- GLISSANT**, Édouard. *Poética da Relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 256 p. ISBN 9786586719741.
- HOUAISS**, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUIZINGA**, Johan. *O outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. Tradução de Francis Petra Janssen. Introdução de Naiara Damas. Posfácio de Anton van der Lem. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.
- IMBS**, Paul (dir.). *Trésor de la langue française: dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789–1960)*. Paris: CNRS Éditions, 2017.

- JAKOBSON**, Roman. *Linguística e poética*. In: SEBEOK, Thomas A. (org.). *Style in Language*. Cambridge: MIT Press, 1960. p. 350–377.
- KRISTEVA**, Julia. *A revolução da linguagem poética: a vanguarda no final do século XIX: Lautréamont e Mallarmé*. Tradução de Maria de Lourdes Dutra de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 1974.
- LADMIRAL**, Jean-René. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard, 1994. 304 p. ISBN 978-2-07-073743-7.
- LEITE**, Marli Quadros. *A linguagem da oralidade: análise de marcadores discursivos*. São Paulo: Cortez, 2001.
- LEVINAS**, Emmanuel. *Totalidade e Infinito: ensaio sobre a exterioridade*. Tradução de Sérgio Telles. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- MARCUSCHI**, Luís Antônio. A repetição na língua falada como estratégias de formulação textual. In: KOCH, I. G. V. (org.). *Gramática do Português Falado*. Campinas: EDUNICAMP/FAPESP, 1997. p. 95-130.
- MELO NETO**, João Cabral de. *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1955.
- MELLO**, Frederico Pernambucano de. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- MESCHONNIC**, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982. 732 p. ISBN 978-2-86432-016-6.
- _____, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. 344 p. ISBN 978-85-273-0875-5.
- MICHAELIS**, Aulete. *Dicionário Michaelis Online*. São Paulo: Michaelis, 2025.
- MOISÉS**, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12. ed. revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004. 680 p. ISBN 978-85-216-0899-6.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Ariano Suassuna: uma arqueologia do sertão. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2019.

PEIXOTO, Ângela. O cordel e as raízes da Idade Média. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 28, p. 11-26, 2006.

PORTELLA, M. *ORALIDADE E CULTURA ESCRITA: A TECNOLOGIZAÇÃO DA PALAVRA*. *FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, [S.l.], n. 1, nov. 2012. ISSN 1983-4373.

RABETTI, Bia (**Org.**). *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2004. 69 p. ISBN 978-2-227-47367-6.

_____, Paul. *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

_____, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000. 500 p.

_____, Paul. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983. 3 v.1

RIEGEL, Martin; **PELLAT**, Jean-Christophe; **RIOUL**, René. *Grammaire méthodique du français*. 5. éd. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Leitura e Crítica).

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. São Paulo: Editora Cultrix, 1981. 240 p. ISBN 978-85-216-0719-7.

SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. 34. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

_____, Ariano. *Almanaque Armorial / Ariano Suassuna: seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões Almeida Júnior, Edvanda Bonavina da Rosa, Lídia Fachin e Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1977.

VALÉRY, Paul. *La poésie*. Paris: Gallimard, 1947. 150 p. (Bibliothèque de la Pléiade).

VASSALLO, Ligia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VINAY, Jean-Paul; **DARBELNET**, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*. Paris: Didier, 1958.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução de Otávio Albano. Ilustrações de Franco De Rosa. São Paulo: Oceano Edições, 2021.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.

_____, Paul. *La mesure du monde: représentation de l'espace au Moyen Âge*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.