



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO –
POSTRAD

TRADUZIR O *AUTO DA COMPADECIDA*: O TEATRO E A LETRA

GEOVANA ARAUJO CAVENDISH

Brasília
Março de 2019.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO –
POSTRAD

TRADUZIR O *AUTO DA COMPADECIDA*: O TEATRO E A LETRA

GEOVANA ARAUJO CAVENDISH

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Helena Rossi

Brasília
Março de 2019.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

CAVENDISH, Geovana. **Traduzir o Auto da Compadecida: o teatro e a letra**, 2019, 128 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pela autora à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do programa. A autora reserva para si os outros direitos autorais de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito da autora. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

AG352t

Araújo Cavendish , Geovana Traduzir o Auto da Compadecida: o teatro e a letra / Geovana Araújo Cavendish ; orientador Ana Helena Rossi . - Brasília, 2019. 128 p.
Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução) Universidade de Brasília, 2019.

1. tradução . 2. tradução teatral . 3. ariano suassuna . 4. teatro . I. Rossi , Ana Helena , orient. II. Título

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO –
POSTRAD

TRADUZIR O *AUTO DA COMPADECIDA*: O TEATRO E A LETRA

GEOVANA ARAUJO CAVENDISH

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
SUBMETIDA AO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS
REQUISITOS NECESSÁRIOS À
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM
ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

Aprovada por:

Prof.^a Dr.^a Ana Helena Rossi (orientadora), Universidade de Brasília – UnB

Prof.^a Dr.^a Alice Maria de Araújo Ferreira (examinador interno),
Universidade de Brasília – UnB

Prof.^a Dr.^a Adriana Santos Corrêa (examinador externo), Universidade de
Brasília – UnB

Prof.^a Dr.^a Maria da Glória Magalhães dos Reis (suplente), Universidade
de Brasília – UnB

Brasília, 19 de março de 2019.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS

EPÍGRAFE

RESUMO

RÉSUMÉ

INTRODUÇÃO

METODOLOGIA

OS SERTÕES

- 1. Ariano Suassuna: breve introdução biográfica e teatral.....18
- 1.1 Movimento Armorial: ode ao nordeste sertanejo.....21
- 1.2 O teatro armorial.....26
- 1.3 *Auto da Compadecida*: uma análise para a tradução.....28
- 1.4 Personagens e parentescos de gêneros teatrais.....31

OS MARES

- 2. Do texto teatral: a letra é performática.....39
- 2.1 O que a faz performática: o texto teatral como representação do diálogo falado, a dêixis e o texto didascálico.....43
- 2.2 Do projeto de tradução: o teatro e a letra.....70
- 2.3 O versinho do Canário Pardo.....98

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....106

BIBLIOGRAFIA.....112

ANEXOS.....116

AGRADECIMENTOS

Aos professores e professoras do ensino público brasileiro, que lutam todos os dias para que o acesso à educação seja digno e democrático. A estes devo minha graduação e pós-graduação públicas, ricas e humanizadas. À minha família, pelo sólido e honesto apoio às minhas escolhas. Ao meu filho, que apesar de ainda estar em meu corpo, me fez repensar o valor desta pesquisa. Ao Daniel, por segurar todas as pontas possíveis quando nem mesmo precisei pedir por sua ajuda. À minha orientadora Ana Helena Rossi, que me ensinou muitíssimo do que sei, sempre com admirável disposição e humanidade às minhas necessidades, obrigações e querências na pesquisa – e algumas vezes na vida –. Ao Danilo, pelas gentis e atentas contribuições de teatro e língua. À minha querida colega de graduação e pós-graduação, Kallynny, que me acompanhou com palavra amiga, livro e ouvido. Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD), pelo ambiente agradável e frutífero que me proporcionou desde meu ingresso. A Capes, pelo apoio a esta pesquisa.

Tenham-me grata, sou-lhes grata.

Às grandes mulheres que me formaram.

Do teatro e da tradução

Il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art; mais
il n'est pas constant quels ils sont.

(Corneille, *Discours de l'utilité es des parties du poème dramatique*)

RESUMO

O presente trabalho constitui-se de um estudo acerca da tradução teatral feito a partir de nossa experiência de tradução para o francês de um fragmento do terceiro ato da peça *Auto da Compadecida* (1955) do dramaturgo paraibano Ariano Suassuna. Neste estudo, levantamos as particularidades discursivas do texto teatral para compreender e problematizar as particularidades de sua respectiva tradução. Para tal, fomos ao encontro do que pensa o teórico e crítico da tradução Antoine Berman sobre a letra e atestamos em nossa análise que a letra do texto teatral tem seu princípio elementar de ser concebida para ganhar voz, isto é, a letra desta sorte de texto é performática e, por isso, nossa presente proposta de tradução se fundamenta sobre esta referida particularidade. Buscamos responder ao que seria este caráter performático da letra do texto teatral, a como ele se manifesta e a como sua tradução poderia compreendê-lo, aliando os Estudos da Tradução aos de Teatro e Literatura.

Palavras-Chave: Tradução teatral, Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, teatro, letra.

RÉSUMÉ

Le présent travail consiste en une étude sur la traduction théâtrale réalisée à partir de notre expérience de traduction vers le français, d'un extrait du troisième acte de la pièce *Auto da Compadecida* (1955) du brésilien dramaturge de la région de la Paraíba au Brésil, Ariano Suassuna. Dans cette étude, nous analysons les particularités discursives du texte théâtral afin de comprendre et de problématiser les particularités de sa respective traduction. Pour cela, nous nous sommes appuyées sur le concept de lettre formalisé par le critique de traduction et traducteur Antoine Berman. Dans notre analyse, nous avons observé que la lettre du texte de théâtre a son principe élémentaire d'être conçue pour se faire entendre, c'est-à-dire, la lettre de ce type de texte est performative et par conséquent, notre proposition de traduction est basée sur cette particularité. Nous avons cherché à déterminer quel serait le caractère performatif de la lettre du texte théâtral, comment il se manifeste et comment sa traduction pourrait le mettre en évidence en combinant les Études de la Traduction avec celles du Théâtre et de la Littérature.

Mots-clés: Traduction théâtrale, Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, théâtre, lettre.

INTRODUÇÃO

Muito nos servimos dos termos prática e teoria, não raro, utilizando-os como opostos. O trabalho realizado nesta pesquisa, todavia, questiona de antemão esta relação. Este compõe-se por uma reflexão acerca de nossa experiência de tradução – e vice-versa. Isto é, são a teorização sobre a prática e a prática que anima a teorização. Percebemos ser uma o prolongamento da outra, pois algo de indissociável haja talvez entre elas. À luz do pensamento do crítico e teórico da tradução, Antoine Berman (1942 – 1991), que pendura o pano de fundo de nosso referencial teórico sobre a tradução e o traduzir, almejamos, assim como o autor, situarmo-nos além desta dupla de teoria e prática e substituí-la pela de experiência e reflexão, nas quais as últimas coexistem numa relação vital. Aqui, pois, pensaremos a tradução fazendo tradução e faremos tradução pensando sobre a tradução.

Nossa experiência & reflexão referem-se à tradução feita por nós, para o francês, de um trecho de 35 páginas do terceiro ato da peça *Auto da Compadecida* (1955) do dramaturgo paraibano, ferrenho defensor e cultivador da cultura popular nordestina, Ariano Suassuna (1927 – 2014). Referimo-nos, pois, à tradução. E mais especificamente, à tradução de teatro, à do texto teatral. Aqui buscamos refletir e experienciar suas peculiaridades, necessidades e fundamentalidades tendo em vista sobretudo a amplitude que tradução literária pode alcançar. O que é traduzir literatura? O que é um texto de teatro? Como traduzi-lo? Eis algumas questões que habitam nosso imaginário nesta pesquisa e que serão clareadas pela perspectiva bermaniana de que “a tradução é tradução da letra, do texto enquanto letra” (BERMAN, 2002) e do filósofo, crítico e tradutor alemão Walter Benjamin (1852 – 1940) para o qual a tradução de textos literários não se trata, em absoluto, de comunicação, de meras transposições de mensagens de uma língua à outra, de “uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (BENJAMIN, 2008). Tendo como terreno estas visadas sobre a tradução de textos literários, almejamos estabelecer nesta pesquisa a tradução também como um ofício de criação, no qual, em nosso caso, o tradutor de teatro também atua como um dramaturgo – e como um ator, se considerarmos que há no dramaturgo também um ator. O tradutor, portanto, por meio de seus atos tradutórios, atua. Estabeleceremos com mais substância ao longo desta dissertação também atuar o tradutor no âmbito da

criação, por este ser um sujeito ativo que faz o texto original, situado e enraizado numa língua-cultura, existir noutro universo de língua e de arte e por este atuar como um segundo autor, isto é, um segundo dramaturgo que reescreve a peça teatral.

Esta dissertação constitui-se de duas partes: *Os Sertões* e *Os Mares*. A primeira, *Os Sertões*, compõe-se por uma introdução biográfica e teatral de Ariano Suassuna, um deslindamento acerca do Movimento Armorial, movimento artístico nordestino no qual insere-se o *Auto da Compadecida*, e uma apresentação e análise da referida obra teatral no que concerne tanto a seus enredos, personagens e características, quanto às suas afinidades com gêneros teatrais anteriores. *Os Sertões* são, portanto, uma preparação de terreno para o tradutor, cuja tarefa requer o estudo do que se traduz. *Os Sertões* denominam-se como tal em referência óbvia ao vocábulo sertão, que nomeia a região geográfica do interior do nordeste brasileiro, palco de *Auto da Compadecida* e da demais dramaturgia de Ariano Suassuna. Utilizamos-nos desta nomeação devido também à sua acepção semântica que indica interioridade, tal como nos prescrevem os dicionários e assim como Guimarães Rosa, que em *Grande Sertão: Veredas*, diz que “sertão é dentro da gente”. Por último, *Os Sertões* fazem referência à obra homônima de Euclides da Cunha, um dos pioneiros em tematizar na literatura o sertão como espaço-protagonista e a quem Ariano Suassuna tem como um dos maiores mestres e referências do Brasil, afirmando ter a sua obra bebido do universo literário sertanejo cultivado por Euclides da Cunha. *Os Sertões* desta dissertação, portanto, referem-se ao estudo do *Auto da Compadecida* e de seu terreno no panorama da arte brasileira.

Os Mares, por outro lado, constituem-se de teatro e de tradução: dois mares, duas imensidões, seja nas águas da técnica, seja nas da arte. Nesta segunda parte, deslindamos reflexões e análises acerca dos textos teatrais em geral, destacamos suas peculiaridades e exploramos o texto do *Auto da Compadecida*. O fazemos amparados, sobretudo, pelos estudos de teatro de Patrice Pavis (2011), Anne Ubersfeld (1996) e Jean-Pierre Ryngaert (1996), que muito nos foram fecundos para compreender e dissertar sobre a questão há pouco posta: Como traduzir um texto teatral? Partimos para a caracterização e problematização do texto de teatro, levantando suas especificidades para fundamentarmos nosso entendimento sobre sua respectiva tradução. Por isso, logo após encaminhamo-nos para o estudo da tradução teatral, buscando responder a como a tradução do texto de teatro compreende suas particularidades discursivas discutidas

anteriormente. Eis que tão logo apresentamos e discutimos a nossa tradução de *Auto da Compadecida*. Denominamos esta referida apresentação e discussão de nossa tradução e suas respectivas reflexões & experiências, de projeto de tradução, termo bermaniano para designar as proposições teóricas e práticas pensadas e ocorridas no processo de tradução. Aqui, pois, é onde pensamos e fazemos tradução. *Os Mares* denominam-se como tal por configurarem a viagem do texto: pois este sai do sertão e, pelo processo da tradução, vai ao além-mar modificar-se, desterrar-se, transformar-se “na” e transformar “a” língua do Outro. Sai ele de sua terra natal para alhures. *Os Mares* são processo, movimento, viagem e metamorfose e estampam também ser o teatro e sua tradução um complexo de infinitudes. O teatro, pois, que é texto, corpo, voz, luz, espaço, música, improviso e mais, é efêmero e eterno, afirmação que comprovaremos adiante no âmbito do estudo do texto teatral feito n’*Os Mares* desta dissertação. Sua tradução, que se rege pela amplitude dos princípios da arte do teatro, o é igualmente. Assim sendo, formam-se *Os Sertões* e *Os Mares* que compõem este estudo e complementam-se na medida em que traduzir é analisar, experienciar, refletir e produzir.

METODOLOGIA

Tudo o que aqui nesta dissertação está nasce da tradução. Traduzir acende a necessidade - que com frequência assemelha-se à obrigação - de compreender com agudeza o texto que se traduz. Traduzir é a tentativa de entranhar-se no original no intuito de recriá-lo. Por isso, este ofício de traduzir, que tem um quê quimérico de arte e criação e de técnica e ciência produz conhecimento por meio de seu fazer. Instituíamos, portanto, que traduzir é produzir. Produzir em várias instâncias: é produzir um texto no mundo do Outro, fazê-lo existir lá, é produzir análises, analisar poéticas – pois analisar poética é também fazer poética – é produzir, por exemplo, esta dissertação, que se deu por causa da tradução. A tradução nesta pesquisa, já no que concerne à sua esfera pessoal, aquela que se refere ao experiência de um sujeito datado e situado que traduz, que pensa e escolhe, acendeu ainda a produção de um diário pessoal de tradução e de dissertação, onde a tradutora que aqui escreve documentou desconfortos, inquietudes, dores e delícias do processo de tradução que foram fecundos para as presentes análises.

Instituíamos, pois, também que tradução é processo e experiência e que os foi sobretudo na elaboração desta pesquisa. Este processo e experiência de tradução tratam de sair de minha língua primeira para desterrar-me na língua estrangeira. Língua esta que não é “minha” (sim, os falantes são os “donos” da língua, a despeito de teorismos autoritários e conservadores esbravejarem ser a língua refém e posse de normas pétreas gramaticais, que nada deixam de ser políticas), que não me é de toda familiar e tem entranhas não raro penetráveis, ou plenamente compreensíveis, somente por falantes nativos que criam e moldam as utilizações da língua de acordo com suas próprias experiências individuais e coletivas na e através da língua.

Neste presente trabalho, que consiste nos frutos reflexivos e práticos da tradução feita por nós de um extrato do terceiro ato da peça *Auto da Compadecida* (1955), a metodologia de trabalho se deu da seguinte maneira: ante a tudo, traduzimos. E traduzimos em versões. Isto é, traduzimos a peça uma vez, eis que está a primeira versão. A segunda versão se deu a partir da retomada da primeira, que foi corrigida e repensada, configurando então a segunda versão. E assim foi: cada versão sucessora foi a correção e o aperfeiçoamento de sua anterior. Dizemos aperfeiçoamento porque neste

processo, naturalmente, encontram-se erros crassos e ocorre, com o tempo, uma maior compreensão do texto por parte do tradutor à medida que as versões vão se sucedendo. As versões subsequentes são, portanto, um amadurecimento do tradutor frente ao texto que traduz. Nesta pesquisa foram realizadas ao todo oito versões do texto de *Auto da Compadecida*, que foram feitas sobretudo no primeiro ano de pesquisa, conjuntamente a realização das disciplinas do mestrado. Um trecho da última, a versão final, consta nos anexos ao fim deste trabalho. É preciso informar que o fazimento da tradução desta peça de teatro se deu além da somente escrita de tradução. Ao escrevê-la, a tradução, declamávamos o texto em voz alta como quem o interpreta para que as escolhas de tradução se guiassem também pelo que melhor nos parecia caber na voz, pois, por se tratar deste um texto de teatro, é fundamental que esta tradução seja concebida de maneira a considerar o encontro do texto escrito com a voz do corpo. Veremos, no âmbito do estudo do texto teatral, que o texto de teatro se distingue de outros por ser concebido para ser encenado, ou seja, para ser proferido. Por isso, o fazimento de nossa tradução se deu entre a escrita e a voz.

Como afirmamos, a tradução é processo porque configura este decurso de apropriação e de compreensão do texto original por parte do tradutor. É um processo porque demanda tempo de reflexão, de talhamento do texto, de construção. A tradução é um processo, não um estático *ultimato*. Ela *está*, não *é*, pois as obras são renovadas por novos tradutores e pelos novos tempos da língua, que requerem ambas novas traduções. A tradução, como diria o filósofo e tradutor Walter Benjamin, é um *continuum* de conversões, que em nosso caso se configurou nas nossas oito versões da peça traduzida. Eis um processo, um *continuum* que culminou na última versão - aquela que foi tida como "final", mas que poderia ter continuado a se aperfeiçoar, não fossem os obrigatórios prazos. Eis igualmente uma experiência: vivenciar este processo de tradução, traduzir, estar fisicamente em contato com o texto.

Concomitante ao processo de tradução e acompanhando o que há pouco dissemos sobre ser a tradução um ofício que produz, afirmamos que em nossa metodologia de trabalho os questionamentos, incompreensões e características caras ao texto original e suas versões deram origem a 60 laboriosos quadros de análise elaborados por nós, nos quais analisamos falas, vocábulos, construções gramaticais e afins para analisar separadamente e aprofundarmo-nos no estudo do texto que

traduzimos. Estes quadros foram fecundos para a elaboração teórica desta pesquisa pois clareavam, a partir da visualização mais aguda e destacada, aspectos do texto original e de nossa tradução que não tinham sido percebidos na leitura corrida geral. A prática, pois, a experiência da tradução, levou-nos às reflexões de natureza teórica, assim como o inverso ocorreu. Variados destes quadros constam no corpo desta dissertação, na segunda parte intitulada *Os Mares*.

Este processo e experiência de tradução clareou ser necessário a análise do texto *Auto da Compadecida* em suas esferas outras. Daí, convocados pela tradução, ocorreu também o estudo biográfico de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial no qual insere-se a obra. A tradução, pois, atividade fecunda que é, levou-nos a estudar a obra para além do traduzir e a conscientizarmo-nos de suas características estéticas próprias a seu movimento artístico e ao autor que lhe concebeu. Em sequência e prolongamento do estudo do teatro armorial, a tradução levou-nos necessariamente ao estudo do texto teatral e a compreender o que este é e o que lhe faz ser um texto de teatro, pois durante o traduzir dávamos de frente com idiossincrasias teatrais que compreendíamos parcamente. Foi fundamental, pois, estudá-las para traduzi-las, para avançar no processo de tradução – nas versões. Destas necessidades animadas pela tradução, portanto, deram-se as análises que constam n’*Os Sertões* sobre os terrenos literários, artísticos, estéticos e históricos do *Auto da Compadecida* e n’*Os Mares*, no que concerne ao estudo do texto teatral e de sua respectiva problematização da tradução. Ainda sobre o que demandaram os objetos de estudo desta pesquisa: a tradução e o texto teatral, detectamos a necessidade de recorrer a um especialista de teatro. Por isso, em meio aos estudos do texto de teatro e à tradução teatral, elaboramos a entrevista, que consta no anexo desta pesquisa, intitulada *Sobre o teatro e a tradução teatral* com Maria da Glória Magalhães dos Reis. Esta nos foi crucial para compreender as intersecções entre a reflexão e a experiência do teatro e a elaboração e montagem (em cena) de sua tradução.

Deste processo, experiência, análise e produção criou-se esta dissertação, cuja escrita revelou ainda novas possibilidades para se pensar a tradução do texto teatral de *Auto da Compadecida* e que também nos auxiliaram a amadurecer a tradução que estava em curso. O processo de escrita deste texto – e cremos ser a escrita em geral - não é pura aplicação de ideias, mas a elaboração e aprimoramento destas ideias. A

escrita desta dissertação aprimorou e pôs à prova o que havia sido elaborado no processo-experiência de tradução, nos quadros de análise do texto e no estudo da tradução teatral, sendo, portanto, a culminação e finalização deste trabalho. Afirmamos, pois, a tradução ser processo, experiência, produção e análise: campos basilares de nossa metodologia e do ofício de traduzir.

OS SERTÕES

“É evidente que cada obra de arte é uma realidade autônoma, válida por si mesma e independente de qualquer biografismo; mas para quem queira reconstruir um itinerário poético, tornam-se úteis, às vezes, também dados de natureza extra-artística. Ficar-lhe-ia portanto muito grato por qualquer informação achasse interessante fornecer-me; e, particularmente, me seria de grande auxílio conhecer a data de composição dos vários contos, novelas e romances.”

(Edoardo Bizzarri, tradutor italiano da obra de Guimarães Rosa, em carta ao autor)¹

¹ Cartas publicadas em *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* (1981)

1. Ariano Suassuna: breve introdução biográfica e teatral

Em 27 e em junho,
Este, o mês, aquele, o ano,
Chegou para morar conosco
Um novo paraibano.
No berço da capital
e na Pia Batismal
veio chamar-se Ariano.

(Manoel Monteiro, em seu folheto de literatura de cordel *D. Ariano Suassuna, o senhor das iluminogravuras*)

Em 16 de junho 1927, na então cidade da Parahyba e atual João Pessoa, nasce Ariano Suassuna, filho do presidente do estado João Suassuna com Rita de Cássia Dantas Villar². Em meio à revolução de 1930, e pouco antes de completar os primeiros três anos de vida, Ariano tem seu pai assassinado por motivos políticos, acontecimento que leva sua mãe a mudar-se com os filhos para Taperoá, a “princesa do Cariri”, no sertão de seu estado natal. É nesta terra que Ariano vive sua infância, onde se alfabetiza, assiste pela primeira vez um teatro de mamulengos³, conhece e fascina-se com o circo e folhetos da literatura de cordel⁴. Em Taperoá, Ariano descobre a cultura popular brasileira. Lê Euclides da Cunha, José Lins do Rego, Eça de Queiroz, Guerra Junqueira, e por conselho de seu tio Manuel Dantas Villar, parte para os cânones universais de Dostoievski, Molière e Shakespeare.

Em 1942, sua família muda-se em definitivo para a cidade do Recife, onde Ariano Suassuna termina seus estudos básicos e ingressa no curso de Direito na Universidade Federal de Pernambuco.

“Ariano Suassuna, no seu estilo jocoso, já atribuiu sua entrada na Faculdade de Direito do Recife ao fato de que os principais cursos universitários oferecidos na época eram Medicina, Engenharia e Direito, e ele teve que escolher este último porque não gostava de olhar cadáveres de manhã cedo

² Os dados biográficos mencionados neste tópico são oriundos dos estudos de Bráulio Tavares em *ABC de Ariano Suassuna* (2007) e Idelette Muzart em *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (1999).

³ Mamulengo é um tipo de fantoche típico do estado de Pernambuco. Para conhecer mais de sua história e cultura, recomendamos a publicação *Mamulengo: O teatro de bonecos popular no Brasil* (1980) de Fernando Augusto Gonçalves Santos, disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/download/12615/7981> Acesso em: 13/01/2019.

⁴ Literatura de cordel é um tipo de poema popular impresso em folhetos que outrora eram expostos para venda pendurados em cordéis. Sobre suas características falaremos mais no desenrolar desta dissertação, informação retirada da obra de Mark J. Curran, *A literatura de Cordel* (1973)

nem sabia fazer contas de somar. Em todo caso, não era nada desinteressante, para um jovem de dezenove anos com ambições literárias, estudar no mesmo estabelecimento onde estudaram Castro Alves, Tobias Barreto, Sílvio Romero, Araripe Júnior, Augusto dos Anjos, José Lins do Rego e João Suassuna.” (TAVARES, p. 49, 2007).

O ambiente acadêmico proporcionou-lhe um fecundo terreno intelectual e é na Faculdade de Direito que Ariano conhece Hermilo Borba Filho, dramaturgo expoente do teatro brasileiro (a quem Ariano denomina mentor) e outros intelectuais. Estas amizades contribuíram decisivamente para que Ariano Suassuna começasse a dar forma ética e estética à sua futura produção artística. Os estudos obrigatórios da ciência do Direito foram amenizados por este mergulho em discussões sobre teatro, literatura, poesia e cultura popular, que conduziram Ariano Suassuna e seus colegas à recriação do Teatro do Estudante de Pernambuco - que doravante nesta dissertação será denominado TEP - grupo recifense de teatro amador. A participação ativa de Ariano Suassuna no TEP, cujo diretor era Hermilo Borba Filho, desenvolve suas concepções sobre o Brasil e sobre a cultura do nordeste sertanejo, despertando em Suassuna a disposição de criar um “modelo de expressão cênica” fundamentado pela arte da cultura popular nordestina, propósito este compartilhado pelo TEP que,

[...] **buscava na experiência com a realidade cultural que o circundavam a matéria-prima para a criação de um teatro nordestino e brasileiro.** Entretanto, o grupo não queria apenas incorporar os “dramas do povo” ao seu repertório cênico, mas aplicar-lhe um ‘**sentido popular**’ no qual viria toda uma nova atmosfera, uma nova técnica de montagem, de fixação de personagens, toda uma nova forma de exprimir-se teatralmente. (GOMES; RAMALHO, 2012, p. 32.) (Grifos nossos)

O TEP contava com importantes personalidades brasileiras, tais como Joel Pontes, diretor teatral autor de *O Teatro Moderno em Pernambuco*, Salustiano Gomes Lins, poeta, médico neurologista, um dos pioneiros na introdução do encefalograma no Brasil, Heraldo Souto Maior, sociólogo biografado em *Cinquenta Anos de Sociologia*, de Sebastião Vila Nova, Aloísio Magalhães, artista plástico e um dos mestres do *design* brasileiro, Capiba, o célebre compositor de frevos e marchinhas de Carnaval, entre outros (TAVARES, 2007).

Os participantes do TEP se sentiam estimulados a intervir culturalmente e de forma coletiva no cenário artístico recifense e nacional, contribuindo de forma pioneira para “um modelo de expressão cênica” que encontrou nas fontes populares **a possibilidade de extrair uma linguagem teatral inovadora, pois o romanceiro popular nordestino proporcionava a diversidade de histórias, lendas mitos e personagens necessários para a**

criação de um teatro que tivesse identificação com o público que, muitas vezes, nunca havia assistido a um espetáculo. (GOMES; RAMALHO, 2012, p.32) (Grifos nossos)

As fundamentações estéticas e ideológicas do TEP guiaram Ariano Suassuna para a escritura de seu próprio teatro, que se inicia em 1947 com a peça *Uma Mulher Vestida de Sol*, escrita para um concurso viabilizado pelo TEP e no qual classificou-se em primeiro lugar. Hermilo Borba Filho refere-se a *Uma Mulher Vestida de Sol* como a “primeira grande tragédia produzida no Nordeste”. O jovem Ariano inaugura em *Uma Mulher Vestida de Sol* o que viria a ser a identidade de sua produção artística, que consiste sobretudo em

[...] **criar um teatro que tenha ligações com a posição nordestina, popular e tradicional.** [...] um teatro que capta a beleza da literatura popular nordestina, os folhetos de cordel, e a reproduz com o melhor da tradição do teatro ocidental, **propondo pensar o Brasil dentro do universo ibérico, sertanejo, místico, imaginário, popular da vida sertaneja.** (GOMES; RAMALHO, 2012, p. 36-37) (Grifos nossos)

No âmbito desta presente dissertação, nos é pertinente ressaltar que este anseio de Ariano Suassuna - principiado formalmente em sua atuação no TEP – de fazer um teatro de cunho trágico, cômico, vivo, vigoroso, recriado a partir das histórias do folheto da literatura de cordel, dos espetáculos populares do Nordeste e suas respectivas origens, será a força motriz e gérmen de sua produção artística que se inicia em sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*. Após esta estreia na dramaturgia, vieram seguidamente as peças *Cantam as harpas de Sião ou O desertor de Princesa* (1948), *Os homens de barro* (1949), *Auto de João da Cruz* (1950), *Torturas de um coração* (1951), *O arco desolado* (1952), *O castigo da soberba* (1953), *O Rico Avarento* (1954), *Auto da Compadecida* (1955) e o romance *História de amor de Fernando e Isaura*, de 1956, ano em que Ariano, após já ter abandonado a carreira jurídica, começa a lecionar Estética na Universidade Federal de Pernambuco. Sua volta à universidade culminará no grande projeto cultural de Ariano Suassuna, que segundo o próprio autor, configura-se como o amadurecimento das posições artístico-ideológicas do TEP: o Movimento Armorial.

1.1 Movimento Armorial: ode ao nordeste sertanejo

O calendário marcava 18 de outubro de 1970 e a Orquestra Armorial se apresentava pela primeira vez na Igreja São Pedro dos Clérigos no Recife, inaugurando oficialmente o Movimento Armorial. Movimento idealizado e capitaneado por Ariano Suassuna que

[...] reunia poetas, gravadores, músicos, escritores, pintores, dramaturgos, ceramistas e coreógrafos, **com a pretensão de associar as diferentes artes de modo a levar adiante seu enraizamento na cultura nordestina, relacionando a produção popular e a erudita.** Desenvolvia-se assim coerentemente um embrião que já existia desde os primórdios, no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Na verdade, a conceituação da armorialidade é precedida por um longo e fértil período, no qual Ariano produziu a maior parte da sua obra literária, dramática, poética e de pesquisa.” (VASSALO, 2000, p.147) (Grifos nossos)

O termo “armorial”, em português, conforme indica o Dicionário Michaelis (2018) denomina, enquanto adjetivo, o que é relativo à heráldica e aos brasões, e enquanto substantivo, refere-se ao livro no qual são documentados os brasões da nobreza. Esta nomeação escolhida para o movimento indica que o Movimento Armorial se empenha em reivindicar e conferir um cunho nobre à arte da cultura popular nordestina. Sobre a escolha estratégica desta nomeação, discorre MUZART (1999), que a escolha do “armorial” tem sua origem na associação do nome a tradições europeias da Idade Média – época em que a prática de utilização de brasões para representar a nobreza foi difundida - e à uma classe social, a nobreza. A escolha do termo “armorial”, deve-se, como prossegue MUZART (1999), ao sentido relativo à heráldica⁵, não somente como referência à nobreza, mas no que tange sua perspectiva plástica e a musicalidade do termo. Sobre isto, afirma Ariano Suassuna que

Este termo (armorial) é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou por outro lado, esculpido em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, **brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim.** (SUASSUNA, 1974, p.9) (Grifos nossos)

⁵A heráldica refere-se simultaneamente à ciência e à arte de descrever os brasões de armas ou escudos. As origens da heráldica remontam aos tempos em que era imperativo distinguir os participantes das batalhas e dos torneios, assim como descrever os serviços por eles prestados e que eram pintados nos seus escudos. No entanto, é importante notar que um brasão de armas é definido não visualmente, mas antes pela sua descrição escrita, a qual é dada numa linguagem própria – a linguagem heráldica.

O Movimento Armorial, deste modo, tinha como ideal realizar a Arte Armorial Brasileira, que como afirma Suassuna, seria uma arte erudita brasileira criada a partir das raízes populares da nossa cultura e que

[...] **tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste**, com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este Romanceiro. (SUASSUNA, 1974 p.7) (Grifos nossos)

É essencial à arte armorial, portanto, a relação fundadora com os folhetos da literatura de cordel, que têm seu gérmen no Romanceiro Popular do Nordeste, figura folclórica que perpetuava a literatura de maneira oral - recitando-a em público – e que, por sua vez, advém dos romances e canções da Ibéria medieval. Representando a literatura oral sendo transplantada para a literatura escrita, o Romanceiro Popular do Nordeste

[...] teve origem ibérica, mas atraiu para si outras tradições, como o rio largo que por onde passa vai capturando afluentes. **O Nordeste não apenas passou adiante os romances em versos trazidos de Portugal, mas lhes deu um formato próprio, criou novos temas, personagens, ciclos inteiros de assuntos. No Nordeste também foram inventadas novas formas de estrofes, novas maneiras de organizar as rimas, dando ao nosso romanceiro nordestino um perfil distinto do Romanceiro Ibérico.** (TAVARES, 2005, p.100) (Grifos nossos)

A Arte Armorial Brasileira, portanto, pretende retomar as tradições da cultura popular medieval ibérica – enquanto gérmen da cultura popular sertaneja nordestina – com o intuito de reescrevê-las e atualizá-las, visando alcançar uma nova literatura e de uma nova arte brasileira do nordeste sertanejo. O Movimento Armorial baseia-se na tradição da arte e cultura popular como elementos constituintes para a criação da Arte Armorial Brasileira. O movimento estabelece uma relação nova com os substratos tradicionais da arte popular nordestina, ao buscar uma nova fonte de narrativa e um novo modelo poético cujo prisma é o nordeste sertanejo. O ideário do Movimento Armorial endossa o lastro tradicional e nacional da arte popular nordestina, tal como discorre Ariano Suassuna em seu artigo *Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro*, a respeito da relação fundadora da arte popular nordestina com as tradições da arte popular ibérica:

Não conheço nenhum país além do meu, e, mesmo dentro do Brasil, só posso dizer que conheço verdadeiramente o Nordeste, o sertão nordestino. Pressinto, porém, que aquilo que meu sangue – tão ligado à áspera, seca e pedregosa terra sertaneja – me sopra em relação à arte [...] tem seus **equivalentes e suas respostas em outras regiões além do Nordeste e em outros países além do Brasil.** [...] Na verdade, a literatura, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música brasileiras, apesar de ser isso um fato pouco notado e salientado pelos que escrevem a esse respeito, **têm um lastro tradicional e nacional respeitável. É o lastro formado pelo barroco ibérico que, desde o século XVI, começou a ser recriado, reinterpretado e reinventado aqui, num sentido brasileiro e original.** [...] É assim que podemos encontrar, desde a fundação ibérica do Brasil, nomes de verdadeiros patronos e iniciadores do espírito nacional brasileiro, isto através do barroco, assim como hoje, **encontramos toda uma tradição popular, que se junta à primeira para fornecer vigas-mestras e unidade de sangue à arte brasileira.** É assim que, na poesia, encontramos Gregório de Mattos [...]. Ao lado dessa tradição barroca, é difícil citar nomes dentro da não menor tradição da arte popular, quase sempre anônima; mas mesmo assim, podemos alinhar alguns aqui: **no Romancero Popular Nordestino, o de Leandro Gomes de Barros, criados de “romances” épicos, heroicos, de moralidade e satíricos que podem fazer dele o tronco de uma futura épica e de uma futura novela picaresca nordestina [...].** (SUASSUNA, 2008) (Grifos nossos).

A Arte Armorial Brasileira inspira-se no folheto da literatura de cordel como ponto de convergência, no qual associa-se a música dos instrumentos, a palavra da cantoria dos Romanceros e a imagem da xilografia. O folheto da literatura de cordel é caro à arte armorial, portanto, porque reúne estes três domínios, comumente separados, mas que convergem nos importantes elementos retomados da arte popular: o literário, teatral e poético dos versos e narrativas dos Romanceros; as artes plásticas da heráldica em simbiose com as xilogravuras do folheto de literatura de cordel; e o musical dos cantos e músicas que acompanham a leitura ou recitação do texto. Sobre estas fundamentalidades da arte armorial e do movimento em geral, salienta VASSALO em *O sertão medieval: Origens europeias do teatro de Ariano Suassuna* (1993), que

[...] a obra armorial explora três pontos principais: **o parentesco com o espírito mágico e o poético do romancero, das xilogravuras e da música sertaneja; a dimensão emblemática e heráldica resultante da semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares; a complementaridade das disciplinas artísticas que se reúnem no folheto (literatura, música, gravura) e que devem manter correlações estreitas e contínuas.** O próprio Suassuna assinala que o mito e o romancero são “**matéria bruta**” para o poeta erudito (1974, p.163). [...] Os gêneros poéticos da cantoria nordestina abrem para os poetas do Movimento Armorial um novo caminho, que é ao mesmo tempo a **retomada de uma herança cultural assinalada por sua perenidade; a reafirmação da originalidade regional; a renovação dos modelos formais por meio de uma temática nova; o recurso a formas populares em obra não popular; a passagem do oral ao escrito, ou seja, a reelaboração erudita a partir de um modelo popular.** (VASSALO, 1993, p.27) (Grifos nossos)

O Movimento Armorial se limitava aos autores vivos que tematizavam o espaço cultural do nordeste rural sertanejo em contato estreito com a natureza e com as tradições populares e rurais do sertão nordestino. O movimento está, portanto, delimitado no nordeste sertanejo, motivo pelo qual os artistas armorialistas são unicamente nordestinos, nascidos em sua maioria no centro do nordeste, nos estados de Pernambuco, Paraíba e Alagoas. Esta condição autóctone do movimento, entretanto, rejeita o rótulo de regionalista, pois

Por ter sido muito marcado pelo Movimento Regionalista de 1926, o romance regionalista aparece-lhe como uma espécie de neonaturalismo que privilegia a interpretação sociológica. **As obras armoriais são regionais por seu tema, mas, partindo da realidade nordestina, procuram uma recriação poética nos moldes do romanceiro.** (MUZART, 1999, p.36) (Grifos nossos)

O Movimento Armorial teve três marcadas fases: a fase preparatória (de 1946 a 1969), a fase experimental (de 1970 a 1975) e a fase romanesca, iniciada em 1976. A fase preparatória estabelece os pilares do Movimento Armorial e reconhece que não há precursores diretos do movimento e constituindo-se como um prolongamento e aperfeiçoamento, como mencionamos anteriormente, do trabalho realizado por Suassuna e Hermilo Borba Filho no TEP. Esta fase preparatória do Movimento Armorial,

é um trabalho de descoberta e sensibilização dos artistas e do público do Nordeste em relação à cultura popular, à elaboração, a partir dessa arte popular, de uma arte brasileira original e autêntica. As tendências e as influências eram múltiplas, frequentemente opostas, mas fizeram do Recife um centro de pesquisa e de criação original, fora das capitais brasileiras que detinham até então a exclusividade do espírito de vanguarda e de inovação criadora. (MUZART, 1999, p.27)

A fase experimental, segundo o estudo de Idelette Muzart, *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (1999), é de intensa pesquisa e efervescência, pois em 1969 Ariano assume a direção do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco e forma neste antro um laboratório de pesquisa multidisciplinar no qual se encontram escritores, artistas plásticos e músicos. Como diretor, o dramaturgo Ariano convida músicos nordestinos, (tanto de notoriedade quanto desconhecidos) para trabalhar na elaboração de uma

música erudita nordestina, o que seria a música armorial e logo dará início à Orquestra Armorial (MUZART, 1999). A partir e através da fase experimental, o Movimento Armorial conta com relevantes adesões e produções. Artistas nordestinos interessados pela cultura sertaneja foram revelados por Ariano Suassuna, que logo tornou público seu momento de criação armorial, oficializado pela publicação do *Romance d'A Pedra do Reino* em 1971, primeiro volume de uma pretendida trilogia e que será realçado como um dos maiores representantes da arte armorial por abranger os mais essenciais pressupostos estéticos do movimento.

Segundo o mesmo estudo há pouco mencionado, a fase romançal tem seu início em dezembro de 1975 e nela cria-se a Orquestra Romançal, a partir dos já existentes Orquestra Armorial e Quinteto Armorial, e firmam-se projetos iniciados na fase experimental como a Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral Guararapes e o Balé Popular do Recife. A fase romançal, assinala VASSALO (1993),

[...] corresponde à primeira apresentação da Orquestra Romançal ao público, no Teatro Santa Isabel, a 18 de dezembro de 1975, sendo Ariano Secretário de Educação e Cultura do município de Recife. **O termo romançal remete não só à língua falada popularmente na Idade Média, em oposição ao latim escrito, como também aos “romances” cantados em versos octossilábicos, com assonâncias nos versos pares.** (VASSALO, 1993, p.27) (Grifos nossos)

Sobre a nomeação escolhida para a derradeira fase do Movimento Armorial, aponta MUZART (1999) que “romançal” reflete e traduz uma redução e especificação do campo de atuação do movimento, que melhor o define e reafirma os laços intencionados e privilegiados com a cultura popular, matéria bruta do modelo da arte armorial. Sobre esta nomeação, afirma Ariano Suassuna que

“Romance” designa, em primeiro lugar, este amálgama de dialetos do baixo-latim, língua popular que foi a origem das línguas românicas; é também o termo utilizado, por extensão, para as poesias orais cantadas “em romance”, em oposição à cultura letrada, escrita em latim. Pouco a pouco a palavra torna-se mais específica e passa a designar uma forma popular privilegiada desse tipo de poesia, o poema em versos heptassílabos, com assonância nos versos pares e ímpares livres. O termo amplia seu campo e designa, mais tarde, toda a literatura narrativa em prosa, concorrendo com o termo “novela”. Enfim, “romance” remete para o imenso romancero popular brasileiro, a esses romances e folhetos, orais e escritos, cuja estrutura narrativa herdada da Europa adaptou-se tão perfeitamente aos temas e às vozes nordestinas. (SUASSUNA, 1974, p.10) (Grifos nossos)

Conforme apontam os estudos de VASSALO (1993) e MUZART (1999), concluímos que a fase romançal do Movimento Armoria assenta a Arte Armorial sendo-lhe auge do amadurecimento do movimento. Sua nomeação é a tentativa de uma mais apropriada definição do próprio campo de performance do Movimento Armorial, pois “romançal”, por conseguinte, reitera o elo essencial da arte armorial com a cultura popular nordestina. A fase romançal, assim como o auge foi o início do fim do Movimento Armorial, pois a partir dela alguns dos armorialistas se dispersaram lentamente do movimento até que Ariano declara numa carta aberta à universidade, em 1981, o fim oficial do Movimento Armorial. Ariano Suassuna declara abandonar a literatura, deixar de publicar e de dar entrevistas e, em suma, retira-se do palco cultural para balanço pessoal.

1.2 O teatro armorial

Tendo em vista a explanação acerca do Movimento Armorial, pensemos doravante na específica modalidade de arte armorial na qual encontra-se o *Auto da Compadecida*: o teatro armorial. O teatro armorial, por combinar com destreza o folheto de cordel, o canto, a dança e as roupas dos espetáculos populares do Nordeste, é considerado por Ariano Suassuna arte síntese do Movimento Armorial. Este mostra-se capaz de atingir a plenitude estética do movimento devido ao referido princípio de integração das artes, sendo, portanto um *locus* fecundo e privilegiado para o desenvolvimento da “armorialidade” (GOMES; RAMALHO, 2012). Isto posto, notamos que é possível, através do teatro, observarmos a estética armorial em seu pleno exercício, pois como sugere MUZART (1999),

Nenhuma arte permite aproximar-se mais da “armorialidade” do que o teatro. **A encenação realiza, em outro nível e numa perspectiva diferente, a mesma integração das artes: poesia, música e artes plásticas. O teatro constitui, portanto, o espaço privilegiado da “armorialidade”, tendo sido também seu laboratório, pois os anos de elaboração e maturação da arte armorial correspondem ao período mais intenso de produção e reflexão teatral de Ariano Suassuna. Esta exemplar “armorialidade” do teatro comprova-se no texto, como reescritura parcial do folheto da literatura de cordel, bem como nos processos de integração de elementos diversos, emprestados aos espetáculos populares, para culminar na encenação.** (MUZART, 1999, p.235) (Grifos nossos)

O teatro armorial, portanto, fundamenta-se no folheto de cordel para a criação de um modelo de expressão cênica no qual poesia, música, indumentária - e outros elementos originais da cultura popular nordestina - formam um campo estético, constituindo, por conseguinte, um vasto e fecundo espaço para o desenvolvimento da armorialidade. Este, portanto, se mistura com a obra dramatúrgica suassuniana, que bebe na fonte do folheto de cordel para uma criação teatral realizada por meio do processo de reescritura do texto popular (GOMES; RAMALHO, 2012). O teatro armorial com sua forma e espírito das características populares da cultura sertaneja nordestina torna-se – e é afirmado por Suassuna - como um expoente representante do ideário da Arte Armorial Brasileira. É pertinente ressaltar, retomando os dizeres anteriores de MUZART (1999) que

Esta exemplar “armorialidade” do teatro comprova-se no texto, como **reescritura parcial do folheto da literatura de cordel**, bem como nos processos de integração de elementos diversos, emprestados aos espetáculos populares, para culminar na encenação. **O texto popular, fonte de inspiração e modelo narrativo das obras armoriais [...] manifesta-se aqui de três modos: um modo constitutivo**, quando o folheto é utilizado pelo escritor como “material de base” e submetido à reescritura; um **modo ilustrativo**, quando o texto popular é citado ou interpretado, funcionando como referência cultural; um **modo participativo**; quando uma personagem de folheto ingressa no universo teatral de Suassuna. (MUZART, 1999, p. 235) (Grifos nossos)

Em *Auto da Compadecida*, exemplar representante do teatro armorial e presente objeto de análise desta dissertação, ocorre o referido modo constitutivo de manifestação do folheto de cordel. A referida peça é composta por três atos, sendo cada ato a retomada e reconstrução de um enredo retirado do folheto da literatura de cordel. Isto posto, iniciemos a análise de *Auto da Compadecida* sabendo desta sua característica fundamental: o folheto de cordel enquanto material de base para sua escritura e como principal manifestação de sua armorialidade.

1.3 *Auto da Compadecida*: uma análise para a tradução

“Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade.” Proclama o personagem Palhaço, que após um toque de clarim, continua a anunciar o enredo da peça: “A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida!” Assim se inicia a peça de Ariano Suassuna, de trama cômico-trágica e tom moralizante. *Auto da Compadecida* é a história picaresca de João Grilo, um sertanejo pobre e astucioso que comanda confusões com muita esperteza e malícia, e de seu fiel amigo Chicó, um mentiroso de marca maior que fantasia histórias mirabolantes como se as tivesse vivido. A peça, carregada de comicidade, une tragédia e comédia, misturando o religioso ao profano no espaço-cenário do universo sertanejo de Taperoá – cidade onde Ariano Suassuna viveu sua infância e é cenário de toda sua produção teatral, sendo considerada “epicentro”⁶ de sua dramaturgia.

Os enredos de *Auto da Compadecida* se originam de quatro folhetos da literatura de cordel e configuram a manifestação do folheto popular na peça teatral por modo constitutivo – aquele no qual o folheto é tido como material de base para o artista –. A peça é composta por três atos, sendo cada ato animado por um ou mais enredos destes folhetos. O ato primeiro baseia-se em *O enterro do cachorro*, fragmento do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, o segundo ato, na *História do cavalo que defecava dinheiro* do mesmo autor, e o ato terceiro baseia-se nos folhetos *O castigo da soberba* de Anselmo Vieira de Souza e *A peleja da Alma* de Silvino Pirauá Lima. A peça, constrói-se, portanto, como sendo a reescritura dos enredos do folheto de cordel à maneira de Ariano Suassuna. Em

[...] *Auto da Compadecida*, as hilariantes situações de embuste, como o testamento e o enterro do cachorro, o animal que defeca dinheiro e a gaita mágica que ressuscita, são temas multisseculares fornecidos ao autor pelos folhetos. A estes aspectos risíveis se junta o cenário de circo bem como o personagem do Palhaço, que reescrevem não só um divertimento popular muito comum no Sertão, como também, em nosso entender, constituem uma retomada da paródica e carnalizada da peça *O grande teatro do mundo*, do espanhol seiscentista Calderón de la Barca. (VASSALO, 2000, p.157)

⁶ Ligia Vassalo, em artigo denominado *O grande teatro do mundo*, publicado pela revista *Cadernos de Literatura Brasileira* do ano 2000, utiliza-se destes termos para caracterizar Taperoá após destacar que toda a obra de Ariano Suassuna se passa na cidade.

Assim como o ideário da Arte Armorial Brasileira, que anseia retomar e reafirmar a relação fundadora da arte popular nordestina com tradições da arte popular ibérica,

[...] encontramos em “A Compadecida” um parentesco com gêneros mais antigos, de outras épocas e regiões que, todavia, devem ter sido de algum modo a origem remota daqueles que a inspiraram. Enquadramo-la (Auto da Compadecida), inicialmente, na tradição das peças de Alta Idade Média, geralmente designadas como Os Milagres de Nossa Senhora (do séc. XIV), em que, numa história mais ou menos – a às vezes muito – profana, o herói em dificuldades apela para Nossa Senhora, que comparece e o salva, tanto no plano espiritual como temporal. (SUASSUNA, 2002)

Ariano Suassuna consente positivamente acerca deste “parentesco com gêneros mais antigos” de *Auto da Compadecida*, sublinhando que prima pela reelaboração das histórias e formas teatrais tradicionais europeias sob as vistas do imaginário sertanejo. O dramaturgo afirma haver relações primeiras e fundadoras da cultura nordestina sertaneja com a cultura medieval. Por exemplo, em seu romance *A Pedra do Reino* (2004), sob a voz de seu personagem Quaderna, Ariano escreve:

É por isso que eu digo que os fidalgos normandos eram cangaceiros e que tanto vale um Cangaceiro quanto um Cavaleiro medieval. Aliás, os cantadores e fazedores de romances sertanejos sabem disso muito bem, porque, como me fez notar o Professor Clemente, nos folhetos que Lino Pedra-Verde me traz para eu corrigir e imprimir na tipografia da Gazeta de Taperoá, as Fazendas sertanejas são Reinos, os fazendeiros são Reis, Condes ou Barões, e as histórias são cheias de Princesas, Cavaleiros, filhos de fazendeiros e Cangaceiros, tudo misturado. (SUASSUNA, 2004, p.234)

Característica marcante de *Auto da Compadecida* é a retomada de modelos de personagens originados do teatro medieval profano. Os personagens suassunianos desta peça são cômicos e de natureza tendente à plana, podendo serem classificados como personagens-tipo. Classificação esta que foi elaborada pelo romancista e crítico inglês Edward Morgan Forster (1879 - 1970), o qual propõe pensar os personagens teatrais como *flat* (plano) e *round* (redondo), onde o

[...] *flat* – plano, é **tipificado, sem profundidade psicológica** – e *round* – redondo, é complexo, multidimensional. Segundo Forster, os personagens **planos são construídos ao redor de uma ideia ou qualidade. Definidos em poucas palavras**, são imunes à evolução no transcorrer da narrativa; suas ações apenas confirmam o fato de que são estáticos, de que não surpreendem o leitor. (RABETTI, 2005, p.77) (Grifos nossos)

Os personagens de natureza plana (*flats*) podem ainda ser subdivididos em tipo e caricatura. Os tipos seriam personagens estereotipados e de comportamento conhecido pelo público. Estes são identificados por seu ofício ou profissão, pelo comportamento peculiar ou por sua classe ou *status* social. Têm um traço distintivo comum aos pertencentes de sua categoria e alcançam “o auge da peculiaridade sem atingir a deformação” (RABETTI, 2005). Os personagens caricaturais, por outro lado, atingem a deformação cômica, têm seus traços de personalidade deveras acentuados, podendo chegar ao ridículo e ao grotesco. Isto quer dizer que a qualidade ou ideia única do personagem caricatural é elevada ao extremo, de maneira a provocar uma deformação proposital, geralmente a serviço da sátira. Notamos, portanto, que os personagens de *Auto da Compadecida* podem ser classificados como personagens-tipo. Tendo herança no teatro popular medieval, estas sortes de personagens representam arquétipos da sociedade cristã e figuram a luta maniqueísta entre o Bem e o Mal. No âmbito desta dissertação, nos é relevante pensar os personagens de *Auto da Compadecida* devido ao nosso trabalho de tradução das falas destes personagens e à tradução de seus nomes próprios (ou a inexistência deles), para a qual é preciso conhecer suas particularidades. Não somente, a partir deste olhar sob os personagens suassunianos, que foi animado pela experiência da tradução, pudemos descobrir e salientar o vínculo com a cultura popular (sertaneja e ibérica) na criação destes referidos personagens na tradução. Este vínculo salientado, portanto, nos é relevante considerar para elaborar o que definiremos com mais consistência em *Os Mares*: nosso projeto de tradução.

Tendo assim posto, propomos uma breve apresentação e análise dos personagens de *Auto da Compadecida* para ilustrar as naturezas-tipo e suas respectivas relações primeiras com as tradições cômicas do teatro medieval e com o folheto da literatura de cordel. Pois, como assinalamos anteriormente, estes referidos vínculos e inspirações são notáveis características de *Auto da Compadecida* e constituem a dimensão armorial da peça. Assim como a arte armorial fundamenta-se em fontes populares, fundamentamos nosso projeto de tradução a partir da tomada de consciência e, por conseguinte, da tentativa de reconstrução destes aspectos de *Auto da Compadecida* que se comprovam através de seu texto. Por isso, em nossa presente análise da peça, propomos refletir sobre aspectos de parentescos de gêneros teatrais em *Auto da Compadecida* e sobre as características de seu texto teatral - temas do capítulo

seguinte, pois como prenunciamos na introdução, à tradução é fundamental analisar o original.

1.4 Personagens e parentescos de gênero teatral

Como já mencionado, os personagens de *Auto da Compadecida* podem se inserir na classificação personagem-tipo, herdada do teatro popular medieval, no qual os temas eram de caráter popular e tinham natureza cômica e moralizante. Ilustremos esta natureza de personagem-tipo de alguns dos personagens de *Auto da Compadecida* para que compreendamos a abrangência do vínculo armorial com tradições teatrais medievais. Cabe-nos tecer ainda neste âmbito algumas considerações acerca das afinidades e relações de *Auto da Compadecida* com gêneros teatrais antigos para que, enquanto tradutores, estejamos mais conscientes e lúcidos sobre a peça. Propomos estas considerações, portanto, por defender que para traduzir é imprescindível analisar, e por considerar que o estudo da forma teatral, do gênero, da época e da poética da obra guia o tradutor para escolhas mais pertinentes à obra que se propõe traduzir.

Começemos por pensar nos personagens do clero Padre João, o Bispo, e o Sacristão – nos quais somente o Padre João tem um nome próprio definido. Estes são mundanos, autoritários e soberbos, como refere-se o personagem Manuel (Jesus Cristo) ao julgá-los em seus Juízos Finais, representando a ironia dos membros do clero em desacordo com a doutrina cristã e auxiliando na configuração do tom moralizante em *Auto da Compadecida*. Estes personagens representam seus ofícios clérigos, sua classe. Os referidos personagens religiosos, Padre João, o Bispo e o Sacristão são recriações dos também nomeados Padre e Bispo do folheto de cordel *O enterro do cachorro* de Leandro Gomes de Barros. Já “o Sacristão é apenas um desdobramento, inferior pela hierarquia, dos outros dois, de modo que se pode dizer, perfeitamente, que os três personagens – Bispo, Padre e Sacristão – são todos originados do folheto popular” (SUASSUNA, 1974).

Os personagens Severino de Aracaju e seu comparsa, denominado Cangaceiro, sem nome próprio definido, são cangaceiros da região sertaneja do nordeste brasileiro. Estes são alguns dos vilões de *Auto da Compadecida* que operam um massacre em Taperoá matando a quase todos os personagens, com exceção de Chicó. Severino de

Aracaju e o Cangaceiro representam seus ofícios (de cangaceiros), tendo descendências notórias com a cultura popular nordestina, pois como escreve Ariano Suassuna:

Severino de Aracaju é a reminiscência de um Cangaceiro real, ligado à minha família e que, na vida, foi morto pela Polícia. Mas ele e o Cangaceiro se originam também é da figura legendária do Cangaceiro dos folhetos, herói às vezes épico, às vezes cômico, mas sempre justificado em sua vida de crimes pela morte cruel do Pai – como, de fato, aconteceu, na vida, com Antônio Silvino e Lampião. (SUASSUNA, 1974)

Ainda no universo das figuras dos vilões de *Auto da Compadecida*, estão o Demônio e o Encourado. Estes personagens exercem oposição direta a Jesus Cristo (nomeado como Manuel) e a Nossa Senhora (denominada Compadecida), configurando um perceptível maniqueísmo de Bem e Mal, característico do teatro medieval popular (tanto o litúrgico como o profano). O Demônio e o Encourado são clássicos vilões estereotipados e lineares, que sem grande complexidade em suas ações, simbolizam o mal e as trevas. O Encourado chama-se assim devido a uma crença do sertão, na qual o diabo é representado por um homem de vestes de couro negro (informação que Ariano Suassuna descreve nas didascálias da peça, no momento em que o Encourado adentra sua primeira cena). Ariano Suassuna reafirma o vínculo fundamental entre os personagens Demônio e Encourado, com a figura do Romanceiro Popular do Nordeste ao endossar que,

Quanto ao Encourado e ao Demônio, secretário dele, são recriações teatrais dos diabos do Romanceiro – principalmente o Demônio que aparece no auto popular *O Castigo* [...]. O nome “Encourado” é de criação minha, mas alusivo à crença sertaneja de que o Diabo costuma se vestir de Vaqueiro em suas andanças pelas estradas e encruzilhadas sertanejas. (SUASSUNA, 1974)

Outros dois personagens-tipo que nos interessam ressaltar são o Padeiro e a Mulher do Padeiro – ambos sem nomes próprios definidos. Estes são donos da única padaria da cidade de Taperoá e são conhecidos por serem “os piores patrões que Taperoá já viu”, como refere-se o personagem João Grilo a eles no *Auto da Compadecida*. O Padeiro e a Mulher do Padeiro são avarentos, soberbos, vaidosos, gulosos e autoritários, aludindo aos pecados capitais. Ariano Suassuna afirma ter no Padeiro e sua Mulher a intenção de retratar a “burguesia urbana do sertão” (SUASSUNA, 1974). A Mulher do Padeiro é conhecida na cidade por ser adúltera, retratando ainda o pecado da luxúria.

Sobre o personagem Palhaço, por outro lado, nos interessa salientar seu parentesco com o Romanceiro Popular do Nordeste e, diferentemente dos outros personagens de *Auto da Compadecida*, sua função é meta-teatral, pois ele rege a peça, à maneira circense, interagindo com o público e apontando o que se seguirá. O Palhaço, portanto, não se mistura às ações da peça, mas indica as mudanças de cenário, anunciando ao público as mudanças que ocorrerão no palco. No epílogo, ele encerra a trama explicando as fontes populares presentes em *Auto da Compadecida* e puxa os aplausos do público. Ariano Suassuna afirma que o Palhaço de sua obra é inspirado no palhaço Gregório de sua infância e nos poetas e cantadores populares nordestinos. Conta o dramaturgo que:

O Palhaço de *Auto da Compadecida* vem dos circos sertanejos que vi na minha infância. Um desses palhaços ficou mítico, no Sertão e para mim: “Gregório”, do Circo Estringuine. Mas, ao mesmo tempo que, na peça, representa o Autor, o Palhaço é também, também, um Cantador. O Professor Mark Curran, da Universidade de Arizona, Estados Unidos, escreveu, aliás, a “propaganda moralizadora” da peça, exatamente como os Poetas e Cantadores populares nordestinos costumam fazer em alguns dos seus folhetos. E de fato, no fim, meu personagem arranca a máscara de palhaço para, de viola em punho, revelar sua natureza também de Cantador e cantar a estrofe final do Romanceiro que praticamente encerra a peça. (SUASSUNA, 1974)

Já a personagem Compadecida (Nossa Senhora), cujo nome próprio e falas serão problematizados em nossa tradução, alude ao Bem e as virtudes divinas. A Compadecida, conforme se referem os demais personagens da peça dentro da ação, é misericordiosa e benevolente e atua em favor das almas dos personagens da peça no momento do Juízo Final. A personagem Compadecida tem seu nome emprestado do folheto de cordel *A peleja da alma* de Silvino Pirauá, característica que nos é relevante considerar para a tradução, pois visamos, na medida do possível, não apagar estes vínculos fundamentais da obra com a literatura de cordel e o romanceiro popular do Nordeste. Eis o momento do surgimento da Compadecida no folheto de cordel de Silvino Pirauá:

Os diabos quando foram vendo,
a Virgem para a partida,
Lúcifer dizia aos outros:
- Lá vai a Compadecida!
Pelo jeito que estou vendo
Esta sentença é perdida.

(Silvino Pirauá em seu cordel *A peleja da Alma*)

A *Compadecida*, no *Auto da Compadecida*, surge apenas no último ato da peça para o desempenho do que proclamara o Palhaço na primeira fala de *Auto da Compadecida*:

O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade. A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. *Auto da Compadecida!* (SUASSUNA, 2002, p.13)

A personagem *Compadecida*, portanto, com seu discurso de misericórdia e compaixão defende os demais personagens da condenação eterna. Esta é a salvadora e representante das virtudes cristãs, e pode se inserir, portanto, assim como os outros personagens da peça, na classificação de personagem-tipo. Ainda no âmbito dos personagens divinos, há o personagem Jesus Cristo, que é representado em *Auto da Compadecida* pelo nome de Manuel. Este personagem, por sugestão-orientação-ordem do dramaturgo que o criou, deve ser representado por um ator negro que, por causa de sua cor, causa espanto aos personagens no momento de sua entrada em cena - no último ato, assim como a entrada da *Compadecida* -. Manuel atua como juiz, ouvindo as acusações do Demônio e do Encourado e as defesas dos personagens por parte da *Compadecida* para deliberar seus respectivos futuros. Manuel representa a sensatez e o juízo, ponderando as acusações e defesas ocorridas no julgamento. Cabe-nos mencionar que a denominação do personagem Manuel se origina diretamente do folheto *O Castigo da Soberba*, como sublinha Ariano, ao dizer que

Até o nome de Manuel, atribuído ao Cristo, é de lá: achei que a forma castiça portuguesa, Manuel, em vez de Emanuel, seria mais expressiva, para indicar que o que estava ali era uma versão popular nordestina do Cristo, e não o Cristo, mesmo. Aliás, de propósito, que procurei deixar rastros de todas essas influências, na peça, tanto na escolha dos nomes dos personagens, como, às vezes, em frases que se repetem e que vêm dos versos populares do Romancero Nordestino. (SUASSUNA, 1974)

Passemos aos personagens principais, representantes das fontes populares nordestinas em *Auto da Compadecida*: Chicó e João Grilo, uma dupla de amigos que remontam as típicas duplas de palhaços populares nas quais a esperteza é mal repartida - um sempre a tem demais e o outro, de menos. Chicó, “o mentiroso impenitente que conta histórias inverossímeis treme em qualquer situação de perigo, representa um personagem típico dos contos e das duplas de palhaços (MUZART, 1999) ou, como

coloca Ariano Suassuna sobre Chicó e João Grilo: “Minha dupla vem, é claro, do ‘Mateus’ e do ‘Bastião’ do Bumba-meu-boi, do ‘Palhaço’ e do ‘Besta’ do circo e etc.” (VASSALO *apud* SUASSUNA, 2000) O personagem Chicó, o contador de causos, inventor de histórias mirabolantes e fantasiosas, se aproxima da figura do Romanceiro Popular do Nordeste, cara à arte armorial. Chicó tem sua parte real e uma parte herdada da literatura popular como discorre seu criador a respeito do personagem:

Chicó, por exemplo, é também baseado em personagem real, um sujeito que, aliás, tinha este mesmo nome – Chicó de Berto. Mas, além dessa parte real, o mentiroso é um personagem indispensável de inúmeros contos e racontos populares nordestinos, é mito dos mais poderosos e simpáticos em todo o nosso novelário popular, fonte contínua do Romanceiro. Aliás, os Poetas populares nordestinos parecem ter consciência de que eles mesmos, como “contadores de casos e histórias” que são, não passam, mesmo, de mentirosos profissionais e líricos. (SUASSUNA, 1974)

João Grilo, herói de *Auto da Compadecida* e personagem cujas características de seu discurso se mostrou saliente em nossa tradução, é um personagem originado do folheto da literatura de cordel *As proezas de João Grilo* de João Martins de Athayde. Este é um rapaz jovem, órfão, sertanejo e pobre que vive às custas de sua astúcia para driblar os percalços da vida. João Grilo, “herdeiro do pícaro hispânico, torna-se representante do homem do povo nordestino, de sua língua (provérbios, fórmulas, crenças), de sua obstinação em viver e sobreviver apesar de tudo” (MUZART, 1999). João Grilo tem sua origem no pícaro ibérico, personagem-tipo dos romances e novelas dos séculos XVII e XVIII, surgidos na Espanha, com características de velhacaria. João Martins de Athayde, em seu referido folheto, apresenta João Grilo com a estrofe:

João Grilo foi um cristão
que nasceu antes do dia
criou-se sem formosura
mas tinha sabedoria
e morreu depois da hora
pelas artes que fazia.

(João Martins de Athayde em seu cordel *Proezas de João Grilo*)

Ariano Suassuna afirma ainda que o personagem João Grilo tem também sua “parte real” como ocorre em Chicó. Escreve Ariano Suassuna que João Grilo

[...] foi criado e recriado, portanto, a partir desse mundo estranho e poderoso do Romanceiro. Existem nele, ainda, é verdade, reminiscências de duas pessoas que conheci na realidade, um sujeito chamado pela alcunha de “Piolho” e que morava em Taperoá, e outro, também esperto, astuto e meio

mau-cárater, que vivia no Recife – um gazeteiro por sinal chamado João, que mora hoje no Rio de Janeiro e tinha apelido de “João Grilo”, colocado nele por causa de suas espertezas e trapças, das “quengadas” que lembravam o tipo picaresco do “João Grilo” do Romanceiro, irmão gêmeo de Pedro Malazarte, do Mateus, de Bastião, de Pedro Quengo e de outros graciosos do mundo real, poético e popular do Nordeste. (SUASSUNA, 1974)

Demonstramos, portanto, que os personagens de *Auto da Compadecida* dispõem de características ligadas a remotas tradições cômicas (medievais)

[...] e que, mesmo crivados por necessárias e criativas variações/atualizações ao longo dos anos e mediante diferenças regionais, mantêm características quase imutáveis, possibilitando classificações ou tipologias. (RABETTI, 2005, p.80)

Após esta explanação acerca dos personagens de *Auto da Compadecida*, notamos que estes personagens são também meios dos quais Ariano Suassuna lança mão para recuperar as fontes populares da cultura nordestina e reescrevê-las no panorama da Arte Armorial Brasileira. Sobre este fato, Henrique Oscar, na apresentação da décima primeira edição de *Auto da Compadecida*, escreve que:

Desta vez, porém, a aproximação de um texto brasileiro com formas e até temas dos grandes gêneros da história do teatro não é apontada como defeito, pois não houve cópia, imitação servil ou mera transposição, mas autêntica recriação em termos brasileiros. Tanto pela ambientação como pela estruturação, sendo uma obra inédita em suas características. (OSCAR, na apresentação da obra de SUASSUNA, 2002)

Aproveitando-nos desta fala de Henrique Oscar, e da explanação acerca dos personagens de *Auto da Compadecida* com o teatro popular medieval e com fontes populares da cultura nordestina, cabe-nos ainda refletir a respeito dos respectivos parentescos de gênero teatral da referida peça de Ariano Suassuna. Tomemos nota do que diz Henrique Oscar, nesta mesma apresentação há pouco citada, sobre a familiaridade de *Auto da Compadecida* no que se refere ao gênero teatral:

Quanto à forma e ao tratamento, nossa tendência é para aproximar a obra dos **autos de Gil Vicente e do teatro espanhol do séc. XVII**. Também lhe encontramos algo em comum com a *commedia dell'arte*, tanto no **desenvolvimento da ação como na concepção das personagens** [...]. (OSCAR, na apresentação da obra de SUASSUNA, 2002) (Grifos nossos)

Como sugere o nome, o *Auto da Compadecida* bebe da fonte do subgênero teatral auto. Surgido na Ibéria medieval por volta do século XII, o *auto* tem como

característica fundamental a linguagem simples e extensão curta, tendo, em sua maioria, elementos cômicos e intenção moralizante, assim como ocorre em *Auto da Compadecida*. A categoria teatral auto, porém, não é a única a qual podemos relacionar o *Auto da Compadecida*. Ecos de diferentes modelos dramáticos se tramam nesta peça, onde há a mistura do teatro religioso com o profano, a inspiração nítida dos Milagres de Nossa Senhora do séc. XIV e vestígios da *commedia dell'arte*, como acaba de assinalar Henrique Oscar. É preciso ressaltar, no entanto, que o *Auto da Compadecida* é uma peça suassuniana armorial – sendo, inclusive, um expoente do movimento. Isto é, a despeito do que propõe sua denominação, não nos cabe enquadrar o *Auto da Compadecida* como um auto por si só, mas reconhecer esta relação fundadora entre o *Auto da Compadecida*, o teatro popular medieval, o folheto da literatura de cordel e o Romanceiro Popular do Nordeste como ponto de partida para a reescritura da arte popular nordestina proposta por Suassuna. Nos é interessante, portanto, ressaltar o vínculo entre *Auto da Compadecida* e as tradições populares europeias, que são caras ao Movimento Armorial, enquanto fonte de inspiração para a elaboração da Arte Armorial Brasileira e para a reflexão de nosso projeto de tradução. Discutamos a partir de agora as características referentes ao texto teatral de *Auto da Compadecida* para que em seguida partamos para a apresentação de nossa tradução da peça suassuniana.

OS MARES

“Terceiro: a matéria. As palavras. Um contínuo enriquecimento dos reservatórios, dos depósitos do vosso crânio, com palavras necessárias, expressivas, raras, inventadas, compostas e de todos os outros gêneros.” (Maiakóvsky em *Como fazer versos*).

Quero contar-lhes agora
Do teatro e da Compadecida.
Bem-vindos a este escrito palco
Onde a peça há de ser lida.
Sentem-se mais um pedaço
Para o teatro: a arte da vida.

Logo após quero contar,
Da delícia de sua tradução
Que não é só bel passagem
Mas é pura imensidão.
Venham todos, sentem-se!
Haverá a revelação!

(Geovana Cavendish, trecho do diário de tradução e de dissertação)

2. Do texto teatral: a letra é performática

É teatral um texto que não pode se privar da representação e que, portanto, não contém indicações espaço-temporais ou lúdicas auto-suficientes. (Patrice Pavis)

Distingue-se o texto teatral de outros textos literários o fato de se destinar a não ser somente lido, mas representado e visto. Sua natureza específica, pois, é seu princípio de ser encenado, de transpassar a escrita, de ganhar a voz do ator e alcançar sua plena realização na encenação. Sobre isto, nos elucidava ZARDO (2012) que

A natureza específica do texto teatral é determinada por sua intenção e finalidade: a representação. O texto teatral é pensado, imaginado e elaborado para ser encenado. A forma como cada texto teatral define sua relação com o cenário pode ser muito variada, porém, à margem desta diferença, **o fundamental é que um texto teatral estabelece sua razão de ser e sua própria especificidade a partir do fato de que pode ser representado, de que pode dar lugar a uma representação ou ato teatral.** (ZARDO, 2012, p.70) (Grifos nossos)

O texto teatral abarca três esferas: a do leitor que o lê, a do ator que o encena e a do espectador que o vê ser encenado. Portanto, o texto teatral dispõe de uma contundente característica: sua letra, que é concebida para ser lida, proferida e ouvida não figura somente a instância do texto escrito, mas também a instância da performance, ou seja, é performática. Nos referimos à performance utilizando-nos de sua concepção primeira de desempenho e de execução. Isto é, de desempenho da palavra “para” e “na” atuação. Não nos referimos à performance enquanto modalidade de arte, aquela que “associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatros, dança, música, vídeo, poesia e cinema e é apresentada não em teatros, mas em museus ou galerias de arte.” (PAVIS, 2011). Performático, neste âmbito, portanto, significa ter potencial de performance, dispor de características que propiciam a interpretação teatral do texto em questão. O caráter performático da letra do texto teatral, por conseguinte, é um prolongamento lógico da característica específica de seu gênero: ser concebido para ser encenado. O texto de teatro, pois, não se compõe simplesmente de palavras, de texto escrito, mas de um texto que objetiva primordialmente que pessoas se apropriem destas palavras em cena enunciando-as. Este texto, por conseguinte, abriga em sua

materialidade propriedades que tornam mais propícia sua plena realização: ser encenado.

Para pensarmos este caráter performático da letra do texto teatral é preciso primeiramente ponderar o que é letra e como sua “performatividade” se manifesta. No âmbito desta pesquisa, nos referimos ao conceito de letra retomando sobretudo o que teórico e crítico da tradução Antoine Berman desenvolve como letra em seu clássico texto de crítica de tradução intitulado *A Tradução e a Letra ou o albergue do longínquo* (2002). Neste momento de estudo do texto teatral, utilizamo-nos de um teórico da tradução por duas específicas razões: 1. A tradução nos convoca à análise do texto de teatro, e segundo o pensamento de Berman, esta é uma área que produz conhecimento, que anseia análises e ciência do que se compõe o texto para que este seja traduzido. 2. À nossa experiência de tradução, que visa entranhar-se no original para recriá-lo, foi imprescindível o olhar meticuloso da materialidade do texto, do que nele está fisicamente visível. Esta materialidade, cara ao tradutor que se propuser a traduzir não somente mensagens, calha por ser compreendida pelo que o teórico e tradutor Berman nos trará sobre o conceito de letra. O autor, pois, se refere à letra como o que compõe corporalmente o texto. Para ele, a letra é o que deve guiar o tradutor em suas escolhas tradutórias. Berman, portanto, defende a ideia de que traduzir um texto é traduzir sua letra, referindo-se à letra e ao texto como parte e todo, nos quais a letra é uma parte do texto e o texto é o todo da letra. Diz o crítico, pois, no início de seu deslindamento acerca da tradução, que: “Partimos do seguinte axioma: a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto letra. Que isto é a essência última e definitiva da tradução ficará claro pouco a pouco” (BERMAN, 2002).

Eis que Berman, neste primeiro parágrafo da referida obra, define o “texto enquanto letra” e logo após afirma ser a letra a “corporeidade carnal”, a “casca terrestre e palpável” do texto e seu “corpo mortal”. Isto é, a letra, para Berman, é o *locus* e a corporeidade na qual e onde o texto se manifesta materialmente. Ponderamos nós, em consonância com o pensamento do autor, a letra como a materialidade do texto escrito, como a matéria tocável e visível deste texto: a letra é do que este se compõe. Ela não é somente a palavra em si, mas o lugar habitado onde a palavra perde sua definição e onde ressoa o “ser-em-línguas” (BERMAN, 2002). Sob a perspectiva bermaniana, o “ser-em-línguas” é a corporificação das línguas, para a qual “ser” é, portanto, “existir” materialmente “em línguas”. Logo, a letra não é simplesmente o significado das

palavras, mas a incorporação material delas. Ana Helena Rossi⁷ define a letra pelos seguintes dizeres: “A letra é o que está escrito, é a estrutura gramatical a partir da qual temos acesso ao sentido” (ROSSI, 2018). Assim sendo, seguindo a definição de letra de Rossi e de Berman, pensamos a letra como uma estrutura gramatical plena de alteridade, na qual cada língua apresenta sua “corporeidade carnal” à sua maneira e na qual encontram-se, juntamente às informações sonoras, estéticas e de outras naturezas, os significados das palavras.

Postas estas iniciais discussões acerca da letra, e que serão retomadas ao discorrermos sobre a tradução por nós proposta, voltemos a pensar na letra do texto teatral, que como já afirmamos, é concebida para ser falada e vista, é performática. No âmbito da elaboração desta pesquisa, buscamos analisar o que é este caráter performático da letra do texto teatral e como ele se manifesta. Em busca das respostas destas questões, entrevistamos a pesquisadora Maria da Glória Magalhães dos Reis⁸ que dispõe de vasta experiência em teatro teórico e prático e conta com um grupo de teatro que se reúne na universidade denominado *En classe et en scène* (Em classe e em cena, em nossa tradução), grupo este que traduz e encena peças teatrais, de maneira a pensar o texto original e sua tradução não somente em sua instância discursiva, mas em cena, sendo proferido pelos atores. Intitulamos esta entrevista, no prelo, a nós concedida em 29 de outubro de 2018 de *Sobre o teatro e a tradução teatral*. Começamos, pois, a abordar nossa afirmação de que a letra do texto teatral é performática, a partir do que nos esclarece a pesquisadora Maria da Glória Magalhães dos Reis em nossa referida entrevista:

Geovana Cavendish: Professora Glória, o modo de expressão do teatro não consiste em palavras, mas em pessoas que se movem em cena empregando palavras (POUND). A letra do texto teatral, portanto, não é somente letra escrita. Ela é feita para ganhar voz, é performática. Diante disto, como a senhora vê a tradução do texto teatral? O que lhe é essencial?

Maria da Glória dos Reis: Concordo com a sua colocação, mas eu uso como perspectiva teórica o Henri Meschonnic e o trabalho que ele faz com a oralidade, com o modo de significância do texto... Além do Meschonnic eu trabalhei também no meu mestrado, e em alguns outros artigos que eu já escrevi sobre tradução de teatro, com a Anne Ubersfeld. Ela vai dizer justamente isso: **que o texto de teatro não é só um texto, ele é um texto com múltiplas vozes, múltiplas enunciações. Então, é um ator que fala com outro ator e que fala com o público, um personagem que fala com**

⁷ A referida define a letra em seu minicurso intitulado *Tradução: processos e procedimentos* ministrado no âmbito do II Seminário Nacional de Epistemologia do Romance e ocorrido na Universidade de Brasília em 5,6 e 7 de novembro de 2018.

⁸ Do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PosLit).

outro personagem e que também se dirige ao público, e antes de tudo isso, é o autor que se dirige ao público (tanto ao público espectador como ao público leitor...) A iluminação também vai significar, o cenário, o figurino... então são múltiplos enunciadores.

Geovana Cavendish: Que vão influenciar na letra?

Maria da Glória dos Reis: Que vão influenciar na letra, sim. Por exemplo, a gente tem traduzido vários textos, principalmente do Gustave Akakpo, e o que a gente tem feito são traduções coletivas. A gente abre um documento no nosso grupo *En classe et en scène* e todo mundo vai intervindo. Quatro pessoas, cinco pessoas, dez pessoas... No *A mãe cedo demais (La mère trop tôt)* acho que éramos umas dez pessoas... **Muitas vezes a gente separa por personagem porque cada personagem tem a sua oralidade diferente dentro de um mesmo texto. E aí depois a gente sempre passa por um momento de ler o texto em grupo.**⁹

A referida entrevistada afirma ser o texto teatral um texto “que não é só um texto”, mas sim um texto de múltiplas vozes e enunciações em situações de enunciação e circunstâncias diversas. Sua afirmação, por si só, nos conduz a pensar que a letra do texto teatral se engendra para configurar o além da escrita. O texto teatral, pois, é um vai-e-vem de personagens que se deslocam e agem utilizando-se de palavras em situações variadas. O texto teatral, aproveitando-nos ainda da fala da pesquisadora, é concebido para dispor e apontar aspectos outros que não figuram a esfera somente da escrita, como a iluminação, o cenário, o figurino, os efeitos sonoros e outros mais. O texto teatral e, por conseguinte, sua letra, desde sua concepção, habita para além da pura escrita estática, sendo necessário observá-lo por suas variadas facetas para compreendê-lo em plenitude.

O conteúdo há pouco citado da entrevista, nos atença ainda um importante raciocínio acerca da letra do texto teatral e do que será caro ao tradutor: cada personagem terá sua letra, seu figurino, sua iluminação, sua manifestação sonora de voz, de música ou de gestualidade própria. Isto nos leva a crer que o caráter performático da letra também variará de personagem para personagem, pois alguns se utilizarão do texto teatral de uma maneira, enquanto outros o compreenderão diferentemente. O texto teatral, pois, é um grande conjunto de variáveis que se engendram primeiramente em sua instância discursiva e depois serão desenvolvidas em sua esfera performática. Isto é, em sua montagem e em cena.

⁹ (Entrevista elaborada por nós e concedida pela Professora Doutora Maria da Glória Magalhães dos Reis, no âmbito desta pesquisa, em 29/10/2018 às 16:00h na Universidade de Brasília) (Grifos nossos.)

2.1 O que a faz performática: o texto teatral como representação do diálogo falado, a dêixis e o texto didascálico

Voltemos à nossa afirmação de que a letra do texto teatral é performática, por ser concebida para ser dita e vista, e dediquemo-nos a compreender esta máxima por nós elaborada. Após tomarmos nota de que o texto teatral não figura somente o campo da escrita, do texto estático, buscamos compreender se esta característica, seu caráter performático, estaria impresso na letra do texto teatral. Isto é, se esta afirmação de que o texto teatral é performático se comprova materialmente. Para isso, buscamos compreender suas especificidades observando suas características próprias, sobretudo amparados pelos estudos de ZARDO (2012), UBERSFELD (1996), RYNGAERT (1996) e PAVIS (2011) e lendo textos de teatro propriamente ditos, sobretudo o texto objeto de nossa presente análise. Nossa ruminção chegou à conclusão de que o caráter performático da letra do texto de teatro se manifesta por meio de, ao menos, três especificidades desta sorte de texto, sobre as quais discorreremos neste momento com o auxílio dos exemplos de nosso texto objeto de estudo: 1. o fato do texto teatral ser uma representação do diálogo falado, 2. os dêiticos e 3. o texto didascálico, isto é, as indicações cênicas que podem chamar-se rubricas, didascálias ou texto secundário. Estas são três especificidades discursivas do texto teatral que nos demonstram através de sua materialidade como sua letra opera além da instância escrita. Começemos por pensar no fato do texto teatral ser uma representação do diálogo falado, aspecto que nos fará compreender a base de nossa afirmação de que a letra do texto teatral é performática – máxima importante para a tradução teatral e, segundo nossa percepção, fundamental para a reflexão e experiência do tradutor de teatro que visa reconstruir o texto de teatro.

Sobre a linguagem deste texto ser uma representação do diálogo falado, diz-nos Gaétan Picon (1978) que o teatro “ante a tudo, ele está no domínio da fala – da fala em ação. Ele é primeiramente um texto, cujas virtudes serão aquelas da escrita – mas este texto é representado, isto é, vivido diante de nós”¹⁰. O texto teatral, pois, é um discurso

¹⁰ Tradução nossa de « *Avant tout il est le domaine de la parole – de la parole en action. Il est d’abord un texte, dont les vertus seront celles de toute chose écrite – mais ce texte est joué, c’est-à-dire, vécu devant nous.* » (PICON, 1978)

pensado para ser ouvido e como já afirmamos este se concebe, portanto, para ser falado, mas não no sentido puro de uma verdadeira linguagem falada, como é o caso de uma conversação, mas como uma subcategoria da forma escrita. ZARDO (2012) ao referir-se ao discurso de VRECK, adiciona sobre este assunto que o diálogo de teatro é uma língua que se dá com “ares de oralidade”, acentuando alguns traços que são próprios à língua oral como elementos implícitos e comuns ao diálogo falado, como por exemplo, elipses e repetições. No texto teatral, por conseguinte, os personagens não falam exatamente como falariam numa conversação oral real, tampouco como o fariam numa prosa literária. O diálogo no texto de teatro se equilibra entre estes dois eixos: o da conversação real e o da linguagem literária. Este é, portanto, uma representação artificial do diálogo falado. O texto teatral, pois, no que concerne às falas dos personagens, não é um discurso oral, a bem dizer, é uma forma escrita convencional que representa o oral (PAVIS, 2011 *apud* ISSACHAROFF, 1985). ZARDO (2012) endossa nossa hipótese afirmando que o diálogo no texto teatral

é a representação do discurso espontâneo. Não somente o que as personagens dizem, mas também a forma como elas participam do diálogo – seus padrões interativos – são todos significantes fornecendo informações para a plateia. Há ainda um fator adicional: o diálogo dramático não é feito para os participantes do drama, mas para uma terceira parte: o espectador. (ZARDO, 2012, p.82)

Cabe-nos ainda retomar o que diz PAVIS (2011) acerca do texto teatral como representação do diálogo falado. Discorre o autor que este “se distingue do discurso literário ou “cotidiano” por sua força performática, seu poder de, simbolicamente, levar a cabo uma ação. No teatro, por uma convenção implícita, dizer é fazer”. Jean-Pierre Ryngaert em seu estudo *Introdução à análise do teatro* (1996) nos esclarece ainda a importância de compreender o funcionamento da linguagem teatral, que não é um diálogo real, mas alimenta-se dele, e o fato desta sorte de linguagem ser sempre guiada por um destinatário. Diz o teórico que:

Em outros termos, mesmo o teatro não sendo conversação, é importante para muitos autores buscar nela seus materiais sem filtrá-los nem edulcorá-los em demasia, mas antes “combiná-los”, como escreve Michel Vinaver. Claro que o teatro não registra todas as vicissitudes da fala viva proferida por sujeitos ativamente envolvidos na conversação, mas ele encontra nesta seu alimento. [...] Tudo é permitido no diálogo teatral, tanto mais que no diálogo a fala está sempre em busca de seu destinatário. (RYNGAERT, 1996, p.110)

O caráter performático da letra do texto teatral, sobretudo no que concerne ao diálogo dos personagens, pois, mostra-se presente na discorrida especificidade do texto teatral: o fato deste ser uma representação do diálogo falado. Esta característica nos mostra que a letra do texto teatral faz referência ao modo de linguagem oral, ao modo de falar, isto é, à ação de utilizar-se da linguagem oralmente. A letra do texto teatral, pois, não figura somente a instância escrita porque se refere, representa e se alimenta da linguagem falada: eis uma faceta de seu caráter de performance. O texto teatral, mesmo que escrito e também através de sua escrita, comprova fazer referência e visar o que está além da instância gráfica: a ação vivida.

A partir dos estudos de ONG (1998) e ZUMTHOR (1993), que levantam características da linguagem oral presentes nos discursos escritos, apontamos alguns aspectos do texto teatral como representação do diálogo falado presentes na letra do texto de *Auto da Compadecida* e que nos auxiliam a compreender como este texto teatral se fundamenta nos referidos “ares de oralidade”, sendo, portanto, uma das facetas da “performatividade” de sua letra. Destaquemos trechos desta peça em que assinalamos a ocorrência destes “ares de oralidade” imbricadas na letra da peça. Começamos pela fala do personagem João Grilo, na qual observamos redundâncias e neologismos, características comuns à linguagem falada:

Quadro 5: Caráter performático da letra: oralidades

Original (pág. 148)	Análises, comentários e observações
<p style="text-align: center;">João Grilo</p> <p>É isso mesmo, <i>desanote</i> 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 <i>desgraçar</i>.</p>	<p>Desanotar: neologismo criado a partir da junção do prefixo <i>-des</i> + verbo <i>anotar</i>.</p> <p>“não tem nada”: dupla negação, redundância. Característica da oralidade.</p> <p>“cara feia”: expressão coloquial</p> <p>“Eu não sei o que é isso não”: dupla negação, redundância. Característica da oralidade.</p> <p>Desgraçar: neologismo criado a partir da junção do substantivo <i>desgraça</i> + desinência de verbos de primeira conjugação <i>-ar</i>.</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Assinalamos que a fala de João Grilo é carregada de registros orais da língua. Observamos que o personagem cria novas palavras como *desanotar* e *desgraçar*, demonstrando domínio do processo de formação de palavras de sua língua e conferindo eloquência à sua fala. Acerca destas marcas orais apontadas há pouco, cabe-nos ressaltar em particular a ocorrência da redundância, característica comum à linguagem oral, que contrariamente à escrita, retoma a ideia sobre a qual se disserta com a finalidade de que o interlocutor acompanhe o enunciado - aspecto também caro à linguagem teatral. A redundância na linguagem é um aspecto comum ao pensamento e à fala oral, como afirma ONG (1998), ao apontar que na manifestação de fala, a ideia ou o núcleo sintagmático do enunciado desaparece tão logo após pronunciado e que,

por conseguinte, a mente deve avançar mais lentamente, **mantendo perto do foco de atenção muito daquilo com que já se deparou. A redundância, a repetição do já dito, mantém tanto o falante quanto o ouvinte na pista certa.** Uma vez que a redundância caracteriza o pensamento e a fala orais, ela é em um sentido profundo mais natural ao pensamento e à fala do que a linearidade parcimoniosa. O pensamento e a fala parcimoniosamente lineares ou analíticos constituem uma criação artificial, construída pela tecnologia da escrita. (ONG, 1998, p.50-51) (Grifos nossos)

A fim de documentar outras ocorrências desta referida e frequente característica comum ao discurso oral, a redundância, tomemos nota de outras falas dos personagens Severino e Padre João, nas quais observa-se este mesmo “ar de oralidade” impresso na letra de *Auto da Compadecida*:

Quadro 6: Caráter performático da letra: oralidades

Original (pág. 125)	Análises, comentários e observações
<p style="text-align: center;">Severino</p> <p>Eu, por mim, agora que já morri, estou achando até bom. Pelo menos estou descansando daquelas correrias. Quem deve estar achando ruim é o bispo.</p>	<p>Eu, por mim: Repetição da ideia de “eu”, utilizando-se do sujeito “eu” conjuntamente à preposição “por” e o pronome oblíquo tônico “mim”.</p> <p>“achar bom” e “achar ruim”: registros metafóricos natureza oral.</p> <p>“correrias”: metáforas para indicar as preocupações e ocorrências da vida terrena.</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Observamos na fala do personagem do cangaceiro Severino, não somente a ocorrência de redundância, como o uso de expressões coloquiais como “achar bom” e

“achar ruim”, que conferem à sua fala um antagonismo lexical. A redundância “eu, por mim” ocorrida na fala do personagem Severino é retomada tal-qual na fala do Padre. Vejamos:

Quadro 7: Caráter performático da letra: oralidades

Original (pág. 138)	Análises, comentários e observações
Padre Eu, por mim, nunca soube o que era preconceito de raça.	Eu, por mim: Repetição da ideia de “eu”, utilizando-se do sujeito “eu” conjuntamente à preposição “por” e o pronome oblíquo tônico “mim”.

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Observamos com mais o exemplo desta fala do personagem Padre que a redundância é um recurso próprio da poética da obra e que esta corrobora o fato do diálogo teatral ser uma representação do diálogo falado. Acerca da linguagem redundância, afirma VASSALO (1993) que esta é uma característica de tradições de culturas populares orais - tal como o folheto da literatura de cordel – e que

O gosto popular exige redundância - importante para quem ouve. Embora o texto seja impresso, conserva muitas categorias de oralidade e destina-se a um público que o recebe em termos estritamente emocionais. Por isso baseia-se principalmente na repetição e na hipérbole, apontadas por Bakhtin como próprias do mundo popular. A repetição corresponde uma expressão monocórdia, como o estado de espírito dos personagens e a visão de mundo tradicional. Isto também facilita não só a memorização como ainda a improvisação, subordinada à mesma bagagem de cânones culturais que presidem a primeira. A hipérbole, exigência de uma comunicação espontânea, reflete maniqueísmo a nível de conteúdo, porque enfatiza sempre o binarismo Bem *versus* Mal.” (VASSALO, 1993, p.77) (Grifos nossos)

Outro exemplo dos “ares de oralidade” impressas na letra de *Auto da Compadecida* e que nos foram fundamentais para pensar o projeto de tradução ocorre na fala do personagem João Grilo, na qual observamos um abundante uso de verbos, subordinações de orações emparelhadas em trios, o uso frequente de metáforas, hipérbole e um tom de enunciação deveras familiar. Observemos isto ocorrer nesta seguinte fala do personagem:

Quadro 8: Caráter performático da letra: oralidades

Original (pág. 154)	Análises, comentários e observações
<p style="text-align: center;">João Grilo</p> <p>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?</p>	<p>Abundante uso de verbos. Em duas frases há nove verbos: desculpar, balançar, chegar, dar, poder, ouvir, dizer, prestar, ficar.</p> <p>Sobreposição de orações subordinadas: cada frase compõe-se por três orações subordinadas cujo sentido entre elas é engendrado pelo enunciador e contexto.</p> <p>Tom vulgar e familiar: “dar agonia”, “safado dizendo que prestava”.</p> <p>Hipérbole: “dar agonia”</p> <p>Tom familiar: “a língua que balança na boca”, “prestar” enquanto sinônimo de ter valor.</p> <p>Questionamento retórico: “Eu posso ouvir um safado desses dizendo que prestava e ficar calado?”</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Observamos nesta referida fala, seis orações subordinadas e nove verbos em duas frases. Notamos um tom retórico e imperativo na colocação de João Grilo “Eu posso ouvir um safado desses dizendo que prestava e ficar calado?” e verificamos a ocorrência de hipérbole, o uso da expressão coloquial “dar agonia” e as colocações “língua que balança na boca” e “prestar”, no sentido de “ter valor”. Acerca destas características destacadas na fala de João Grilo, sobretudo no que concerne ao uso excessivo de verbos e subordinações de orações, considera ZUMTHOR em *A letra e a voz* (1993)¹¹ que estes aspectos configuram um ritmo enunciativo oral e representam um motivo referente à palavra, ao som ou ao efeito da voz, e ao poder do verbo

¹¹ O estudo de Zumthor (1993) se refere à análise de como a literatura medieval se fundamenta sobre tradições orais (trovadores, jograis, pregadores, cantadores e etc.), isto é, se fundamenta em aspectos da voz em detrimento do cultivo da letra. Utilizamo-nos de suas ponderações nesta dissertação para referirmo-nos e compreendermos como a voz pode imprimir-se no texto escrito, sobretudo tendo em vista o texto de *Auto da Compadecida*, obra que como discutimos na primeira parte desta dissertação, tem relações viscerais com a cultura medieval e tradições populares orais. Zumthor destaca características comuns à fala que são retomadas na escrita a partir de exemplos da literatura medieval e neste âmbito, buscamos destacar que alguns destes vieses da voz encontram-se também no texto de Ariano Suassuna e que configuram, portanto, também os “ares de oralidade” próprios ao texto teatral.

pronunciado, que introduz-se e mantém-se neste tecido textual. No que concerne ao léxico, observamos nesta referida fala do personagem João Grilo, a ocorrência do que ZUMTHOR denomina como “verbo de palavra”. Este “verbo de palavra” refere-se aos verbos *dizer*, *ouvir* e suas derivações. Segundo o autor, “o emprego da dupla dizer-ouvir tem por função manifesta promover (mesmo que de maneira fictícia) o texto ao estatuto do falante e de designar sua comunicação como uma situação de discurso *in praesentia*” (ZUMTHOR, 1993).

O saliente ar de oralidade impresso na letra do texto teatral de *Auto da Compadecida* configura-se também pela presença de provérbios e ditados populares na obra, tais como “quem não tem cão caça com gato” e “cabeça de bagre não tem o que chupar”. A utilização de provérbios e “expressões fixas” é um atributo comum à linguagem de culturas orais, como assinala ONG, em *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra* (1998), ao observar que:

Quanto mais complexo é o pensamento oralmente padronizado, maior é a probabilidade de que seja caracterizado por **expressões fixas utilizadas com habilidade**. Isso vale para as culturas orais em geral, da Grécia homérica às existentes atualmente em toda parte do planeta. *Preface to Plato* (1963), de Havelock, e obras de ficção como o romance de *Chinua Achebe, No longer at ease* [Tranqüilidade perdida] (1961), baseado diretamente na tradição oral *ibo*, na África Ocidental, fornecem exemplos abundantes de padrões de pensamento de personagens educados oralmente que se movem mnemonicamente nesses sulcos instrumentalizados, orais, quando os falantes refletem, com grande inteligência e requinte, sobre as situações nas quais se acham envolvidos. **Nas culturas orais, a própria lei está encerrada em adágios formulares, provérbios, que não constituem meros adornos jurídicos, mas são, em si mesmos, a lei. Numa cultura oral, um juiz é muitas vezes chamado a articular conjuntos de provérbios relevantes dos quais ele pode obter decisões justas nos processos de litígios formais que deve julgar**”. (ONG, 1998, p.46) (Grifos nossos).

No âmbito de nossa presente demonstração de como o texto teatral de *Auto da Compadecida* fundamenta-se como uma representação do diálogo falado e alimenta-se de aspectos da linguagem oral, cabe-nos retomar o versinho do Canário Pardo, apelo em verso que o personagem João Grilo faz à Compadecida para que ela lhe salve da condenação eterna. João Grilo recupera o poema dos romanceiros populares do Nordeste, poema este que carrega em si a estrutura tradicional do folheto da literatura de cordel, aquela que consiste em duas sextilhas de rimas ABCBDB. Eis o versinho que João Grilo declama, herdado do romanceiro popular do Nordeste e que nos

confirma ser a letra do *Auto da Compadecida* alimentada por características próprias da voz e do diálogo falado. O versinho conta com elipses nominais, rimas, coloquialidades, expressões idiomáticas:

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,
Mãe de Deus de Nazaré!

(*Auto da Compadecida*, p.175)

O referido “versinho do Canário Pardo” - atribuído pelo pesquisador Leonardo Mota (1962, p.67) ao romancista da região de Paraguaçu no interior do estado da Bahia - configura a retomada da poesia oral para a elaboração do texto do teatro armorial por parte de Ariano Suassuna. Tendo em vista este apelo de João Grilo para invocar a *Compadecida*, ressaltamos outra característica cultural comum cuja linguagem é fundamentalmente oral e presente na letra de *Auto da Compadecida*: o tom agonístico da linguagem. Walter Ong, em sua obra já citada *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra* (1998), observa, acerca deste tema, que

Muitas das culturas orais ou residualmente orais - senão todas - impressionam as pessoas pertencentes a uma cultura escrita pelo tom extraordinariamente agonístico de seu desempenho verbal e certamente por seu estilo de vida. A escrita alimenta abstrações que afastam o conhecimento da arena onde seres humanos lutam entre si. Ela separa aquele que conhece daquilo que é conhecido. Ao manter o conhecimento imerso na vida cotidiana, **a oralidade o situa dentro de um contexto de luta.** [...] **Na narrativa, é comum depararmos, nos embates entre personagens, com passagens em que eles alardeiam suas próprias façanhas e/ou investem verbalmente contra um oponente:** na *Ilíada*, no *Beowulf*, em todos os contos medievais europeus, no *The Mwindo Epic* e em inúmeras outras histórias africanas (Okpewho 1979; Obiechina 1975), na Bíblia, como entre Davi e Golias (1 Samuel 17:43-47). (ONG, 1988, p.55) (Grifos nossos)

ONG (1998) em sua referida obra observa a dimensão sonora do texto escrito, isto é, o que o a escrita herda da voz e como se dá este processo. Este o faz chamando atenção ao fato de que a escrita é uma espécie de complemento do discurso oral, não

somente um processo de transformação entre o oral e a verbalização, Ong também demonstra como estes elementos próprios da voz encontram-se na palavra escrita. Um destes vieses da voz presentes na letra – retomando nosso campo lexical de letra - é o “tom extraordinariamente agonístico do discurso”, o qual verificamos ocorrer com frequência no texto de *Auto da Compadecida* em variadas passagens, sobretudo nas falas do personagem João Grilo no contexto do terceiro ato da peça, no qual ocorre o julgamento dos personagens mundanos perante a Manuel (Jesus), à Compadecida (Nossa Senhora), ao Demônio e ao Encourado (o diabo). Destacamos o tom de luta e de façanha, no qual a oralidade se situa, conforme observou ONG (1998), a partir, primeiramente, da fala da Compadecida, que na ocasião de interceder em favor dos personagens mundanos, relembra Jesus de sua trajetória de sofrimento. A Compadecida declara:

Quadro 9: Caráter performático da letra: Tom agonístico

Original (pág. 176)	Análises, comentários e observações
<p style="text-align: center;">A Compadecida</p> <p>Era preciso e eu estava a seu lado. Mas não se esqueça da noite no jardim, do medo por que você teve de passar, pobre homem, feito de carne e de sangue, como qualquer outro e, como qualquer outro também, abandonado diante da morte e do sofrimento.</p>	<p>Campo lexical que denota o sofrimento: medo, pobre homem, carne, sangue, abandonado, morte, sofrimento.</p> <p>Verbos que denotam a condição do homem: precisar, estar, passar, esquecer.</p> <p>Como a Compadecida refere-se a Jesus: pobre homem, feito de carne e de sangue, abandonado diante da morte e do sofrimento.</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Observamos na fala da Compadecida o uso de verbos que indicam a condição do homem, tais como *precisar, estar, passar, esquecer* e *que*, quando adicionados seus respectivos complementos, configuram o tom agonístico do discurso verbal. O mesmo indica o uso dos substantivos *medo, morte e sofrimento e sangue*. O tom agonístico presente na letra de *Auto da Compadecida* se dá igualmente noutras falas de personagens como João Grilo, Jesus, Severino e Chicó, nas quais os personagens narram suas condições terrenas imbuídos deste referido tom. No âmbito desta dissertação, apresentemos à guisa de exemplo duas falas de João Grilo onde pode-se

notar esta característica com clareza. A primeira delas refere-se à argumentação de João Grilo diante da falta de coragem dos demais personagens. Vejamos:

Quadro 10: Caráter performático da letra: Tom agonístico

Original (pág. 169)	Análises, comentários e observações
<p style="text-align: center;">João Grilo</p> <p>E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem. Quer ver eu dar um jeito nisso, Padre João?</p>	<p>Metáforas comuns à linguagem oral: “Pamonhas” para referir-se aos personagens sem coragem, “sem jeito” para referir-se a algo difícil de ser realizado, “aguentar o rojão” para referir-se à resiliência, “dar um jeito” para referir-se a solucionar um problema.</p> <p>“Arriar”: Verbo de uso familiar, comumente oral, que significa recuar, desistir.</p> <p>“Qualquer coisinha”: diminutivo de “coisa” para enfatizar a pequenez do fato ao qual o personagem se refere. Uso de diminutivos ou aumentativos comuns à linguagem oral.</p> <p>Campo lexical que denota o sofrimento e a condição do homem: arriar, ter, ser, querer, aguentar, passar fome, seca, coragem, difícil.</p> <p>Questionamentos retóricos: “difícil quer dizer sem jeito?” e “Não vê que tiveram tudo na terra?”</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Verificamos no extrato apresentado, no qual o personagem João Grilo narra sua condição de pobre sertanejo, um campo lexical que indica o tom agonístico do discurso. Destacamos os verbos “*arriar*”, “*ser*”, “*aguentar*”, “*passar*”, as construções “*passar fome*”, “*aguentar rojão*” e “*comer macambira na seca*”, os adjetivos “*difícil*” e “*pamonha*” (metafórico) e o substantivo “*coragem*”. Há, portanto, esta rede sintagmática que, engendrada, configura o “tom extraordinariamente agonístico do desempenho verbal”. Não somente, destacamos na referida fala de João Grilo a ocorrência de marcas da linguagem oral em suas construções coloquiais e, vez ou outra, metafóricas como “*aguentar o rojão*”, “*dar um jeito*”, “*sem jeito*”, na utilização do verbo familiar “*arriar*” e nos questionamentos retóricos feitos pelo personagem e comuns à fala. Passamos à segunda fala de João Grilo que elegemos para exemplificar

o tom agonístico do desempenho verbal, comum à linguagem de culturas orais e nas quais observamos o ar de oralidade impresso na letra de *Auto da Compadecida*, eis:

Quadro 11: Caráter performático da letra: Tom agonístico

Original (pág. 39)	Análises, comentários e observações
<p style="text-align: center;">João Grilo</p> <p>Ó homem sem vergonha! Você ainda pergunta? Está esquecido de que ela o deixou? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim, nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo.</p>	<p>Expressões: “se danar”, expressão familiar que indica a ideia de estar em más condições, estar prejudicado. “Me acabando em” expressão que indica a ideia de estar à beira de algo, que no caso de João Grilo, é a morte.</p> <p>Metáforas: “o cão”, utilizado pelo personagem no sentido de “privilegiado”, “distinto”.</p> <p>Campo lexical que denota o sofrimento e a condição do homem: exploração, raiva, doente, cama, mandar, passar, nada, prato de comida, estar, enriquecer, ver, inferno, carne passada na manteiga.</p> <p>Questionamentos retóricos: “Você ainda pergunta?”, “Está esquecido de que ela o deixou?”, “Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno?”.</p> <p>Homem: chamamento comum à linguagem oral, em que se refere ao indivíduo pelo seu sexo ao invés de seu nome próprio.</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Observamos neste exemplo a indignação de João Grilo diante da situação de exploração a que era submetido, na qual oferecia-se “*carne passada na manteiga*” para o cachorro e nada para o personagem. Notamos em sua fala a repetição de características já levantadas nas falas de João Grilo, tal como os questionamentos retóricos e o uso de expressões metafóricas e coloquiais. Destacamos o chamamento familiar “*homem*”, frequente em *Auto da Compadecida* e comum ao diálogo falado, e o campo lexical que configura o discurso de tom sofrente e agonístico discorrido neste âmbito. Este campo lexical constitui-se dos verbos “*mandar*”, “*passar*”, “*estar*”, dos substantivos “*exploração*”, “*raiva*”, “*cachorro*”, “*inferno*” e das construções “*prato de comida*”, “*carne passada na manteiga*” e o do adjetivo “*doente*”. Exemplificamos,

portanto, sob a luz de ONG (1998) e ZUMTHOR (1993), que indicam as marcas da oralidade presentes na letra e a tendência ao tom agonístico em linguagens que têm relações com culturas orais, que essas referidas características se mostram presentes na letra de *Auto da Compadecida*. Igualmente demonstramos que o texto teatral se engendra como uma representação do diálogo falado, alimentando-se do que é característico a linguagem oral e que, por isso, o caráter performático de sua letra mostra-se presente neste referido aspecto dos textos teatrais e, sobretudo, do texto de *Auto da Compadecida*.

Passemos à segunda especificidade do texto teatral, elencada por nós, que manifesta o caráter performático de sua letra: as indicações cênicas, que podem ser chamadas de didascálias, rubricas ou texto secundário. Neste momento, nos referiremos a elas como didascálias e um pouco mais adiante retomaremos o conceito sob o nome de texto secundário, no contexto em que esclareceremos os textos principais de secundários de que se compõe a obra objeto de nossa análise: *Auto da Compadecida*. As didascálias são indicações cênicas escritas pelo autor no corpo do texto teatral que indicam como o(s) ator(es) deve(m) agir ao pronunciar suas falas, após ou anteriormente a elas. Vejamos um exemplo destas (que estão em itálico) retirado do nosso texto de análise:

Quadro 12: Exemplo de didascália

<i>Auto da Compadecida, p.79</i>
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.</i>
João Grilo Está aí o gato.

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

As didascálias são elementos metalinguísticos do texto teatral. Isto é, são indicações escritas sobre o próprio texto de teatro. O texto didascálico não é pronunciado na realização plena do texto (sua encenação), mas contribui para que seja encenado à maneira concebida pelo autor. As didascálias são as indicações cênicas que, apesar de não se destinarem a serem proferidas, compõem o texto teatral e confirmam

a ideia de que este não é concebido para permear somente a escrita. As didascálias, pois, próprias à escrita do teatro, são textos paralelos à fala dos personagens e fazem referência a como esta fala deve ser posta em cena. Isto nos leva a concluir que as didascálias compõem graficamente o texto teatral, mas são referências ao que não pode ser plenamente simbolizado pela escrita, tal como gestos, entonações, emoções, musicalidades e direcionamentos espaciais. ZARDO (2012) traduziu da obra do espanhol TRANCÓN (2006) as possibilidades de empregos que os textos didascálicos podem assumir. O texto didascálico, pois, pode ser:

1. Texto verbal oral, falado ou dialogado (parlamento ou discurso das personagens).
2. Texto paraverbal (paralinguístico ou suprasegmental: indicações sobre o tom, entonação, intensidade, duração, pausas, etc. para uma possível atualização do texto verbal dialogado).
3. Texto dinâmico-corporal (indicações sobre mímica e cinésica, gestos, movimentos, expressividade, organicidade, etc.).
4. Texto caracterizador externo (indicações sobre maquiagem, penteado, vestuário, traço físico).
5. Texto caracterizador interno (indicações sobre emoções, atitudes, caráter, temperamento, modo de ser das personagens).
6. Texto proxêmico (indicações sobre emoções, atitudes, caráter, temperamento, modo de ser das personagens).
7. Texto musical e sonoro (indicações sobre a música e os efeitos sonoros).
8. Texto espacial fixo (indicações sobre cenografia, objetos, mobiliário, iluminação).
9. Texto espacial móvel (indicações sobre mudanças cenográficas, no mobiliário, os utensílios, o espaço cênico e dos espectadores).
10. Texto temporal (indicações sobre o tempo cênico e da representação ou ficção).
11. Texto rítmico (indicações sobre o ritmo das ações, cenas, atos, partes ou sequências em que se estrutura ou divide a obra, assim como o ritmo ou tempo global).

(TRANCÓN, p.192, 2006, traduzido por Mônica Zardo no âmbito de sua tese de doutoramento intitulada *Tradução do texto teatral: novos desafios da investigação tradutória* (2012). Esta tradução consta nesta referida tese na p.104).

As didascálias, portanto, são textos que fazem referência a capacidades que se encontram além da escrita e por isso são elementos textuais concebidos para que a razão do texto teatral (ser encenado) seja realizada. Os textos didascálicos, pois, configuram o caráter performático da letra do texto de teatro porque indicam explicitamente que este texto objetiva a encenação, não sendo encerrado pela escrita. Por ora, permaneçamos com estas considerações acerca das didascálias, que concernem o fato de que estas confirmam a o caráter performático da letra do texto teatral. Um pouco adiante retomaremos seus conceitos e exemplificações para compreendermos a arquitetura do texto *Auto da Compadecida*.

O caráter performático da letra encontra-se ainda numa contundente característica do texto teatral: a dêixis, termo que é a

Palavra grega para a ação de mostrar, indicar. Termo de linguística, a dêixis é uma expressão que assume sentido na situação de enunciação: lugar e momento, locutor e ouvinte têm existência apenas em relação à mensagem transmitida. Entre os dêiticos, figuram os pronomes pessoais (eu, tu, você), os verbos no presente, os advérbios de tempo e lugar, os nomes próprios, assim como todos os recursos mímicos, gestuais ou prosódicos para indicar as coordenadas espaço-temporais da situação de enunciação (PAVIS *apud* BENVENISTE, 1966: 225 - 285)

Para que compreendamos como ocorre a dêixis no texto teatral, sobretudo aquela presente no texto objeto de nossa análise e tradução, vejamos alguns marcadores dêiticos (em vermelho) em funcionamento neste extrato do texto teatral de *Auto da Compadecida*. Observemos que em todas as falas há elementos dêiticos, sendo algumas mais longas repletas destes. Constam dêiticos também na didascália (em itálico) deste extrato:

Quadro 13: Exemplo de dêixis

<i>Auto da Compadecida</i> , p.66-67
Chicó Eu , não. Reaja você!
João Grilo Você não é homem não, Chicó?
Chicó Eu sou homem, mas sou frouxo!
João Grilo Muito bem, se é assim, eu falo. Por que Vossa Reverendíssima me chamou de safado?
Padre Porque você é um amarelo muito safado.
João Grilo Pois se esqueceram de botar isso na minha certidão de idade! <i>O Padre tenta agredir João, mas o Frade o impede.</i>
Padre Como é que você veio me dizer que o cachorro de Antônio Moraes estava doente, fazendo-me chamar a mulher dele de cachorra?
João Grilo Ah, safadeza é essa? Isso não é nada, Padre João! Muito pior é enterrar cachorro em latim, como se ele fosse cristão, e nem por isso eu vou chamá-lo de safado.

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação. Grifos
noSSOS.

A dêixis “tem origem no gestual, na capacidade humana de dizer mostrando, indicando. Esse ato é realizado por um eu na tentativa de relacionar-se com o mundo, em um momento inédito e irrepitível, em um contexto também particular” (PIRES;

WERNER, 2007). A dêixis, pois, confere ao texto teatral uma situação de enunciação que se estrutura no eu-tu-aqui-agora. Os dêiticos (como são chamadas as palavras que manifestam a dêixis), portanto, figuram o texto dando-lhe potencial performático, pois, com efeito, tudo o que ocorre no palco (que foi previamente prescrito pelo texto) está intimamente ligado ao local de sua ostensão, adquirindo sentido porque é mostrado, oferecido à vista. Os dêiticos colaboram para que se exiba a palavra em cena e tornam o texto teatral, que é concebido para ser encenado, mais imagético, visual e representável. Adiciona PAVIS (2011) sobre a dêixis no texto teatral que esta

desempenha um papel fundamental no teatro, a ponto de constituir uma de suas características específicas. [...] [A dêixis] é a situação exterior ao texto linguístico que esclarece este à luz do enfoque desejado pelo encenador. Cada locutor (personagem, ou qualquer outra instância de discurso verbal ou icônico) organiza a partir dele (o elemento dêitico) seu espaço e seu tempo, entra mais ou menos em comunicação com os outros, reconduz todo o seu discurso (suas ideias sobre o mundo, sua ideologia) para si próprio e para seus interlocutores diretos: ele é egocêntrico por natureza e por necessidade. Esta atividade de (de)monstração é considerada, desde ARISTÓTELES, como fundamental para o ato teatral: mostram-no (ou imitam-no) personagens no ato de se comunicar. Exibe-se “a palavra em cena”. (PAVIS, 2011, p. 88)

A dêixis, comportando conjuntamente as categorias de pessoa, de espaço e de tempo, aponta-nos para o fato de o texto teatral ter qualidades para além da instância escrita e habitarem também o domínio da encenação. Diz-nos ZARDO (2012) em sintéticos e conclusivos dizeres que a dêixis, por operar no “aqui e agora”, aspecto fundamental ao texto teatral, é característica demasiado cara ao texto. Vejamos:

A dêixis regulamenta as articulações dos atos de fala. Incluindo a retórica, a sintaxe, a gramática, entre outros elementos, é independente no teatro. A partir da dêixis, que agrupa e une o significado produzido pelas imagens por vários gêneros de linguagem (prosa, poesia), por vários modos linguísticos dos personagens, pela entonação, pelo ritmo, pelas relações prossemicas, que possibilitam a localização e a identificação de pessoas, objetos, acontecimentos, processos e atividades das quais falamos ou às quais nos referimos em relação ao contexto espaço-temporal, criado e sustentado pelo ato de enunciação e pela participação característica de um só locutor e ao menos um alocutário. Em resumo, a dêixis fornece aos emissores e receptores do diálogo as coordenadas espaço-temporais, o “aqui e agora”, que é a característica mais importante do discurso teatral. (Tradução nossa de ZARDO, 2012).¹²

¹² Tradução nossa de “*La deixis regulamenta las articulaciones de los actos del habla. Incluso la retórica, como la sintaxis, la gramática, entre otros elementos es independiente en el teatro, de la deixis, que agrupa y une el significado producido por las imágenes, por varios géneros del lenguaje (prosa, poesía), por varios modos lingüísticos de los personajes, por la entonación, por el ritmo, por las relaciones prosémicas, los que posibilitan la localización y la identificación de personas, objetos,*

Constatamos que a dêixis é uma das facetas do caráter performático da letra do texto teatral. Tal característica própria ao texto de teatro engendra este caráter performático da palavra, favorecendo sua exibição, sua representação por parte de seu enunciador. A dêixis, pois, torna o diálogo teatral mais próximo de um diálogo falado e de um diálogo representável, isto é, um diálogo propício a ser encenado, que opera no “aqui e agora” e faz referência a recursos mímicos, gestuais, prosódicos e de espaço-tempo das situações de enunciações das falas dos personagens. A dêixis, por si só ou junto a outros elementos de natureza textual e cênica, ajuda a proporcionar à letra do texto teatral o que lhe é mais próprio e bem quisto: ser encenado.

Concluído este deslindamento sobre estas três características do texto teatral (o fato deste ser uma representação do diálogo falado, o texto didascálico e a dêixis) serem uma comprovação de que a letra do texto teatral habita também os domínios da ação, isto é, é performática, pensemos em alguns outros aspectos próprios ao texto teatral que são fundamentais à compreensão de seu funcionamento e que portanto, são caros à elaboração teórica da tradução desta sorte de texto e ao nosso projeto de tradução presente. O texto teatral implica ainda uma condição paradoxal: é eterno e momentâneo. Eterno porque o texto escrito é perene e momentâneo porque sua encenação é instantânea e breve. Encenação esta que também tem um quê de efemeridade, já que muda mediante quem a encena. UBERSFELD (1996) refere-se ao teatro como “a arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte”¹³ e discorre sobre sua condição paradoxal ao afirmar que:

O teatro é uma arte paradoxal. Podemos ir além e ver a própria arte do paradoxo, tanto a produção literária quanto a representação concreta; ao mesmo tempo eterno (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantâneo (nunca reproduzível como idêntico a si mesmo): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte; arte ao limite feita para uma única representação, um único resultado, como Antonin Artaud queria no *The Theatre* e seu duplo. A arte do hoje, a representação de amanhã, que é a mesma de ontem, brincando com homens que mudaram na frente de outros espectadores; A mise-en-scène de dez anos atrás, tinha todas as qualidades, está a esta hora tão morta quanto a égua de

acontecimentos, processos y actividades de las que hablamos, o a las que nos referimos con relación al contexto espacio-temporal, creado e sostenido por el acto de enunciación y por la participación característica de un solo locutor y al menos un alocutario. En resumen, la dêixis brinda a los emisores y receptores del diálogo, las coordinadas espacio-temporales, el “aqui y ahora”, que es la característica más importante del discurso teatral.” (ZARDO, 2012).

¹³ Tradução nossa de « *Art de la représentation qui est d’un jour et jamais la même lendemain.*» (UBERSFELD, 1996, p.11)

Roland. Mas o texto em si é, ao menos teoricamente, intangível, eternamente fixo. (Tradução nossa de UBERSFELD, 1996, p.11.)¹⁴

Eis outra especificidade do texto de teatro: este, cuja letra é performática, terá seu caráter performático elaborado diferentemente a cada encenação, enquanto o potencial performático de seu texto continuará impresso em sua letra da mesma forma, intacto. O texto escrito, pois, permanecerá e suas encenações mudarão eternamente, tal como sugere Anne Ubersfeld ao dizer que “a representação é coisa instantânea, perecível; somente o texto perdura”¹⁵. ZARDO (2012) se refere a encenação do texto teatral como uma “flor de um dia” que dura por um dado momento, enquanto o mesmo não ocorre com o texto, que perdura. Adiantando-nos no próximo assunto que abordaremos, adicionamos neste momento que, se a arte do teatro carrega em si esta paradoxalidade intrínseca entre texto e encenação, a sua tradução também carregará o efêmero e o eterno, pois ficará a cargo de quem vai traduzir (e quando traduzirá) e de quem encenará a tradução, enquanto o texto (a tradução) continuará o mesmo (até que outras traduções sejam feitas). ZARDO (2012) discorre eloquentemente sobre esta paradoxalidade do texto teatral e sua encenação afirmando que:

A característica mais fascinante do texto teatral é a capacidade eterna de se reinventar através da interpretação. Uma obra escrita há séculos pode "ressuscitar" cada nova encenação: os atores reencarnam suas palavras e ações. A representação é algo passageiro, efêmero; apenas o texto permanece e se reinventa - ou reinventam-no através de traduções, versões e adaptações. (Tradução nossa de ZARDO, 2012).¹⁶

Guardemos esta ideia da paradoxalidade inerente ao teatro, pois a desenvolveremos melhor no âmbito da elaboração do pensamento teórico acerca de sua

¹⁴ Tradução nossa de « *Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi): art de la représentation qui est d'un jour et jamais la même le lendemain; art à la limite fait pour une seule représentation, un seul aboutissement, comme le voulait Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double. Art de l'aujourd'hui, la représentation de demain, qui se veut la même que celle d'hier, se jouant avec des hommes qui ont changé devant des spectateurs autres; la mise en scène d'il y a dix ans, eût-elle toutes les qualités, est à cette heure aussi morte que la jument de Roland. Mais le texte, lui, au moins théoriquement, intangible, éternellement fixé.* » (UBERSFELD, 1996, p.11)*

¹⁵ Tradução nossa de « *La représentation est chose instantanée, périssable; seul le texte perdure.* » (UBERSFELD, 1996, p.7)

¹⁶ Tradução nossa de “*El rasgo más fascinante del texto teatral es la eterna capacidad de reinventarse a través de la interpretación. Una obra escrita hace siglos puede “resucitar” a cada nueva puesta en escena: los actores reencarnan sus palabras y acciones. La representación es algo fugaz, efímero; solamente el texto permanece y se reinventa – o lo reinventan a través de las traducciones, versiones y adaptaciones.*” (ZARDO, 2012)

tradução. Neste momento em que buscamos compreender as especificidades do texto de teatro, nos interessa saber que esta é uma característica deste texto e como esta ocorre. Avançando em mais especificidades discursivas do texto de teatro, consideremos, pois, que “toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como a sua organização de superfície se apresenta sob a forma de obra escrita” (RYNGAERT, 1996). Interessemos-nos, portanto, por suas marcas concretas, pelo sistema de cortes, de encadeamentos, de distribuição de discursos que a organiza e observemos “o título e o gênero da obra, a maneira como suas grandes partes são nomeadas, como se articulam os vazios e cheios da escrita, as marcações, a existência de indicações cênicas, os nomes das personagens e o modo como os discursos se distribuem sob esses nomes” (RYNGAERT, 1996). É fundamental para pensarmos o texto teatral reconhecer que nele a língua habitará dois mundos: o mundo do tudo que é dito pelos personagens e o do tudo o que não é dito por eles. No texto teatral, portanto,

A língua se manifesta em ao menos dois níveis: o diálogo e tudo o que não é diálogo. O diálogo ou texto principal corresponde a todo material linguístico que os atores declamam, e o texto secundário é composto pelas indicações cênicas que o autor escreve. [...] Qualquer obra de teatro, em maior ou menor escala, utiliza esses dois níveis de língua e, neles, reflete-se a dupla natureza do texto teatral, escrito para ser lido e representado, e a especificidade deste gênero literário. (ZARDO, 2012, p.70)

O texto teatral se compõe de um texto principal e de um texto secundário, “distinção introduzida por R. INGARDEN (1931, 1971) segundo a qual o drama “escrito” contém em paralelo as indicações cênicas – ou texto secundário – e o texto dito pelas personagens – ou texto principal” (PAVIS, 2011). O texto secundário, como já discorrido, também é conhecido por didascália ou rubrica, que consistem igualmente em instruções dadas pelo autor a seus atores para interpretar o texto teatral, isto é, representações escritas de “tudo o que não é dito pelas personagens e que tem como função principal precisar a situação de enunciação do diálogo: quem fala com quem, qual a relação entre os interlocutores da cena e quando se situa a fala” (FERREIRA, 2017). A peça objeto de nossa presente análise, como é próprio aos textos teatrais, constitui-se desta referida maneira: de um texto principal e um secundário que

[...] estão numa relação de complementaridade: o texto dos atores deixa entrever a maneira pela qual o texto dos atores deve ser enunciado, e completa as indicações cênicas. Inversamente, o texto secundário esclarece

a situação ou as motivações das personagens e, portanto, o sentido de seus discursos. (PAVIS, 2011, p. 409)

Podemos observar esta relação de complementaridade do texto principal e secundário de *Auto da Compadecida* no trecho a seguir - a primeira aparição do personagem Jesus na peça - no qual notamos o texto secundário (em itálico) indicando o doravante comportamento e emoção das personagens, assim como mudanças de iluminação e música sugeridas pelo autor para esta cena:

Quadro 14: Exemplo de relação entre texto principal e secundário

<i>Auto da Compadecida</i> , p.122
<p>Encourado Quem está agitado? É somente uma questão de inimizade. Tenho o direito de me sentir mal com aquilo que me desagrada.</p>
<p>João Grilo Eu, pelo contrário, estou me sentindo muito bem. Sinto-me como se a minha alma quisesse cantar.</p>
<p>Bispo <i>Estranhamente emocionado</i> Eu também. É estranho, nunca tinha experimentado um sentimento como esse. Mas é uma vontade esquisita, pois não sei bem se ela é de cantar ou de chorar.</p> <p><i>Esconde o rosto entre as mãos. As pancadas do sino continuam e toca uma música de aleluia. De repente, João ajoelha-se, como que levado por uma força irresistível e fica com os olhos fixos fora. Todos vão se ajoelhando vagorosamente. O Encourado volta rapidamente as costas, para não ver o Cristo que vem entrando. É um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos. A cena ganha uma intensa suavidade de iluminação. Todos estão de joelhos, com o rosto entre as mãos.</i></p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

O texto secundário, ou texto didascálico, como nos referimos anteriormente, portanto, está a favor do texto principal, especificando as indicações cênicas que o autor escreve, referindo-se fundamentalmente ao desenvolvimento da ação, ao cenário e à forma que os atores irão declamar o texto, e sendo, portanto, “o que não é diálogo”. O texto principal, pois, o diálogo, constitui-se do texto das falas das personagens: diálogos curtos ou longos entre dois ou mais personagens. Concernente ao texto principal de *Auto da Compadecida*, destacamos as falas do Palhaço, que não participam da ação da peça em si, mas que, à maneira circense, dirigem-se ao público e às personagens anunciando o que está por vir. O Palhaço e suas falas não se misturam às falas das personagens em ação da peça, aparecendo assim, no prólogo, no início de cada ato e no

epílogo¹⁷ (VASSALO, 2000). Sobre o texto das falas das demais personagens da peça, observamos uma tendência a diálogos de réplicas e contra réplicas curtas de maneira que o diálogo se estabelece rápida e energicamente, tal como ocorre nesta conversa entre as personagens João Grilo, a Mulher do Padeiro e Chicó:

Quadro 15: Exemplo de diálogo de réplicas curtas

<i>Auto da Compadecida, p.79</i>
<p>João Grilo Está aí o gato.</p> <p>Mulher E daí?</p> <p>João Grilo É só tirar o dinheiro.</p> <p>Mulher Pois tire!</p> <p>João Grilo <i>Virando o gato para Chicó, com o rabo levantado.</i> Tire aí, Chicó!</p> <p>Chicó Eu não, tire você!</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Neste trecho do diálogo entre João Grilo, Mulher e Chicó, vemos que a conversação se dá de maneira rápida com frases-respostas curtas e simples. Não há encadeamento de orações subordinadas, mas orações coordenadas breves com apenas um verbo e dois comandos: ver o gato e retirar o dinheiro, exclamadamente. Esta característica e organização das falas do diálogo sugere como este poderá ser encenado, ou ao menos observado pelo tradutor: breve e enérgico. Observamos também no texto presente a ocorrência de diálogos que se iniciam por réplicas curtas e ganham mais robustez com de réplicas longas crescentemente. Eis um exemplo de um diálogo que se inicia com réplicas curtas precedidas por outras longas, nas quais já constam subordinações e mais frases numa só fala:

¹⁷ A definição de epílogo, segundo Patrice Pavis, é: “Discurso recapitulativo no final de uma peça para tirar as conclusões da história, agradecer ao público, estimulá-lo a extrair as lições morais ou políticas do espetáculo, ganhar sua benevolência.” (PAVIS, 2011, p.130)

Quadro 16: Exemplo de réplicas curtas precedidas de réplicas longas

<i>Auto da Compadecida, p.78</i>
<p>Mulher Um gato?</p> <p>João Grilo Um gato.</p> <p>Mulher E é bonito?</p> <p>João Grilo Uma beleza!</p> <p>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.</p> <p>João Grilo Pois então eu vou buscá-lo.</p> <p>Mulher Espere. Sabe do que mais, João? Não vá buscar o gato que isso só me traz aborrecimento e despesa. Não viu o que aconteceu com o cachorro? Terminei tendo que fazer testamento.</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Neste trecho do diálogo entre a Mulher e João Grilo observamos o referido crescimento das falas, que se iniciam curtas “- Um gato?”, - Um gato.”, e ganham mais ação na medida em que a personagem Mulher inaugura uma fala consideravelmente maior, com imposições, expressões idiomáticas, subordinações, chamamentos, coordenações. Observamos esta mesma ocorrência de crescimento do diálogo nesta cena entre João Grilo e Chicó:

Quadro 17: Exemplo de réplicas curtas precedidas de réplicas longas

<i>Auto da Compadecida, p.182</i>
<p>João Grilo Chicó!</p> <p>Chicó Que é?</p> <p>João Grilo Espere por mim, eu também vou!</p> <p>Chicó Vai?</p> <p>João Grilo Vou.</p> <p>Chicó Pois eu já estava convencido de que você estava certo.</p> <p>João Grilo É, mas faltou quem me convencesse. Se fosse a outro santo, ainda ia ver se dava um jeito, mas você achou de prometer logo a Nossa Senhora! Quem sabe se eu não escapei por causa disso? O dinheiro fica como se fossem os honorários da advogada. Nunca pensei que essa também aceitasse pagamento.</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

No estudo do texto de *Auto da Compadecida*, encontramos ainda, além dos diálogos curtos e dos diálogos crescentes, ocorrências de diálogos cujas falas se repetem após a primeira enunciação por parte de um personagem. Um personagem repete a fala de outro personagem, fazendo com que o diálogo se dê de maneira rápida e cômica, como indica a didascália. Vejamos um exemplo desta característica de alguns diálogos, a repetição:

Quadro 18: Exemplo repetição de falas

<i>Auto da Compadecida</i> , p.47
<p>Mulher <i>entrando</i> Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai!</p> <p>João Grilo <i>mesmo tom</i> Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai! dá uma cotovelada em Chicó</p> <p>Chicó <i>obediente</i> Ai, ai, ai, ai, ai! Ai, ai, ai, ai, ai! <i>Essa lamentação deve ser mal representada de propósito, ritmada como choro de palhaço de circo.</i></p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Esta repetição, ou imitação de falas, se dá também nesta ocasião pouco após a cena acima. Observamos, portanto, que os diálogos de *Auto da Compadecida* têm suas próprias características próprias às quais o tradutor se atentará. Ora são curtos e com poucas palavras, ora são crescentes, ora são longos e ora configuram-se por repetir a fala de um personagem à maneira circense: imitar a fala de um personagem. Eis outro exemplo destas falas que são repetidas:

Quadro 19: Exemplo repetição de falas

<i>Auto da Compadecida</i> , p.47
<p>Padre Enterro o cachorro?</p> <p>Mulher Enterra e tem que ser em latim. De outro jeito não serve, não é?</p> <p>Padeiro É, em latim não serve.</p> <p>Mulher Em latim é que serve!</p> <p>Padeiro É em latim é que serve!</p>

<p>Padre Vocês estão loucos! Não enterro de jeito nenhum.</p> <p>Mulher Está cortado o rendimento da irmandade!</p> <p>Padeiro Está cortado o rendimento da irmandade!</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Tais características dos diálogos de *Auto da Compadecida*, isto é, de seu texto principal, de tudo “o que é diálogo”, nos interessam porque configuram o que o texto teatral, por se construir também como um longo diálogo entremeadado a indicações cênicas, tem como particularidades discursivas e formais. O comprimento das réplicas e os jogos de repetições, pois:

[...] informam, muitas vezes, sobre a natureza das relações entre eles (os personagens). Assim, por exemplo, quando curtas réplicas se seguem e se encadeiam rapidamente, temos, o que no linguajar do teatro chamam de *esticomítias* (*stichomythies*). Este procedimento caracteriza uma troca viva, espécie de duelo, entre dois personagens e pode manifestar a intensidade trágica ou produzir um efeito cômico. (FERREIRA, 2017, p.76)

A linguista francesa Kerbrat-Orecchioni salienta o texto principal do texto teatral como “uma sequência estruturada de réplicas a cargo de diferentes personagens que entram em interação, ou seja, como uma espécie de conversação” (ORECCHIONI, 1985). Utilizamo-nos de suas palavras para nos referirmos ao texto principal de *Auto da Compadecida*, o qual se constitui majoritariamente desta “sequência estruturada de réplicas” por conta dos personagens participantes da trama. A exceção a esta afirmação é o único e melancólico monólogo da peça, proferido por Chicó na ocasião da morte de seu amigo João Grilo. Chicó está sozinho com o recém-morto quando declama, referindo-se a João Grilo em terceira pessoa:

Quadro 20: Monólogo de Chicó

<i>Auto da Compadecida</i> , p.111
<p>Chicó João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu o pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que 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.</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

O monólogo teatral é um discurso que o personagem faz para si mesmo (PAVIS, 2011) e se trata de uma convenção teatral que permite esclarecer uma situação ou expressar os sentimentos profundos de um personagem (FERREIRA, 2017) tanto como ocorre no monólogo de Chicó, que se lamenta pela morte de João Grilo. Atentamo-nos também para além das *esticomitas* e do monólogo, para a tirada e o quiproquó presentes em *Auto da Compadecida*. Estas são classificações dadas aos tipos diferentes de falas do texto teatral e nos interessam na medida em que o estudo do texto teatral é fundamental para a tradução, esta que visará reconstruir a ação noutra língua a partir de suas próprias leis. A primeira, “a tirada, ou discurso inflamado, é uma longa réplica que se caracteriza por uma sucessão de frases complexas, de questões e de argumentos” (FERREIRA, 2017). A tirada, “muitas vezes, é longa e veemente: ela se organiza em uma sequência de frases, questões, argumentos, afirmações, *morceaux de bravoure* (peças de resistência, passagens brilhantes) ou boas palavras” (PAVIS, 2011). Ela está presente, sobretudo, nos dizeres do personagem João Grilo, cujas características pungentes são a astúcia e a lábia, e do personagem Manuel, o Jesus Cristo, a divindade que julga os demais personagens com discurso de sabedoria, de argumentação. Vejamos alguns exemplos das tiradas de João Grilo para verificarmos como esta referida classificação de fala é comum a este personagem e como esta recorrência de tiradas por parte de João Grilo é algo a ser primado na tradução das falas deste personagem:

Quadro 21: Tiradas de João Grilo

<i>Auto da Compadecida</i> , p.138
<p>João Grilo</p> <p>E difícil quer dizer sem jeito? Sem jeito! Vocês são uns pamonhas, qualquer coisinha estão arriando. Não vê que tiveram tudo na terra? Se tivessem tido que aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem. Quer ver eu dar um jeito nisso, Padre João?</p>
<i>(Auto da Compadecida</i> , p. 109)
<p>João Grilo</p> <p>Eu não adivinhei coisa nenhuma, a bexiga estava prepara para a mulher do padeiro, quando ela viesse reclamar o preço do gato. Eu ia ver se convencia o marido dela a dar-lhe uma facada, pra experimentar a gaita e me vingar do que ela me fez. Severino meteu-se no meio porque quis e de enxerido que era.</p>
<i>(Auto da Compadecida</i> , p. 29)

João Grilo

Ó homem sem vergonha! Você inda pergunta? Está esquecido de que ela deixou você? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o Cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pr'o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingou.

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Após estes exemplos das tiradas do personagem protagonista da peça, João Grilo, atentamo-nos ainda para as tiradas do personagem Manuel, personagem que atua somente no último ato de *Auto da Compadecida* e por isso tem menos falas. Apesar de Manuel ter sua atuação mais breve, o personagem, que atua como juiz e orador do Juízo Final dos demais personagens, tem em seu discurso uma protuberante utilização de tiradas e falas argumentativas. Isto significa que ao tradutor será preciso também reconstruir as tiradas, próprias aos dizeres do personagem. Eis alguns exemplos destas tiradas de Manuel:

Quadro 22: Tiradas de Manuel

<i>Auto da Compadecida</i> , p.124
Manuel Cale-se você. Com que autoridade está repreendendo os outros? Você foi um bispo indigno de minha Igreja, mundano, autoritário, soberbo. Seu tempo já passou. Muita oportunidade teve de exercer sua autoridade, santificando-se através dela. Sua obrigação era ser humilde, porque quanto mais alta é a função, mais generosidade e virtude requer. Que direito tem você de repreender João porque falou comigo com certa intimidade? João foi um pobre em vida e provou sua sinceridade exibindo seu pensamento. Você estava mais espantado do que ele e escondeu essa admiração por prudência mundana. O tempo da mentira já passou.
<i>Auto da Compadecida</i> p.148
Manuel Contra o qual já sei que você protesta, mas não recebo seu protesto. Você não entende nada dos planos de Deus. Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir pra ali.

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Ainda acerca do estudo do texto teatral e da análise das categorizações das falas dos personagens de *Auto da Compadecida*, atentamo-nos, por último, para a clara tirada da Compadecida, abundante em argumentos e afirmações em defesa dos demais personagens diante do Juízo Final. Esta tirada da heroína que empresta seu nome à peça configura a cena em que a Compadecida atua como compadecida, ou seja, comprova sua nomeação por meio de sua atuação e dá razão ao evento principal da peça: o

compadecimento para com o pecador. Esta tirada, portanto, tem esta importância dramática no enredo de *Auto da Compadecida*, importância que deverá ser considerada pelo tradutor. Observemos a tirada da personagem:

Quadro 23: Tirada da Compadecida

<i>Auto da Compadecida</i> , p.145
Compadecida É verdade que não eram dos melhores, mas você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do diabo. O bispo trabalhava e por isso era chamado de político e de mero administrador. Já com esses dois a acusação é pelo outro lado. 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.

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

O texto de *Auto da Compadecida* conta ainda com um quiproquó, que do latim *quid pro quo*, significa “uma coisa pela outra” e é um “diálogo fundado desde o início sobre um mal-entendido e torna-se fonte de efeitos cômicos: um personagem ou um objeto é tomado por outro, uma frase é mal interpretada e assim por diante” (FERREIRA, 2017). O quiproquó tem seu lugar ao sol em *Auto da Compadecida* pois é este que, no primeiro ato da peça, engendra todo o desenvolvimento do enredo principal do ato: a benção e o enterro de um cachorro, à maneira católica, em latim. Como já discutimos anteriormente, o primeiro ato recupera este enredo de um dos enredos do folheto da literatura de cordel *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros. O quiproquó suassuniano, portanto, inicia-se com João Grilo pedindo ao padre que benza, à maneira católica, o cachorro de seus patrões (Padeiro e sua mulher) que está à beira da morte. João Grilo, para conseguir a benção herética, mente para o padre afirmando que o cachorro pertence ao personagem rico e poderoso que é Antônio Moraes. O padre, a princípio, recusa benzer o cachorro, mas quando João Grilo, mentindo, revela que o cachorro pertence ao rico Antônio Moraes, o Padre logo muda de ideia e aceita benzê-lo. João Grilo vai buscar o cachorro e o personagem Antônio Moraes adentra a igreja para pedir ao padre que benza seu filho, que também está doente. O padre, enganado por João Grilo, supõe que Antônio Moraes foi a igreja para solicitar a benção de seu cachorro e por isso se refere ao filho de Antônio Moraes como se referiria a um animal, acabando por enfurecer o major. Inicia-se o diálogo quiproquoniano, baseado em um

mal-entendido e rico em comicidade. Vejamos o momento do texto no qual o quiproquó se torna claro:

Quadro 24: O quiproquó

<i>Auto da Compadecida, p.34-35</i>
<p>Padre É o que eu vivo dizendo, do jeito que as coisas vão, é o fim do mundo! Mas que coisa o trouxe aqui? Já sei, não diga, o bichinho está doente, não é?</p>
<p>Antônio Moraes É, já sabia?</p>
<p>Padre Já, aqui tudo se espalha num instante! Já está fedendo?</p>
<p>Antônio Moraes Fedendo? Quem?</p>
<p>Padre O bichinho!</p>
<p>Antônio Moraes Não. Que é que o senhor quer dizer?</p>
<p>Padre Nada, desculpe, é um modo de falar!</p>
<p>Antônio Moraes Pois o senhor anda com uns modos de falar muito esquisitos!</p>
<p>Padre Peço que desculpe um pobre padre sem muita instrução. Qual é a doença? Rabugem?</p>
<p>Antônio Moraes Rabugem?</p>
<p>Padre Sim, já vi um morrer disso em poucos dias. Começou pelo rabo e espalhou-se pelo resto do corpo.</p>
<p>Antônio Moraes Pelo rabo?</p>
<p>Padre Desculpe, desculpe, eu devia ter dito “pela cauda”. Deve-se respeito aos enfermos, mesmo que sejam os de mais baixa qualidade.</p>
<p>Padre Mas o que foi que eu disse?</p>
<p>Antônio Moraes Baixa qualidade! Meu nome todo é Antônio Noronha de Britto Moraes e esse Noronha de Britto veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio nas caravelas, ouviu?</p>
<p>Padre Ah bem e na certa os antepassados do bichinho também vieram nas caravelas, não é isso?</p>
<p>Antônio Moraes Claro! Se meus antepassados vieram, é claro que os dele também. Que é que o senhor quer insinuar? Quer dizer por acaso que a mãe dele procedeu mal?</p>
<p>Padre Mas, uma cachorra!</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Finalizamos, portanto, com a demonstração desta derradeira característica do texto da presente peça: a ocorrência do quiproquó - importante engendrador do enredo cômico herdado do folheto da literatura de cordel -, o estudo das especificidades discursivas do texto teatral em geral e a demonstração e estudo sobre as classificações

e observações acerca dos diferentes diálogos e falas do texto de *Auto da Compadecida*. Compreendemos, por conseguinte, ser o texto teatral um complexo de particularidades que vão desde o comprimento dos diálogos às categorizações das falas contidas nestes diálogos e à possível utilização corrente de determinadas classificações de falas (tiradas, *esticomítias*, etc.) por parte dos personagens. Posto o que foi dito até agora, continuemos a pensar sobre a letra do texto de teatro no que se refere às suas respectivas particularidades de tradução. Dedicuemo-nos à tradução teatral e ao nosso projeto de tradução da peça suassuniana.

2.2 Do projeto de tradução: o teatro e a letra

Para pensar o processo da tradução teatral, seria necessário fazer perguntas ao mesmo tempo ao teórico da tradução e ao encenador ou ao ator. (Patrice Pavis)

“Traduzir teatro remete à várias instâncias de encontro: a do texto com o espaço cênico (a *mise-en-scène*), a do texto com o corpo do ator (*mise-en-corps/mise-en-voix*) e a das línguas na tradução do texto (tradução propriamente dita)” (FERREIRA, 2017). Há, pois, várias possibilidades ao se traduzir teatro: adaptar – que significa escrever uma nova peça cuja inspiração elementar de temas, ações e personagens são herdadas de outra peça teatral a qual se adapta -, traduzir o texto de teatro em uma encenação – isto é, montar uma peça de teatro é, por si só, uma tradução do texto para a cena -, traduzir o texto teatral num outro texto teatral noutra língua, traduzir um texto de teatro para o cinema, entre outras... As possibilidades que o teatro anima são diversas, pois a arte da representação permite uma multiplicidade de oportunidades de transformações. Sabendo disto, cabe-nos nesta instância delimitarmos que tipo de tradução propomos e a qual nos referimos com ênfase. Referimo-nos à tradução do português para o francês do texto teatral. Tradução esta, que se atenta for para com suas especificidades, se conservará como um texto teatral no universo de língua-cultura para o qual se traduziu, apesar e pelas metamorfoses ocorridas no processo de tradução. Propomos a tradução do texto teatral, que se constitui por reescrever noutra língua o texto da peça tal como é, sem cortes, mudanças de ordem de ação, mudança de personagens ou de suas respectivas falas. Afirmamos, portanto, que nos referimos principalmente à tradução do texto e no que concerne à sua letra, esta que carrega materialmente as particularidades,

alteridades e poéticas do texto em questão. Consideramos a tradução do texto teatral buscando reconstruir o caráter performático próprio à letra e à estética deste texto.

Para começarmos a pensar este projeto de tradução, é preciso que rememoremos o princípio fundamental e primordial do texto teatral sobre o qual já falamos: o fato de ser este texto concebido para ser encenado e ganhar voz. O fato deste se realizar plenamente por meio da encenação, não figurando somente a instância escrita do discurso. Tomando consciência desta natureza específica do texto teatral, convém pensar que à sua tradução é pertinente se pautar por reconstruir tal elementar característica. O tradutor do texto teatral, será, por conseguinte, um pouco de teatrólogo, estando também

[...] **na posição de um leitor e de um dramaturgo (no sentido técnico da palavra):** ele faz sua escolha nas virtualidades e nos possíveis percursos do texto a ser traduzido. O tradutor é um dramaturgo que deve primeiro efetuar uma tradução macrotextual, a saber, uma análise dramatúrgica da ficção veiculada ao texto. Ele [o tradutor] **deve reconstituir a fábula, segundo a lógica actancial que lhe parece convir; ele reconstitui a dramaturgia, o sistema das personagens, o espaço e o tempo em que evoluem os actantes, o ponto de vista ideológico do autor ou da época que transpareciam no texto,** os traços individuais específicos de cada personagem e os traços supra-segmentais do autor que tende a homogeneizar todos os discursos e o sistema dos ecos, repetições, retomadas, correspondências que garantem a coerência do texto fonte. (PAVIS, 2011, p.413) (Grifos nossos)

Para pensarmos numa tradução do texto de teatro, na qual o tradutor será também algo de dramaturgo e reconstruirá o princípio deste texto de ganhar voz, convém-nos conhecer o ato de teatralizar, que nos foi norte para a elaboração desta referida tradução e que é de grande pertinência para as tomadas de decisões do tradutor de teatro, que terá regularmente questões linguísticas e extralinguísticas em jogo. Teatralizar, pois, segundo o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis (2018) consiste em “adaptar às exigências do teatro; tornar representável em teatro”, Para PAVIS (2011), teatralizar é “interpretar cenicamente” usando cenas e atores para construir a situação. Em nossa metodologia de tradução, pois, utilizamo-nos deste conceito de maneira a testar a tradução na voz, proferindo-a de acordo com a situação de enunciação do personagem e de modo que a tradução “caiba na boca do ator”¹⁸.

¹⁸ Para o fazimento da tradução, que se deu de maneira a testá-la na voz, não contamos integralmente com o auxílio de um grupo de teatro ou de atores, mas parcialmente. Alguns trechos foram testados na

Utilizamos do ato de teatralizar (de buscar interpretar) no processo de tradução, tendo em mente o que diz REIS (2018) acerca da expressão “caber na boca do ator”, que concerne à elaboração do texto de teatral e de sua tradução. Diz a autora que

[...] que o diálogo, sendo a marca principal do texto teatral como tal, não é imitação da linguagem falada, mas sim, uma estilização dela, que deve se adaptar à dicção e à possibilidade de “caber na boca do ator”, além de se adequar à sua voz e ao seu corpo. (REIS, 2018, p.35)

A fala no teatro, que segundo o dizer acima, deve ser pensada em prol de uma adaptação à dicção do enunciador, constitui, entre outros aspectos, o que torna o diálogo teatral representável, pois desta maneira este será fundamentalmente concebido para ser proferido e interpretado. Estando, portanto, a fala do teatro em função e em favor da dicção, o discurso tem sua potencialidade performática preponderante - perspectivas as quais almejamos na tradução do texto teatral. Tendo em vista estas considerações, em nosso projeto de tradução e em nossa reflexão teórica acerca do fazer tradução em teatro, portanto, foi-nos de grande valia pensar a tradução do texto como um processo que se inicia pela escritura, passa pela leitura e pelo teste na voz (este último prefiro chamar de tentativa de interpretação, pois não somos atores). O tentar “fazer caber na boca” foi por conseguinte um fator que guiou as tomadas de decisão na tradução, pois consideramos como norte os modos que mais soavam “dizíveis”¹⁹, isto é, naturais à dicção e à letra do texto original. Consideramos também que a improvisação é comum à interpretação do texto teatral, o que quer dizer que o texto poderá ser uma bússola para o ator e que este poderá fazê-lo melhor “caber em sua boca”, no momento da encenação pela improvisação e apropriação da fala artisticamente.

Posto o elementar pilar de nosso projeto de tradução e de nossa reflexão acerca da tradução do texto de teatro (a tentativa de teatralizar o texto e pensá-lo de maneira a reconstruir seu princípio de ser concebido para a encenação), passemos à outra questão de grande pertinência para se pensar a tradução do texto de teatro. Há pouco discutimos, a partir dos dizeres de ZARDO (2012) e UBERSFELD (1996), que a arte do teatro traz consigo um quê de paradoxalidade: a eternidade do texto e a efemeridade de sua

voz de atores (que foram apontados nos agradecimentos desta dissertação) mas sobretudo testamos a tradução em nossa própria voz, que enquanto tradutores, tentamos operar também como dramaturgos e como atores na elaboração deste trabalho teórico-prático.

¹⁹ Eis que chegamos a aspectos sutilmente subjetivos, os quais nos rememoram a frase acima citada de Patrice Pavis, que afirma que “Ele [o tradutor] deve reconstituir a fábula, segundo a lógica actancial que lhe parece convir”.

encenação. Esta particularidade do teatro nos é particularmente fecunda para pensarmos a tradução, pois há algo de comum entre o paradoxo do teatro e a tradução. A tradução, assim como o teatro e sua “flor de um dia”, dispõe igualmente de algo de paradoxalidade: o texto original permanecerá o mesmo²⁰, enquanto suas traduções o renovarão mediante à época em que são escritas e aos tradutores que as escrevem.

O filósofo, tradutor e crítico Walter Benjamin, em seu texto *A tarefa do tradutor* (1923), - que findou por se tornar um célebre escrito acerca da tradução e de seu viés intrinsecamente filosófico, que fora publicado em 1923 como prefácio do livro de poemas *Tableaux Parisiens* do poeta Charles Baudelaire, traduzido para o alemão por Benjamin - pondera que a tradução assinala a “continuação da vida” da obra original. Diz o filósofo, em tradução de Susana Kampff Lages, que:

Da mesma forma que as manifestações vitais estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, a tradução provém do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência. Pois **a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida.** A ideia da vida e da continuação da vida de obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico.” (BENJAMIN, 2008, p.68) (Grifos nossos).

A tradução, pois, que continuará a ser escrita e reescrita, moldando-se às épocas, grafias e tradutores das línguas, configurará além da “continuação da vida”, a perpetuação e renovação do original, sendo-lhes sua nova escritura ou, como refere-se BERMAN (2002), sua “sobrevida”. Benjamin e Berman assinalam este caráter da tradução (de literatura, sobretudo) como renascimento da obra, nos levando a refletir que a tradução e o original constituem uma relação paradoxal, tal como observamos no texto de teatro: o original, ou o texto, (os eternos) e tradução, ou a encenação, (as efêmeras) complementam-se. O original remanesce e se transforma através da tradução e o texto teatral remanesce e se transforma via encenação. Retomamos as considerações de ZARDO (2012), que afirmam ter o texto teatral uma eterna capacidade de reinventar-se pelas encenações e traduções para confirmar o caráter paradoxal que compartilham a tradução e o texto teatral. Diz ZARDO (2012), que:

²⁰ O texto permanecerá o “mesmo”, pois é preciso considerar que novas edições e revisões podem ocorrer.

A característica mais fascinante do texto teatral é a capacidade eterna de se reinventar através da interpretação. **Uma obra escrita há séculos pode "ressuscitar" a cada nova encenação:** os atores reencarnam suas palavras e ações. A representação é algo passageiro, efêmero; **apenas o texto permanece e se reinventa - ou reinventam-no através de traduções, versões e adaptações.** (Tradução nossa de ZARDO, 2012, p.22) (Grifos nossos).

Diz a autora que “uma obra escrita há séculos pode “ressuscitar” a cada nova encenação”, afirmação que nos rememora Benjamin e a tradução como “continuação da vida” e Berman e a tradução como “sobrevida” do original. Finaliza Zardo que “apenas o texto permanece e se reinventa – ou reinventam-no através de traduções, versões e adaptações”, o mesmo que ocorre com a tradução de literatura: reinventam-se os originais por meio das traduções.

A referida paradoxalidade do texto teatral nos é cara ao pensar a tradução deste texto. Sua tradução, pois, deverá idealmente conservar/reconstruir este caráter paradoxal, reescrevendo seu potencial performático - que muito conserva das múltiplas possibilidades da encenação propostas pelo texto, isto é, muito de sua efemeridade eminente. REIS (2018), primeiramente referindo-se à fala de Jean-Michel Déprats, atual pensador e tradutor para o francês da obra de Shakespeare, afirma que a tradução do texto de teatro “não contém a fórmula da encenação, e no entanto, ela deve permitir a encenação, ou melhor, as várias possibilidades de encenação” e adiciona que “a tradução não pode reduzir a polissemia original do texto, fechando as possibilidades. Pelo contrário, deve guardar as ambigüidades, manter o enigma, deixando a tradução tão aberta quanto o original, de forma a possibilitar as várias leituras” (REIS, 2018). Nos é importante pensar e fazer a tradução do texto teatral, portanto, de maneira a reconstruir na tradução as múltiplas possibilidades de encenações que pertencem ao texto original.

Eis outra fundamentalidade de nosso projeto de tradução elencado aqui: reconstruir o princípio paradoxal do texto teatral na tradução, o que é, por conseguinte, um viés da fidelidade à letra, pois é na letra do texto teatral que residem carnalmente as marcas do texto teatral que engendram as múltiplas possibilidades de encenação. Por exemplo, na cena a seguir, o texto didascálico nos demonstra esta múltipla possibilidade de encenação, à qual primamos na tradução e à qual refere-se REIS (2018) ao afirmar

que “a tradução não pode reduzir a polissemia original do texto, fechando as possibilidades”:

Quadro 25: Exemplo de múltipla possibilidade da letra do texto teatral

<i>Auto da Compadecida, p.26</i>
<p>Padre <i>Desfazendo-se em sorrisos</i></p> <p>Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!</p>
<p>João Grilo <i>Cortante</i></p> <p>Quer dizer que benze, não é?</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

As didascálias sugerem que o personagem Padre “se desfaça em sorrisos”. Pois, o que seria “desfazer-se em sorrisos”? Sorrir muito? Sorrir charmosamente? Sorrir amigavelmente? Sorrir envergonhado? Sorrir inclinando-se, como se o personagem “se desmanchasse” ou “derretesse”? Eis variadas possibilidades de encenações que são prescritas pela letra do texto teatral. João Grilo, na fala seguinte, deve pronunciá-la de maneira “cortante”. Voltamos à mesma questão: o que seria um falar “cortante”? Seria ser ríspido? Enfático? Com que expressão facial ou corporal é-se “cortante”? “Desfazendo-se em sorrisos” e “cortante” são próprios a poética do autor e próprios à infinidade de possibilidades de encenações que a letra do texto teatral proporciona. Finalizaremos este raciocínio na próxima ideia que desenvolveremos, logo adiante.

Ainda no assunto “fidelidade à letra”, sobre o qual discorre BERMAN (2002) ao dizer que “ser fiel” a um contrato significa respeitar suas cláusulas, não o “espírito” do contrato, apresentemos mais um fundamento de nosso projeto de tradução. Como já afirmamos no estudo das especificidades do texto teatral, o texto de teatro constitui-se por um texto principal (diálogos dos personagens) e um secundário (indicações cênicas chamadas didascálias ou rubricas), por isso, a fala dos personagens e suas particularidades tais como comprimento, vocabulário, polissemias e afins dispõem de uma maior relevância no complexo do texto. Expliquemos por que. No teatro, “toda

fala no palco é atuante e aí, mais que em qualquer outro lugar: dizer é fazer” (PAVIS, 2011). Dizer é fazer no teatro na medida em que quem diz são os personagens da peça, e, portanto, agem pelo fato de praticarem a ação de dizer. No entanto, é preciso ponderar que as circunstâncias destes dizeres variam e que um personagem pode falar

[..] para agir sobre o outro, para comentar uma ação realizada, anunciar uma outra, lamentá-la, enaltecê-la. A fala de um personagem organiza sua relação com o mundo no uso que ele faz da linguagem. Distinguem-se geralmente dois casos mais importantes:

- *A fala é a ação*: o próprio fato de falar constitui a ação da peça (exemplo típico: Beckett);
- *A fala é instrumento da ação*: ela desencadeia ou comenta a ação (exemplo típico: o teatro clássico). (RYNGAERT, 1996, p.103)

A peça objeto de nossa análise combina estas circunstâncias de fala, que ora são a ação propriamente dita (exemplos: o monólogo e os causos fantasiosos e digressivos de Chicó), ora são instrumentos da ação (exemplos: os quiproquós e as tiradas). É com esta máxima de que no teatro “dizer é fazer”, portanto, que alicerçamos uma de nossas principais diretrizes de tradução: evitar o que BERMAN (2002) e MESCHONNIC (2010) denominam como tendências deformadoras da tradução e formas aberrantes, respectivamente. Ambos os teóricos denominam o fato de o tradutor desfigurar a letra do original em favor do sentido e da mensagem, ou para que a tradução não pareça uma tradução, mas sim uma obra escrita na própria língua para a qual se traduziu. Esta postura tradutória acaba por incorrer com um apagamento das particularidades próprias à língua-cultura do original e do autor, o que o transforma (o original) num estranho de si mesmo. O tradutor, crítico e teórico da tradução Antoine Berman em seu texto já citado *A Tradução e a Letra ou o albergue do longínquo* (2002) discorre sobre estes procedimentos que ocorrem na tradução – esteja ou não o tradutor deles consciente – e que findam por tornar, na tradução, o original um estranho de si próprio. BERMAN (2002) se referirá a esta gama de procedimentos que desfiguram a letra do original como tendências deformadoras e descreverá treze destas referidas tendências na obra acima citada. Estas tendências são denominadas pelo teórico como:

1. Racionalização;
2. Clarificação;
3. Alongamento;

4. Enobrecimento;
5. Empobrecimento qualitativo;
6. Empobrecimento quantitativo;
7. Homogeneização;
8. Destruição dos ritmos;
9. Destruição das redes significantes subjacentes;
10. Destruição dos sistematismos;
11. Destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares;
12. Destruição das locuções;
13. Apagamento da superposição de línguas.

Como anunciamos acima, o tradutor, poeta e crítico de tradução Henri Meschonnic (1932 – 2009), em seu *Poética do traduzir* (2010) também nomeará esta cadeia de procedimentos às quais os tradutores lançam mão – novamente, conscientes ou não – que desencadeiam na desfiguração do original. REIS (2018) resume as chamadas “formas aberrantes”, de Meschonnic, semelhantes às tendências deformadoras de Berman, com as seguintes palavras:

- a. A supressão ou omissão de uma palavra ou grupo de palavras. Na prática isso se manifesta através das operações de tirar, aliviar ou omitir as repetições;
- b. Os acréscimos, quando a tradução tenta explicitar o original, pecando pelo excesso, acrescentando o que parece indispensável;
- c. Deslocamentos, quando se muda a ordem das palavras, de grupo de palavras, frases, parágrafos;
- d. Não-concordância ou anti-concordância - desmembrar a concordância, “para fazer francês”, ou no caso presente, para parecer português, com a intenção de corrigir o autor. (REIS, 2018, p.13).

No âmbito desta pesquisa, nos é relevante considerar do que se tratam estas tendências deformadoras e formas aberrantes da tradução, sobretudo no sentido de que esta maneira “deformadora” ou “aberrante” de traduzir nos aproxima de uma tradução pautada pelo sentido e muito possivelmente findando por uma desfiguração do texto o qual se traduz. Por isto, algumas tendências e suas similares formas aberrantes nos serão especialmente importantes para a escritura e reflexão acerca da tradução nos serão úteis para levar em consideração nesta dissertação. As tendências deformadoras e/ou formas aberrantes nos serão caras principalmente para pensar sobre o que não idealmente

incorrer em nossa tradução. Não desconsideramos, porém, que “deformar” ou “aberrar” pode ser inevitável no processo de tradução, que essencialmente transforma, sob as rédeas de um sujeito que traduz, uma coisa, noutra. Isto é, um texto de um universo linguístico-cultural noutra em outro universo linguístico-cultural. Interessa-nos, pois, refletir sobre o que ocorre no processo de tradução e de que maneira podemos estar em mais abundante concordância com as necessidades de tradução que um texto de teatro anima.

Retomemos, portanto, o que falávamos sobre o “Dizer é fazer” no teatro e compreendamos a relação desta máxima com o fundamento de nosso projeto de tradução de evitar a ocorrência de tendências deformadoras e/ou formas aberrantes em nossa tradução.

Se no teatro, “dizer é fazer” (PAVIS, 2011), sendo a fala a ação em si ou um instrumento da ação, subtrair ou alongar as falas do texto teatral podem acabar por dismantelar a letra, desfigurando a ação. Eis que, neste ponto, nos referimos à tendência deformadora descrita e denominada por BERMAN (2002) como alongamento, tendência a qual decorre de outras duas denominadas racionalização e clarificação e aos acréscimos, supressões e omissões aberrantes meschonniquianos. Interessam-nos primeiramente, no âmbito da particularidade discursiva do texto teatral, para o qual “dizer é fazer”, estas três referidas tendências de Berman, que coincidem essencialmente com a forma aberrante de adicionar, suprimir, omitir e deslocar o original do Meschonnic. Começamos por pensar na tendência deformadora racionalização, que conforme sugere sua nomeação, deriva do ato de racionalizar, de tornar mais racional e lógico e concerne à organização sintagmática do original, que é desmontada via tradução. Esta, pois,

[...] diz respeito em primeiro lugar às estruturas sintáticas do original, bem como a este elemento delicado do texto em prosa que é a pontuação. A racionalização recompõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia da ordem de um discurso. (BERMAN, 2002, p.68)

A tendência denominada clarificação, acompanhando a premissa da racionalização, consiste em “clarear”, “dar luz”, explicar o original na tradução. Esta tendência

Trata-se de um corolário da racionalização, [...] concerne particularmente ao nível de “clareza” sensível das palavras ou de seus sentidos. Onde o original se move sem problema (e com uma necessidade própria) no indefinido, a clarificação tende a impor algo definido. [...]. (BERMAN, 2002, p.68)

O alongamento, portanto, “é uma consequência, em parte, das duas primeiras tendências evocadas. Racionalização e clarificação exigem um alongamento, um desdobramento do que está, no original, “dobrado” (BERMAN, 2002). Seguimento de “clarear” e “racionalizar” o original, o alongamento é um acréscimo quantitativo da ação de dizer. Portanto, se há alongamento, há mais dizeres, e se há mais dizeres, há mais fazeres – na medida em que dizer é fazer. O alongamento do original, no que concerne à tradução teatral, implica num acréscimo de dizeres que findam por constituírem uma imposição a mais de fazeres – pois se dizer é fazer, dizer mais é fazer mais no teatro. O alongamento, para Berman, nada acrescenta ao texto, só aumenta sua massa bruta, sem aumentar sua falância ou significância. As explicações tornam, talvez, a obra mais “clara”, mas na realidade obscurecem seu modo próprio de clareza (BERMAN, 2002).

A racionalização e a clarificação também são evitadas em nosso projeto de tradução. Ambas, por desfigurarem a letra do texto, estando não raro em favor do sentido e desconsiderando a poética do original – isto é, o que lhe é também esteticamente próprio – podem incorrer com o que discutimos há pouco sobre a pertinência da tradução do texto teatral conservar as várias possibilidades de interpretação. A racionalização e a clarificação, no exemplo que demonstramos das didascálias “desfazendo-se em sorrisos” e “cortante”, destruiriam a multiplicidade de encenações do texto teatral. Pois, se clarificar e racionalizar é tornar inteligível e claro o texto original, a tradução clarificada e/ou racionalizada destas didascálias desmantelaria as possibilidades múltiplas de encenação, explicando o original, dando-lhe a resposta – imposta pelo tradutor – do que é “desfazer-se em sorrisos” e ser “cortante”. Isto configuraria o “fechar de possibilidades” do texto original, sobre o qual nos disse anteriormente REIS (2018). Clarificar e racionalizar decorreria em destruir o “enigma” do texto original, impossibilitando suas diversas possíveis leituras e interpretações. Seria, como nos afirmou BERMAN (2002), obscurecer o próprio modo

de clareza do texto original, dando-lhe uma clareza que não lhe é própria, mas imposta por outrem.

Neste rio da tradução, ao qual o original tenta chegar à outra margem guiado pela navegação do tradutor, dou-me o direito de rememorar o poeta Carlos Drummond de Andrade, que em *A procura da poesia* deslinda ser o poema simplesmente o que é: um dispensador de interpretações, de confabulações, de ordens, de imposições ou de “desvendamentos de seus mistérios”. Diz-nos Drummond que é preciso contemplá-lo, observá-lo, aceitá-lo. Sendo o tradutor, portanto, também um segundo escritor do poema, do romance ou da peça, cabe-nos os versos de Drummond, que dizem:

[...]

Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

[...]

(Carlos Drummond de Andrade, *A procura da poesia*)

O tradutor, em nossa perspectiva reflexiva sobre a tradução, aceita o texto, chegando mais perto e contemplando, uma a uma, as palavras e suas mais diversas faces secretas sob as faces neutras – tal como a pluralidade de significância semântica e poética de “desfazer-se em sorrisos” – e pergunta-se, sem interesse algum pela resposta que limita, se trouxestes a chave para a resolução dos mistérios prescritos pela poética, que nada significam para a poesia – e para a peça, em nosso caso. Interessa-nos, portanto, o que a letra é, não o que dizem sê-la. Por isso, nos é relevante nesta tradução teatral não limitar a linguagem da obra ao sentido ou ao mero conteúdo da mensagem, mas sim recriar o texto teatral, sendo-lhe atenta aos seus modos de dizer, às particularidades e idiosincrasias de sua natureza de gênero e de sua poética. É relevante à esta sorte de tradução, portanto, pensar não somente no que as palavras dizem, mas no que fazem, como diria MESCHONNIC (2010). REIS (2018) diz-nos, sobre esta mesma ideia, que

Se concebermos a tradução como tradução de discurso – cuja unidade é o texto – e não tradução de língua – cuja unidade é a palavra –, nossa preocupação, como tradutores, deve estar voltada para o ritmo do texto, para **os efeitos causados pelo seu modo de significar**. No intuito de realizar uma boa tradução, deve-se recriar **a significância do texto original**, criando um outro que lhe seja “homólogo”. E esse trabalho deve ser realizado na cadeia dos significantes, de maneira a obter um modo de significar semelhante. (REIS, 2018, p. 12) (Grifos nossos)

Pouco adiante neste referido texto, REIS (2018) sintetiza conclusivamente seu entendimento acerca da tradução do texto teatral ao afirmar que traduzir apenas os sentidos ou a mensagem enunciada de personagem para personagem não satisfaz às necessidades do texto de teatro, cujas particularidades ditam tais necessidades de tradução. Levemos em conta sua fala para tão logo situarmos mais de nosso projeto de tradução. REIS (2018) afirma que:

Pode-se concluir, então, que traduzir apenas língua, apenas sentidos, não satisfaz, de forma alguma, à necessidade de um texto de teatro. Traduzir é mais do que passar um texto da língua de partida para a língua de chegada, na qual os termos devem ser fiéis ao original e as marcas do tradutor apagadas ao máximo. **A tradução deve ser a do discurso, da oralidade, da significância do texto, de acordo com as marcas textuais do autor, sem ignorar que o tradutor também trará as suas**, pois, como afirma Mário Laranjeira, “uma tradução só tem vida e valor próprios se for fruto de um trabalho de produção do sujeito, em toda a sua complexidade e não uma simples translação de estruturas semântico-sintáticas. (REIS, 2018, p.12) (Grifos nossos)

Tomando por fio da meada a frase acima grifada, pensemos noutro pilar de nosso projeto de tradução: a reconstrução das estruturas fraseológicas e dos modos de dizer do texto de *Auto da Compadecida* a partir de suas particularidades próprias. Isto significa que almejamos reconstruir as estruturas fraseológicas, as marcas textuais do autor, os “ares de oralidade” que falamos há pouco, privilegiando as possíveis estranhezas que esta reconstrução, ou reescritura, pode gerar na tradução. Pensamos nesta elementaridade de nossa tradução sobretudo à luz da reflexão de BENJAMIN (2008) que afirma que “se é a afinidade entre as línguas o que deve se verificar nas traduções, como poderiam elas fazê-lo, senão pela transposição mais exata possível da forma e do sentido do original?” Vejamos como isto ocorreu em nossa escritura de tradução por meio do exemplo da fala a seguir de João Grilo e de sua respectiva tradução:

Quadro 1: Tradução (Extrato 2)

Original	Tradução
<p>João Grilo <i>Ao sacristão</i></p> <p>Homem, que o diabo deve ser pior do que você, deve, mas você tinha uma ruindade bem apurada!</p>	<p>João Grillon <i>Au sacristain</i></p> <p>Homme, que le diable doit être pire que toi, il doit, mais tu avais une méchanceté bien prononcée!</p>

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

A fala de João Grilo constitui-se por um vocativo e três orações subordinadas, sendo a segunda oração apenas o verbo “dever” na terceira pessoa do singular e a última iniciada pela conjunção coordenativa adversativa, “mas”, que desempenha a função de conectivo, criando uma relação lógica entre todas as orações. A tradução conta com esta mesma estrutura: é iniciada pelo vocativo “homem”, traduzido de maneira literal por *homme* (recriando no francês o vocativo genérico e familiar, comum ao português-brasileiro do nordeste pois, como diz FERREIRA (2017), “a tradução literal parece caracterizar sua escrita ao fazer a língua francesa se abrir ao estranho de outras línguas”). A primeira oração subordinada é inaugurada pela conjunção “que” e à segunda oração adiciona-se o pronome pessoal *il* ao verbo *devoir* (dever, em português) conjugado na terceira pessoa do plural por uma convenção da língua francesa, que não dispõe da mesma maleabilidade do português, para o qual o pronome pessoal precedendo o verbo é facultativo na construção de sentido. Por fim, a última oração da tradução é iniciada por *mais*, que engendra a relação de objeção entre as orações. O campo lexical do original foi mantido na tradução, sendo ele “diabo” e *diable*, “pior” e *pire*, “ruindade” e *méchanceté*, “bem” e *bien*, “apurada” e *prononcée*, “uma” e *une*. Os verbos igualmente: “deve” e *doit*, “ser” e *être*, “tinha” e *avais*, todos com paridades de tempos verbais. Atentamo-nos ainda para a musicalidade que fortuitamente se criou na tradução com a repetição dos sons que rimam como *doit et toi* e *méchanceté e prononcée*. Este som rimante da tradução remonta ao que falamos sobre o “cabem na boca” e sobre as opções mais “dizíveis”, pois a equidade dos sons proporciona languidez e naturalidade à fala.

Vejamos nos quadros a seguir mais detalhados exemplos desta reconstrução fraseológica na tradução – a qual veremos que inclui outros pormenores da letra do

original. Analisemos, portanto, a discriminação da tradução de algumas falas do texto principal de *Auto da Compadecida* abaixo, a começar pela fala do personagem Bispo:

Quadro 26: Reconstruções de estruturas fraseológicas – fala do Bispo (1) ²¹

Original e Tradução							
Bispo/Évêque							
Quem	fala!	Um	desgraçado	que	se perdeu	por causa	disso...
Qui	parle!	Un	disgracé	qui	s'est perdu	à cause	de ça...
Sobre a tradução:							
<ul style="list-style-type: none"> · “Quem fala” é traduzido por <i>Qui parle</i>, criando na tradução a expressão do original, que ironiza o lugar de fala do enunciador. Cria-se a partir da mesma estrutura pronome relativo “quem” e <i>qui</i> + verbo “falar” e <i>parler</i> no presente, o que configura um dêitico, característica importante da letra do texto teatral. Cria-se esta expressão, portanto, também por almejar conservar a dêixis. · “um desgraçado” por <i>un disgracé</i>: artigo indefinido masculino + adjetivo “desgraçado” que se cria no francês utilizando-se do radical do substantivo feminino <i>disgrâce</i>. · “que se perdeu” por <i>qui s'est perdu</i>: mesmo verbo acompanhado da partícula reflexiva “se”. · “por causa disso” e <i>à cause de ça</i>: expressões que indicam o motivo de algo. “disso” = de + isso, torna-se <i>de ça</i>. · A pontuação segue a mesma a tradução: exclamação e reticências. · O campo lexical fica páreo: quem, <i>qui</i>, um, <i>un</i>, desgraçado, <i>disgracé</i>, perder, <i>perdre</i>, causa, <i>cause</i>. · Os sons consonantes e vocais se repetem, reconstruindo a aliteração do som da letra <i>s</i>: <i>diSgraCé qui S'est perdu à cause de Ça</i>, assim como a repetição do som de <i>q/c</i> em <i>qui, qui</i> e <i>cause</i> e <i>d</i> de <i>disgracé, perdu, de ça</i>. 							

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Vejamos a discriminação da tradução de outra fala do personagem Bispo no quadro a seguir. Observemos a tradução de suas estruturas fraseológicas, que findam por ficarem bem semelhantes esteticamente ao original, aspecto que prezamos nesta tradução:

Quadro 27: Reconstruções de estruturas fraseológicas – fala do Bispo (2)

Original e Tradução					
Bispo/Évêque					
Mas	é	possível	que	aquele	frade...
Mais	c'est	possible	que	ce	moine...
Sobre a tradução:					
· “Mas” por <i>mais</i> : conjunções páreas, “possível” por <i>possible</i> , adjetivos.					

²¹ Por uma mera razão de disposição gráfica, distribuímos as tabelas em páginas separadas quando estas terminavam por se quebrar em duas páginas, dificultando a análise do leitor.

- Verbo ser no presente: *é* e *c'est* = dêiticos mantidos.
- “aquele” et *ce*, que apesar de não serem dêiticos, são pronomes demonstrativos e colaboram para que a palavra seja “exibida” em cena.
- “frade” por moine, tradução da designação católica existente nas duas línguas.
- Pontuação mantida: reticências.
- Na tradução cria-se a repetição do som da letra s, em *C'est*, *poSSible*, *Ce*, ritmando a fala com este som repetido.
- Campo lexical páreo: *mais*, *mas*, *possível*, *possible*, *que*, *que*, *frade*, *moine*.

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

O mesmo ocorre neste exemplo da tradução da fala do Manuel, na ocasião em que o personagem ouve as acusações feitas pelo Encourado contra os demais personagens. A referida reconstrução fraseológica do original na tradução se deu de maneira a conservar/recriar a ordem e organização do original via tradução, para isso buscamos retomar o campo lexical e a ordem do *Auto da Compadecida*.

Quadro 28: Reconstruções de estruturas fraseológicas – fala de Manuel (1)

Original e Tradução					
Manuel/Manuel					
É	perfeitamente	possível	e não diga	mais nada.	Mais alguma coisa?
C'est	parfaitement	possible	et ne dis	rien de plus.	Quelque chose encore?
Sobre a tradução:					
<ul style="list-style-type: none"> · É por <i>c'est</i>: verbo ser no presente + <i>perfeitamente</i> e <i>parfaitement</i>: dêitico mantidos. · Dupla negação: Não diga mais nada e <i>ne dis rien plus</i>, repetição própria a linguagem teatral. · Adjetivos <i>possível</i> e <i>possible</i>. · Paridade no som de P seguido em <i>Perfeitamente Possível</i> e <i>Parfaitement Possible</i>. · Campo lexical similar, sobretudo no que concerne ao sentido: <i>possível</i>, <i>possible</i>, <i>dizer</i>, <i>dire</i>, <i>nada</i>, <i>rien</i>, <i>mais</i>, <i>plus</i>, <i>alguma</i>, <i>encore</i>, <i>coisa</i>, <i>chose</i>. · Mesmo número de orações. · Pontuações mantidas: ponto final seguido de interrogação. · Tempos verbais páreos: presente e imperativo. 					

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação

Observemos também este exemplo das reconstruções de estruturas fraseológicas em nossa tradução nesta fala do personagem Padre, que como as outras acima discriminadas, não se compõe por uma tradução puramente literal, mas pela retomada de elementos de natureza lexical e da retomada da ordem dos termos da fala do personagem:

Quadro 29: Reconstruções de estruturas fraseológicas – fala do Padre (1)

Original e Tradução
<p>Padre/Prêtre De mim ele não tem nada o que dizer ! De moi il n'a rien à dire !</p>
<p>Sobre a tradução:</p> <ul style="list-style-type: none"> · Paridade na inversão da ordem da frase. · Verbo ter no presente: tem e <i>a</i>, dêiticos conservados. · Campo lexical páreo: <i>moi</i>, mim, ele, <i>il</i>, ter, <i>avoir</i>, nada, <i>rien</i>, dizer, <i>dire</i>. · Pontuação exclamativa no original e tradução. · Mesmo número de orações

Fonte : Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação

Neste segundo exemplo, ainda no que concerne às falas do personagem do personagem Padre, vemos o mesmo ocorrer: redundância recriada na tradução, recriação da ordem dos elementos da frase, utilização do mesmo campo lexical e etc. Observemos sua tradução:

Quadro 30: Reconstruções de estruturas fraseológicas – fala do Padre (2)

Original e Tradução
<p>Padre/ Père Eu, por mim, nunca soube o que era preconceito de raça. Moi, pour moi, j'ai jamais su ce qui c'était préjugé racial.</p>
<p>Sobre a tradução:</p> <ul style="list-style-type: none"> · Mesma ordem da frase. · Recriação da tripla repetição da ideia de “eu” em “eu, por mim, nunca soube” por <i>moi, pour moi, j'ai jamais su</i>. Repetição comum à linguagem teatral. · Aliteraões criadas na tradução, ritmando a fala: <i>moi, pour moi</i>, som rimante.e repetição do som da letra J, <i>J'ai Jamais e préJuGé</i> e do som da letra S: <i>Su, Ce qui C'était, raCial</i>. · Campo lexical páreo: <i>jamais</i>, nunca, preconceito racial, <i>préjugé racial, moi</i>, mim. · Pontuações mantidas, vírgulas, ponto final. · Tempo verbal páreo.

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação

Para finalizarmos esta demonstração da reconstrução de estruturas fraseológica do original na tradução, vejamos este derradeiro exemplo da fala do personagem Manuel discriminada abaixo no quadro:

Quadro 31: Reconstruções de estruturas fraseológicas – fala de Manuel (2)

Original e Tradução				
Manuel/Manuel				
Não interrompa,	não é	momento	para se discutir isso.	Pode continuar.
Ne l'interromps pas,	ce n'est pas	le moment	de discuter ça.	Tu peux continuer.
Sobre a tradução:				
<ul style="list-style-type: none"> · Mesma ordem do período e da segunda frase. · Tempos verbais páreos, imperativo no início e presente em todo o resto. · Pontuação párea. · Mesmos verbos: interromper, discutir, continuar, ser, <i>interrompre, discuter, continuer, être</i>. · No original e na tradução há a repetição do som das letras P e T, emparelhados: inTerromPa, momento, Para, discutir, Pode, conTinuar. <i>InTerromPs Pas, ce n'est Pas, discuTer, Tu Peux conTinuer</i>. 				

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação

A presente proposta de recriar as estruturas fraseológicas do texto implica numa certa transparência na tradução, pois finda por estabelecer-se como um desdobramento do original, não o encobrindo, não o tirando da luz, mas recriando-se através dele - como diria Benjamin em *A tarefa do tradutor* -. Esta escritura de tradução se guia na contramão da tradução etnocêntrica, que BERMAN (2002) descreve criticamente como sendo aquela que visa moldar, apagar ou desfigurar o estrangeiro no espaço de língua-cultura da cultura para a qual se traduz. Diz-nos o autor que este tipo de tradução “oferece um texto que o autor estrangeiro teria escrito se tivesse escrito na língua da tradução” (BERMAN, 2002), o que confirma-se em discordância com o presente projeto de tradução, que deixa aparente as estranhezas de uma escritura que não foi concebida na língua da tradução. Recriar a organização do discurso original, pois, é recriar o original tendo por norte suas próprias leis internas de funcionamento, leis estas que arquitetam e estruturam sua poética. Recriar os arranjos e ornamentos do texto original é entender pela tradução do que as palavras “fazem” e não somente do que “dizem”. Este modo de escrita de tradução nos remete aos dizeres do tradutor de Simone de Beauvoir, Sergio Milliet, que na nota do tradutor de *Memórias de uma moça bem-comportada* (1958), diz que sua tradução se guiou pelas particularidades da escrita de Simone de Beauvoir. Ei-la:

Embora se trate de uma autobiografia escrita com simplicidade e num estilo direto, o próprio pensamento da autora apresenta dificuldades que poderiam ser esclarecidas fugindo-se um pouco de sua maneira. Preferi permanecer o

mais fiel possível à sua sintaxe, lembrando-me da frase que Cocteau em Potomack: “Se te deparares com uma frase te irrita, coloca-a assim, não como um recife para que soçobres, e sim para que – como uma bóia – por ela verifiques meu percurso”. O modo de dizer, por vezes obscuro, de Simone de Beauvoir comporta, parece-me, uma significância e tem um alcance exigente de grande humildade por parte do tradutor. (MILLIET, 1981)

A nota do tradutor de Milliet, que refere-se ao modo de dizer por vezes “obscuro” de Simone de Beauvoir, retoma o que apontamos na fala de Berman sobre os próprios modos de clareza do original. Milliet diz-nos ser o “modo de dizer” de Beauvoir por vezes obscuro e carregar em sua obscuridade sua própria significância, por isto, o tradutor opta por “permanecer o mais fiel possível à sua sintaxe”. É de se perguntar, no entanto, se isto não resultaria numa tradução literal, isto é, numa tradução palavra-por-palavra. Esta proposta de reconstrução das estruturas fraseológicas - que em seus pormenores aproxima-se de um trabalho manual da reconstrução da letra do original - não se constitui como uma tradução literal, mas dispõe de um quê de literalidade. A tradução puramente literal constitui-se pela tradução do sentido isolado de cada palavra e de cada estrutura semântica da frase, constituindo não raro o *nonsense*, como BENJAMIN (2008) nos afirma ao dizer que “a literalidade sintática pode reverter inteiramente a restituição do sentido e conduzi-la diretamente ao *nonsense*.” Nossa proposta de tradução, contrária à pura e mera literalidade, intenta reescrever a arquitetura do original, trazendo para a língua da tradução o que BERMAN (2002) chama de “nova novidade”, que é a manifestação da língua da qual se traduz na língua para a qual se traduz, manifestando nesta última uma novidade, herdada de outrem e inaugurada neste novo *locus* de língua. Berman, nesta perspectiva, propõe que a língua para a qual se traduz se abra para a língua da qual se traduz, acolhendo esta língua e modificando a si própria a partir deste encontro entre as duas. Para Berman,

[...] aqui traduzir perto da letra significa conseguir que a ordem palavra-por-palavra seja “aparente”. [...] De fato, trata-se de implantar em francês o carácter ‘fragmentado’ da sintaxe latina, de introduzir as rejeições, as inversões, os deslocamentos etc, mas sem por isso reproduzir ingênua e servilmente rejeições, inversões e deslocamentos do original; sem copiá-los ‘tais quais’. A diferença é considerável: o que é ‘traduzido’ é o sistema global das inversões, rejeições, deslocamentos, e não suas distribuições factuais [...]. (COMELLAS, 2011, p.157)

Isto seria, portanto, operar na instância da letra enquanto incorporação material do sentido, da estética visual e do som das palavras, assim como é uma tentativa de

reconstituir a organização e a arquitetura do discurso do original, que como afirma Milliet, “comporta sua significância”. Esta arquitetura do texto original, isto é, esta maneira de conceber e organizar o discurso, é uma maneira de existir da obra. Suas particularidades discursivas, estéticas e afins constituem a maneira desta língua-cultura existir, configurando, como diz BERMAN (2002), “sua manifestação do mundo”. Por ser a organização e a arquitetura do discurso a manifestação do mundo da obra, em nosso projeto de tradução buscamos reconstituir, por meio das reconstruções das estruturas fraseológicas e seus pormenores, a obra teatral sendo-lhe próximos à sua letra, almejando recriar sua respectiva manifestação do mundo. Para finalizar este deslindamento sobre esta reflexão teórica e prática de nossa tradução, retomemos a ideia de BENJAMIN (2008) de transparência da tradução que não esconde o original, termos pertinentes para pensarmos nosso projeto de tradução:

A verdadeira tradução é transparente, não esconde o original, não o ofusca, mas faz com que caia tanto mais plenamente sobre o original, como se forçada por seu próprio meio, a língua pura. Isso se obtém sobretudo pela literalidade na transposição (*Übertragung*) da sintaxe, o que mostra com precisão que é a palavra, e não a frase, o elemento originário do tradutor. Pois a frase é o muro diante da língua do original, a literalidade a arcada. (BENJAMIN, 2008, p. 62)²²

Continuemos a falar de nossa tradução agora sob uma característica de nossa tradução: a presença de sons rimantes. Nos referimos a “sons rimantes” utilizando-nos do que Massaud Moisés em *Dicionário de termos literários* (2013), após considerar diferentes problematizações acerca da rima ao longo da história, afirma ser consenso sobre ela. Diz MOISÉS (2013) que “tais conceitos, e outros muitos que poderiam ser enumerados, parecem concordar num ponto: a rima constitui uma recorrência de sons. Não importa a equivalência gráfica, mas, sim, a fonética”. Nos referimos a sons rimantes tendo a fala de Moisés em *Dicionário de termos literários* (2013) e a de Wolfgang Kayser em *Análise e interpretação da obra literária* (1958) - da qual também se utiliza MOISÉS (2013) em seu dicionário - como norte, para as quais, respectivamente, a rima é esta referida “recorrência de sons” e para a qual “a rima não pertence essencialmente ao verso, na prosa podem surgir rimas”. Falaremos destes “sons rimantes” de nossa tradução, aplicando mais brandamente este princípio referido da rima (para o qual a rima é uma recorrência de sons) com a intenção não de prescrever

²² Tradução do alemão de Susana Kampff Lages.

a rima no texto teatral, mas de apontar a ocorrência desta repetição de sons similares que se criou na tradução feita por nós. Nos referimos a “sons rimantes”, e não à rima propriamente dita, também para contrastar com o tópico próximo, no qual problematizaremos a tradução do versinho do Canário Pardo, um poema para o qual a rima é visceral no âmbito da poesia. Nos referiremos à rima, portanto, no âmbito da poesia no tópico a seguir, e aos sons rimantes neste contexto presente, no qual a rima não ocorre acertadamente intercalada ou emparelhada em intervalos de tempo perceptíveis, como na poesia da literatura de cordel. Sendo assim, utilizamo-nos do termo cunhado por nós de “sons rimantes” para falarmos da tradução da fala dos personagens que se findou por ter esta “recorrência de sons”, à qual se refere MOISÉS (2013), como “a repetição de sons iguais ou similares, quer vogais ou consoantes, quer a combinação delas em uma ou mais sílabas”. Observemos alguns exemplos destes sons rimantes. Começamos pelas mais curtas e mais evidentes repetições de sons, como nesta fala da personagem Mulher, que repete o som [wa] de *-toi* e *-poir*:

Quadro 32: Sons rimantes (Exemplo 1)

Original	Tradução
<p>Mulher Nós também. Nossa esperança é você.</p>	<p>Mulher Nous aussi. C'est <u>toi</u> notre espo<u>ir</u>.</p>
<p>Comentários, observações: Não há repetição de som no original, no entanto, há na tradução, obtida através da inversão do “Nossa esperança é voce” para “é você nossa esperança”. Optou-se pela inversão para que a musicalidade desta fala tivesse um tom de súplica, de languidez ocasionada pela repetição do som começa fechado com o a letra <i>o</i> e termina aberto com a letra <i>i</i>, ocasionando o som <i>wa</i>. Esta junção de sons de <i>o + i</i> nos parece ter uma ascensão de força na pronúncia, assemelhando-se a uma súplica que começa serena e depois ganha força.</p>	

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

E na tradução desta curta fala de Severino, que repete o som da letra *e* fechado [e] e que assim como a fala anterior, é curta, com poucos elementos textuais:

Quadro 33: Sons rimantes (Exemplo 2)

Original	Tradução
<p>Severino É. Matei, não vou negar.</p>	<p>Severino Oui. J'ai tu<u>é</u>, je vais pas nier<u>e</u>.</p>
<p>Comentários e observações: repetição de som não consta no original, mas foi criada na tradução. Foi mantida por pensarmos que o som fechado da letra <i>e</i> pode assemelhar-se a uma expressão</p>	

cabisbaixa de quem confessa um pecado, como o caso desta cena em que Severino confessa ter matado mais de trinta.

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação

Na seguinte fala do personagem Manuel, já podemos notar a ocorrência de diferentes sons rimantes: o som do *-ait* [ɛ] e *-oi* [wa]. Pensamos, enquanto tradutores, que a repetição de sons deste caso traria à fala de Manuel um ritmo musical, próprio ao diálogo de *esticomitia* no qual se insere esta fala e que se encerra por esta frase mais longa de Manuel. Eis:

Quadro 34: Sons rimantes (Exemplo 3)

Original	Tradução
Manuel A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê?	Manuel Pas qu'on appelle <u>ait</u> , celui qui ét <u>ait</u> Christ. C'est m <u>oi</u> , pour qu <u>oi</u> ?
Comentários e observações: repetição de som não existente no original, mas criou-se na tradução. Duas repetições de som ocorrem, a do som de <i>é</i> e de <i>-oi</i> , são ritmadas, acontecendo uma repetição após a outra, sem intercalação. Pensamos esta repetição do som aberto de <i>é</i> e <i>-oi</i> serem marcações de tempo fortes desta afirmação incisiva do personagem, assim será enérgica.	

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação

Outro exemplo dos sons rimantes de nossa tradução está na ocorrência quadrupla do som de fechado *-é* [e] que ocorre nesta fala do personagem Encourado. Há nesta um ritmo de som fechado, tendente a um som incisivo, típico do Encourado, que quer a todos condenar com sua lábia. Vejamos:

Quadro 35: Sons rimantes (Exemplo 4)

Original	Tradução
Encourado Mas não se esqueça de que a história estava preparada para a mulher do padeiro.	Cuiré Mais n'oublie <u>z</u> pas que l'histoire ét <u>ait</u> pré <u>paré</u> e pour la femme du boulang <u>er</u> .
Comentários e observações: Repetição do som <i>e</i> fechado que ocorre quatro vezes na fala da tradução. O original não tem repetição de som. A rima traz cadência a frase, parece-nos musical.	

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação

Ainda sobre a repetição do som de *-e* [e] fechado nas falas do Encourado, que como pensamos, traz esse tom de incisão e dureza, vejamos a rima que ocorre entre as últimas palavras *sauver* e *demoraliser* :

Quadro 36: Sons rimantes (exemplo 5)

Original	Tradução
<p>Encourado Grande coisa esse chamego que ela faz para salvar todo mundo! Termina desmoralizando tudo.</p>	<p>Cuiré Pas grand-chose cette cajolerie pour tout le monde <u>sauver</u>! Ça va finir par tout <u>démoraliser</u>.</p>
<p>Comentários: Sem repetição de som no original e repetição de som de er na tradução. Houve inversão na ordem da frase na tradução para criar a música com o <i>sauver</i> como última palavra da primeira parte da fala e com o <i>démoraliser</i>, última palavra da segunda frase. Primamos pela rima por pensarmos que ela traz cadência e musicalidade à fala, sendo portanto mais « dizível » e aconchegante à fala.</p>	

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação

Nos deslocando um pouco de exemplos de falas isoladas, vejamos este extrato do diálogo com sons rimantes entre os personagens João Grilo, Manuel e Encourado. Neste diálogo notamos a repetição do mesmo som *-é* [e] tanto nas falas por si só, como no diálogo em geral. Vemos neste exemplo um engendrado de falas de personagens que parecem estar harmonicamente ou falando no mesmo tom, por terem paridades de sons em suas falas.

Quadro 37: Sons rimantes (Exemplo de diálogo)

Original	Tradução
<p>Manuel E agora? Que é que você me diz em sua defesa? Sei que é astuto, mas não pode negar o fato de que foi acusado.</p>	<p>Manuel Et maintenant? Que tu peux me dire pour ta défense? Je sais que tu es astucieux, mais tu ne <u>peux pas nier</u> que tu as <u>été accusé</u>.</p>
<p>João Grilo O senhor vai me desculpar, mas eu não fui acusado de coisa nenhuma.</p>	<p>João Grillon Vous voudrez bien m'<u>excuser</u>, mais je n'ai <u>été</u> de rien du tout <u>accusé</u>.</p>
<p>Manuel Não?</p>	<p>Manuel De rien?</p>
<p>Encourado Foi mesmo não. Começou com uma confusão tão grande que eu me esqueci de acusá-lo. Vou começar.</p>	<p>Cuiré Du tout. La confusion est telle que j'ai oublié de l'<u>accuser</u>. Je vais <u>commencer</u>.</p>
<p>João Grilo</p>	<p>João Grillon Tu vas rien <u>commencer</u> du tout parce que le moment d'<u>accuser</u> est déjà <u>passé</u>.</p>

<p>Você não vai <u>começar</u> coisa nenhuma, porque a hora de <u>acusar</u> já passou.</p> <p>Manuel Deixe de chicana, João, você pensa que isso aqui é o palácio da justiça? Pode acusar.</p>	<p>Manuel Arrête de <u>chicaner</u>, João! Tu penses qu'ici c'est le palais de justice? Tu <u>peux</u> <u>accuser</u>.</p>
<p>Comentários e observações: Repetição do som de e fechado em praticamente todas as falas. No original não há repetição de sons, exceto na fala de João Grilo na qual há « começar » e « acusar » repetindo o a sílaba ar, tradução a rima se mantece com o « commencer » e o « accuser ». O diálogo da tradução, por causa também das repetições do som, ficou com sua cadência própria. A cena é uma discussão, uma argumentação, os sons repetidos, orquestrados na fala de cada personagem dão um tom de debate.</p>	

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação

Demonstramos até agora exemplos de sons rimantes que se criaram na tradução, não constando no original. O exemplo a seguir, por outro lado, nos mostra uma rima do original que se conserva na tradução, que é recriada. Eis a fala da personagem da Compadecida, que entoa:

Quadro 38: Sons rimantes (Exemplo 7)

Original	Tradução
<p>A Compadecida É máscara dele, João. Como todo fariseu, o diabo é muito <u>apegado</u> às formas exteriores. É um fariseu <u>consumado</u>.</p>	<p>La Compatissante C'est son masque, João. Comme tout les pharisiens, le diable est très <u>attaché</u> aux formes extérieures. C'est un pharisien <u>consommé</u>.</p>
<p>Comentários, observações: repetição de <i>ado</i> no original em <i>apegado</i> e <i>consumado</i>. Na tradução, reconstruiu-se a rima com « <i>attaché</i> » e « <i>consommé</i> ».</p>	

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação

Para finalizar a demonstração de alguns dos sons rimantes presentes em nossa tradução, observemos este caso a seguir, no qual optamos por inverter a ordem da frase para compor o som rimante de *-aire*, *-ère*, [ɛ].

Quadro 39: Sons rimantes (exemplo 8)

Original	Tradução
<p>Manuel Eu já sei que você protesta, mas não tenho o que fazer, meu velho. Discordar de minha mãe é que eu não vou.</p>	<p>Manuel Je sais déjà que tu protestes, mon vieux. Mais je n'ai rien à <u>faire</u>. M'opposer à ma <u>mère</u>, je ne vais pas le <u>faire</u>.</p>
<p>Comentários, observações: Não há repetição de som no original, mas há a rima com o <i>faire</i> e <i>mère</i> na tradução. Manteve-se a inversão da frase para arquitetar esta repetição de som.</p>	

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação

Por último, vejamos este exemplo de rima entre « *manies* » e « *magie* », que segundo nossa percepção, trazem um ritmo agradável à dicção e à musicalidade do discurso:

Quadro 40: Sons rimantes (Exemplo 9)

Original	Tradução
<p>Manuel É besteira do demônio. Esse sujeito é meio espírita e tem mania de fazer mágica.</p>	<p>Manuel Bêtise du diable. Ce sujet est un peu spiriste, il a des manies de faire de la magie.</p>
<p>Comentários, observações: Não há repetição de som no original, mas há a rima com o <i>manies</i> e <i>magies</i> na tradução. A repetição de som deixa a frase mais melódica e agradável à dicção.</p>	

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação

Notamos que a ocorrência destes sons rimantes se dá em maioria somente na tradução, não ocorrendo no original. Criamos, pois, algo que não existe no original ou são simplesmente recriamos o original? Ambos. A tradução evoca naturalmente mudanças, que são guiadas por um ideário estético elegido pelo tradutor – o chamamos, sob a perspectiva de Berman, de projeto de tradução. Traduzir, pois, envolverá consequentemente recriar, reconstituir, reescrever, pois, é “o poeta-tradutor um *designer* da linguagem” (CAMPOS, 1972) que age no domínio da criação, fazendo existir – criando a existência – de um texto no mundo do Outro. Eis que portanto, seja na redoma da tradução de falas separadas (como apontamos nos exemplos unitários dos sons rimantes), seja no engendramento da repetição de sons num diálogo, observamos que os sons rimantes de nossa proposta de tradução criam um ritmo novo, uma também “nova novidade” - se lembrarmos os termos de Berman. Sobretudo se levarmos em conta o que diz Pierre Larthomas em seu estudo *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés* (1972) para o qual “todo efeito de repetição produz um ritmo”²³.

Na primeira parte desta dissertação, *Os Sertões*, afirmamos ser o *Auto da Compadecida* uma reescritura dramática de folhetos da literatura de cordel e que Ariano Suassuna intentava em sua obra renovar, reavivar e recriar as fontes de cultura popular do Nordeste brasileiro. Sendo, portanto, a peça objeto de nosso estudo uma reescritura

²³ Tradução nossa de « *tout effet de répétition produit un rythme* » (LARTHOMAS, 1972, p. 17)

da literatura de cordel, para a qual a rima é medular, seria possível pensarmos os sons rimantes de nossa tradução como um remonte à esta relação visceral do *Auto da Compadecida* com fontes da cultura popular nordestina como a literatura de cordel, o Romanceiro Popular do Nordeste e o repente? Em outras palavras, seria reconstruir (ou recriar) uma musicalidade na tradução, uma maneira de reconstituir esta relação do *Auto da Compadecida* com estas fontes da cultura popular nordestina? É possível pensar que sim. Que estes *effets de répétition* podem coincidir com o *background* de *Auto da Compadecida* que estabelecemos em *Os Sertões*. Sobretudo se rememorarmos a premissa que instituímos nesta dissertação desde seu início: para traduzir um texto literário (ou para reconstituir um itinerário poético, como falou-nos Edoardo Bizarri) é de bom grado conhecê-lo, estudá-o, analisá-lo também em seus aspectos extra-literários, históricos e sobretudo, em seus prismas poéticos. Ainda sim, esta afirmação de que os sons rimantes criados na tradução remontariam às fontes da cultura popular nordestina, ainda é frágil e carente de melhor análise. Deixemo-la por enquanto, somente como uma idéia. Por ora, nos contentaremos em pensar os sons rimantes da tradução de duas maneiras outras:

1. Estes são a evidência e a manifestação própria de um sujeito que traduz e traz consigo sua própria visada do texto. Traduzir o texto – o que em nossa perspectiva é também reescrevê-lo – requer necessariamente a presença notável de um sujeito que traduz, recria, reescreve e cria, desmanchando a ideal noção de invisibilidade e pura imparcialidade do tradutor no texto literário. Ora, o tradutor faz escolhas e escolher é ação própria de um sujeito, que por ser sujeito, age. É importante ressaltar o fato de haver um sujeito que traduz, pois estes sujeitos variam e portanto variarão as traduções ao longo da história, afinal “o tradutor é um homem datado e situado” (CAMPOS, 1972).

2. Os sons rimantes, por se tratarem neste caso de ocorrerem na tradução de um texto teatral, tornam a sua enunciação mais apazível à fala, tendo em vista que o texto teatral é concebido para ser proferido. Por exemplo, uma fala com mais diversos sons a serem pronunciados é mais penosa de ser pronunciada do que uma outra com menos e mais semelhantes sons (exceto se falarmos da repetição de sons de um trava-línguas, claro). Os sons rimantes, portanto, contribuem para que a fala tenha maior maleabilidade de pronúncia, sendo mais conveniente e menos problemática à

enunciação oral. Os *effets de répétition*, por conseguinte, são também uma maneira de reconstituir o caráter performático da letra, que também reside na escolha vocabular de opções mais oportunas à enunciação oral.

Para finalizar o deslindamento sobre os fundamentos de nosso projeto de tradução, tematizemos neste último momento alguns aspectos de nossa tradução que concernem à aspectos do texto teatral anteriormente deslindados: a tradução do título, que como veremos a seguir, é um elemento didascálico, e a tradução das falas, sobretudo no que concerne à suas categorizações no teatro – isto é, se são tiradas, *esticomitiias* ou afins. Começemos por pensar no título *Auto da Compadecida*. A tradução do tão mencionado título da presente peça teatral acompanha nossa premissa anterior de recriar a estrutura fraseológica do texto original. Não somente, consideramos aspectos concernentes ao estudo dos títulos de peças teatrais e aspectos referentes ao *background* de *Auto da Compadecida*, que já esclarecemos ao longo desta dissertação. Para tal, consideramos que *Auto da Compadecida* é uma junção da referência aos autos sacramentais medievais com o nome próprio da heroína da peça: a Compadecida. Acerca do título de peças teatrais, consideramos que este, muitas vezes,

[...] tem o nome de uma heroína ou de um herói, de um personagem principal. É o caso da maior parte das tragédias antigas ou clássicas, francesas ou estrangeiras. *Hamlet, Júlio Cesar, Andrômaca, Berenice, Polieuto*. Nada mais é dito e é como se isso bastasse. O laconismo do título corresponde a celebridade ou a grandeza do herói. (RYNGAERT, 1996, p.85)

O título de uma peça teatral, pois, nos é importante pensa-lo com atenção devido à sua função teatral e indicativa. O título por si só

[...] é um texto exterior ao texto dramático propriamente dito, [...] é um elemento didascálico (extra- ou para-textual), mas seu conhecimento obrigatório – ainda se vai ao teatro por causa de um título, mesmo que, como hoje, nos interessemos sobretudo pelo trabalho da encenação – **influi sobre a leitura da peça**. (PAVIS, 2011, p.410) (Grifos nossos)

Portanto, considerando os vínculos de gênero de *Auto da Compadecida* com os autos vicentinos medievais e com tragédias clássicas, e que o título da peça teatral é um elemento didascálico, optamos em nossa tradução, portanto, por traduzir todos os morfemas (isto é, todos os fragmentos mínimos capazes de expressar significado ou a menor unidade significativa que se pode identificar) do título da peça e adicionar o

artigo definido francês *l'* – por uma questão de convenção da língua francesa, que requer um artigo precedendo o substantivo. Deste modo, *Auto da Compadecida* em nossa escritura de tradução se torna *L'auto de la Compatissante*. Nesta proposta, retomamos a denominação homônima do auto medieval em francês e utilizamos, tal como ocorre em português e o adjetivo derivado do verbo compadecer em sua forma feminina transforma-se em nome próprio, no qual o nome *Compadecida*, em tradução, se torna *Compatissante* (ambos indicando o nome próprio com letra maiúscula). O título, por se tratar de um elemento pertencente ao texto secundário do texto teatral, isto é, a um elemento indicador e descritivo da peça teatral,

Na prática, 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 ele fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas.** (RYNGAERT, 1996, p.38) (Grifos nossos)

Acatando a recomendação do teórico Ryngaert, optamos por recriar a estrutura original do título do texto teatral, reconstituindo via palavra seu vínculo com autos medievais e a irreverência de um nome próprio criado a partir de um adjetivo – vale mencionar que esta irreverência se trata também de “Compadecida” ser um apelido dado a divindade Maria por Pirauá Lima (o autor do cordel de onde Suassuna retirou a nomeação). Sobre o título da peça, era isso o que tínhamos a dizer. Sigamos para a nossa reflexão teórica e prática das traduções das falas e de suas respectivas categorizações teatrais. Ao analisarmos o texto teatral em geral e demonstrarmos o texto de *Auto da Compadecida*, afirmarmos ser o texto de teatro composto por dois textos: um principal e um secundário, sendo o principal - concernente às falas dos personagens em ação – podendo ser categorizado a partir da natureza das falas dos personagens. Ressaltamos as principais categorizações do presente texto principal e as demonstramos, afirmando que conhecer estas especificidades do texto principal é de grande pertinência ao tradutor de teatro e à tradução teatral. Nesta ocasião, mostramos ter o *Auto da Compadecida* a frequente ocorrência de falas categorizadas como tiradas e *esticomitias*.

A nossa presente questão é, por conseguinte, como pensar a tradução destas diferentes categorizações das falas do texto principal. Em nossa presente perspectiva de tradução, que se prima pelo desvelo à letra do original e anseia reconstruir o texto

teatral de maneira que este se sustente igualmente como um texto teatral na tradução, buscamos, igualmente, reconstruir as categorizações das falas dos personagens na tradução. Para sua tradução, portanto, nos foi importante questionar: o que faz de uma tirada, uma tirada? O que é fundamental a uma tirada? Há pouco discorremos que as tiradas, regularmente ocorrentes em *Auto da Compadecida*, constituem-se por uma “longa réplica que se caracteriza por uma sucessão de frases complexas, de questões e de argumentos” (FERREIRA, 2017) e que as falas de natureza de tirada são curtas e enérgicas, gerando um diálogo entre dois personagens e caracterizando uma “troca viva, espécie de duelo e pode manifestar a intensidade trágica ou produzir um efeito cômico”(FERREIRA, 2017). A tradução destas, portanto, em nossa perspectiva de tradução, se guia por reconstruir as categorizações teatrais na língua para a qual se traduz. Isto é, reescrever uma tirada (ou quiproquó, *esticomitia*, monólogo e afins) guardando o que lhe é essencial para ter tal categorização. Portanto, se as tiradas se constituem por serem um encadeamento longo de frases e argumentos, o mesmo deverá constar na tradução. Vejamos o exemplo da tradução desta tirada a seguir:

Quadro 41: Exemplo de tradução de tirada

Original	Tradução
<p style="text-align: center;">A Compadecida</p> <p>É verdade que não eram dos melhores, mas você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do diabo. O bispo trabalhava e por isso era chamado de político e de mero administrador. Já com esses dois a acusação é pelo outro lado. 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 homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo.</p>	<p style="text-align: center;">La Compatissante</p> <p>C'est vrai qu'ils n'étaient pas les meilleurs, mais tu dois prendre en compte la langue du monde et la façon d'accuser du diable. L'évêque travaillait, donc il était appelé politicien et simple administrateur. L'accusation des autres deux, par contre, vient de l'autre côté. C'est vrai qu'ils ont pratiqué des actes honteux, mais il faut prendre en compte la pauvre et triste condition de l'homme. La chair implique toutes ces choses troubles et mesquines. Presque tout ce qu'ils faisaient c'était à cause de la peur. Je connais ça parce que j'ai vécu avec les hommes: ils commencent avec la peur et finissent par faire ce qui ne vaut rien, presque sans vouloir. C'est la peur.</p>
<p>Comentários, observações :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fala longa, repleta de orações subordinadas entre os períodos. Argumentos em abundância, questões próprias da tirada. - Dêiticos: verbos no presente, pronomes, nomes próprios referentes aos personagens. - Utilização de metáforas e expressões idiomáticas. - Tom agonístico do discurso. 	

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Como vimos acima, traduzir uma tirada consiste, em nosso projeto de tradução, também em reconstruir as estruturas fraseológicas do original considerando que este encadeamento de orações é um aspecto caro a esta especificidade do texto teatral e que, portanto, para que haja um texto de teatro na tradução, é preciso reconstruí-lo obedecendo às características discursivas próprias ao texto original. Uma tirada, por ser longa e cheia de elementos textuais, poderá compreender (e não raro compreenderá) elementos dêiticos, que igualmente são importantes para a tradução teatral, que prima por reconstruir a performatividade da letra do texto de teatro. Não somente, sendo uma tirada uma fala de maior duração e substância, esta poderá contar com didascálias entremeadas às suas orações, fato ao qual o tradutor deve estar igualmente atento. Todas estas características das falas dos personagens devem ser consideradas pela tradução e são, segundo nossa perspectiva de tradução, fundamentais para a reconstrução do texto teatral e de seu inerente caráter performático. Afirmamos, pois, que conhecer as particularidades discursivas do texto de teatro é fundamental ao tradutor teatral, que como já mencionamos, desempenha também um papel de dramaturgo, reescrevendo o texto teatral, fazendo um texto de teatro estrangeiro noutra universo de língua-cultura. Concluimos, portanto, que traduzir o texto de teatro, o imperecível, se lembrarmos Ubersfeld, é fazer do quiproquó, um quiproquó na língua outra, é fazer de uma tirada numa tirada no mundo da língua para a qual se traduz, é reconstruir o diálogo-duelo das *esticomitias*, reconstituindo a energia própria à sua letra, que anseia sobretudo virar encenação.

2.3 O versinho do Canário Pardo

O personagem João Grilo, ao invocar a personagem Compadecida (Nossa Senhora, a Virgem Maria) para que esta lhe salve da condenação eterna do Diabo, declama o “versinho do Canário Pardo” sobre o qual há pouco discutimos ser um poema herdado dos romanceiros populares do Nordeste e ser de autoria anônima - apesar de atribuído pelo pesquisador Leonardo Mota (1962) a um romanceiro da região de Paraguaçu no interior do estado da Bahia. Este versinho do Canário Pardo demanda ao tradutor teatral um certo jogo de cintura, pois eis que entre o texto teatral, já dotado de suas próprias idiossincrasias e querências de tradução, há a declamação de um poema de estrutura tradicional do folheto da literatura de cordel, composto por duas sextilhas de rimas ABCBDB. O tradutor que se propuser à tarefa de tradução do texto teatral de

Auto da Compadecida depara-se com a incumbência de traduzir o poema, que não somente é parte da fala do personagem de João Grilo, como engendra uma importante cena para a culminação do enredo da peça. Esta cena estreia a grande heroína da trama, a Compadecida. O versinho do Canário Pardo, pois, arma a entrada da personagem santa num momento clímax de *Auto da Compadecida*. Eis que além do pensamento reflexivo acerca da tradução do texto de teatro, traduzir o *Auto da Compadecida* exige ainda ruminação sobre a tradução da poesia de cunho oral do romanceiro popular nordestino. Este será nosso derradeiro assunto sobre a presente proposta de tradução. Relembremos o versinho e apresentemos nossa tradução no quadro a seguir:

Quadro 42a: Tradução do versinho do Canário Pardo

Original	Tradução
<p>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.</p> <p>Já fui barco, fui navio, mas hoje sou escaler. Já fui menino, fui homem, só me falta ser mulher. Valha-me, Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré!</p>	<p>Valez-moi Notre Dame, Mére de Dieu de Nazareth! La vâche calme, du lait elle donne La brave, quand'elle le souhaite La calme le donne tranquille, La brave, assez inquiète</p> <p>Je fus vélo, je fus canot À present je suis charrette Je fus gamin, je fus homme, M'a manqué être fillette. Valez-moi Notre Dame, Mére de Dieu de Nazareth!</p>
<p>Do original: Duas sextilhas, de rima ABCBDB de oito sílabas. Rimas com o som aberto da letra <i>e</i>: Nazaré, quer, pé, escaler, mulher, Nazaré. Imagens: uma vaca que dá leite sossegada, uma vaca braba que levanta o pé para dar leite, um barco, um navio, um escaler. Um homem, um menino, uma mulher, Nossa Senhora. Campo lexical: vaca, mansa, leite, braba, pé, barco, navio, escaler, menino, homem, mulher. Acerca dos tempos verbais: + Elipse nominal de vaca na primeira estrofe.</p>	
<p>Da tradução: Duas sextilhas, de rima ABCBDB de oito sílabas. Rimas com o som de <i>-eth</i>: Nazareth, souhaite, inquiète, charrette, fillette. Imagens: vaca calma que dá leite tranquila, vaca braba que só dá leite quando quer e inquieta, bicicleta, canoa, charrete, menino, homem, donzela. Acerca do campo lexical: vaca, calmam tranquila, braba, leite, bicicleta, canoa, charrete, menino, homem, donzela. Elipse nominal de vaca na primeira estrofe.</p>	

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

Falemos sobre os pontos destacados no quadro, que são elementares ao poema e à sua tradução, começando pelo que primeiro entoa o versinho: a expressão

exclamativa “valha-me”. Esta expressão compõe-se pela pronominalização do verbo “valer”, que segundo o Dicionário Priberam (2018), tem as seguintes acepções:

va·ler |ê|

(latim *valeo*, *-ere*, ser forte, ser vigoroso, ter saúde)

verbo transitivo

1. Ter o valor de. = CUSTAR
2. Ser equivalente a. = EQUIVALER
3. Representar o valor de.
4. Ser digno de. = MERECER
5. Ser a causa de (algo); ter (algo) como consequência. = ACARRETAR, CAUSAR, PROPORCIONAR

verbo intransitivo

6. Ser de certo valor, ter certo valor.
7. Ser útil. = AUXILIAR, SERVIR
8. Ter valimento para com, ser atendido por.
9. Ter estimação, ser estimado.
10. Ter força.
11. Ser válido, ter validade. = VIGORAR
12. Mostrar-se apto ou capaz.

"valer", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/valer> [consultado em 02-01-2019].

O significado da expressão “valha-me” corresponde à acepção de número 7 elencada pelo referido dicionário: a de ser útil, auxiliar, servir. “Valha-me”, portanto, corresponde a clamar por ajuda, sendo uma súplica na qual o verbo “valer” se encontra no imperativo afirmativo. A presente expressão, de cunho familiar e comum ao linguajar coloquial da região do nordeste do Brasil, é, como vemos no versinho do Canário Pardo, uma invocação à Nossa Senhora, um clamor à divindade. O versinho, pois, inicia-se por “Valha-me Nossa Senhora/Mãe de Deus de Nazaré!”. Nossa proposta de tradução para esta expressão fundamenta-se além do sentido da mesma. *Valez-moi*, que consiste na utilização pronominal do verbo *valoir* (valer, em português) no imperativo afirmativo em francês, caracteriza-se também por criar uma nova expressão na língua da tradução. Esta proposta guarda o som da sílaba *-va*, a configuração silábica de três sílabas (*va-lha-me* e *va-lez-moi*) e o pronome pessoal *moi* precedido pelo hífen. O que mais nos foi pungente para a escolha desta tradução foi esta reconstituição do aspecto sonoro e visual da expressão “valha-me”, que em sua tradução de *valez-moi* almeja conservar e recriar o aspecto visual e sonoro do original. Ou seja, criamos referenciando-nos ao original, utilizando-nos de suas propriedades para a criação do que será sua reconfiguração na tradução. Pensamos ser os aspectos sonoros e visuais importantes à tradução do versinho do Canário Pardo por concordamos com CAMPOS

(1972), que diz ser fundamental à tradução da poesia um trabalho de criação que opere além do semantismo e que considere como fundamental a estética e os aspectos sonoros do poema.

Na teoria haroldiana é possível considerar, por exemplo, que ora os elementos fônicos são mais importantes de se manter na tradução do que os elementos semânticos; exatamente para poder recriar a obra original em outra língua. É por isso que o autor afirma ser necessário traduzir o próprio signo e não apenas o significado. (GERONIMO, 2014)

Nossa perspectiva de tradução literária em geral, e mais especialmente no que concerne à tradução de poesia, recai sobre a necessidade de ser o tradutor também um segundo autor, um recriador que age nos domínios da poética da obra literária. A tradução da expressão “valha-me”, pois, nos elucida esta interessante questão: o tradutor cria, e assim como o autor, que “é justamente o homem que cria as regras poéticas” (MAYAKÓVSKY, 1981), também fará existirem (criando) estas regras poéticas na língua-cultura para a qual se traduz. O *valez-moi*, portanto, é uma tradução criadora que inaugura uma nova acepção para o verbo *valoir* em francês, dando-lhe o sentido da súplica e recriando as propriedades visuais e sonoras de “valha-me”.

Esta proposta de tradução se caracteriza por "fazer a língua francesa se abrir ao estranho de outras línguas" (FERREIRA, 2017) ou inaugurar uma “nova novidade” na língua da tradução, como pensarmos nos termos bermanianos. A tradução manifesta na palavra um encontro-fusão das línguas-culturas e evidencia que há um estrangeiro no texto traduzido – o que nos relembra Benjamin, que defende ser fundamental à tradução não encobrir o original, mas fazê-lo reviver pela tradução.

A paridade de forma de “valha-me” e *valez-moi* configura-se igualmente como uma reconstrução da estrutura fraseológica do original, que consiste em traduzir a arquitetura, isto é, a maneira de conceber da linguagem do original, sua manifestação de mundo. Esta recriação compreende o que há pouco citamos sobre ser o “implantar no francês o caráter da língua do original”. Isto significa não elevar o puro sentido como o mais importante à tradução da poesia, pois este, que é simples mensagem informativa, pouco significa para a poética, que se ocupa não do que pode ser dito (das informações, mensagens, comunicações) mas do que nunca fora dito tal como foi, o poético. Pois, como diz Haroldo de Campos, em referência também a Benjamin, “a característica da má tradução é a simples transmissão da “mensagem” (conteúdo referencial),

denotativo) do original, ou seja, “a transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (CAMPOS, 1972).

Muito temos nos utilizado da palavra “criação” em nossa tradução do versinho do Canário Pardo. Esclareçamos, portanto, que o fazemos sobretudo à luz do pensamento do poeta, tradutor e crítico que viemos citando, Haroldo de Campos, para o qual:

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. (CAMPOS, 2006, p.35)

Campos, tratando da tradução da poesia, propõe o que chama de “transcriação poética” ao afirmar que “as equações verbais são promovidas à posição de um princípio construtivo do texto, donde só é possível traduzir poesia através da “transposição criativa”. É o que podemos chamar também de recriação ou transcriação” (CAMPOS, 1972). Para o poeta, a tradução da literatura pode (e deve) *trans*-criar - o prefixo *trans* dispõe da denotação de “além de”, “para além” (MICHAELIS, 2018), por isso, a criação na tradução está além somente do sentido semântico do original, está também na recriação da configuração estética e fônica, da disposição gráfica do poema, isto é, na forma do original. Nossa proposta de transcriar esta expressão na tradução, como dissemos há pouco, vai além somente do sentido de ajuda, mas leva em consideração a forma como a expressão se apresenta, pois “na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, 1972). Ainda seguindo as ideias de Haroldo de Campos sobre tradução, tematizemos o que há pouco assinalamos como fundamentais ao versinho do Canário Pardo: as propriedades sonoras indicadas por CAMPOS (1972), que neste caso são, sobretudo, as rimas. O versinho do Canário Pardo conta com a estrutura tradicional do folheto da literatura de cordel, isto é, sextilhas cujo esquema de rimas é ABCBDB, onde as letras B rimam entre si. A rima do poema, pois, realiza-se com a repetição do som aberto da letra -e [ε] em esquema ABCBDB, que são fundamentais à tradição do

folheto da literatura de cordel, constituindo uma (ou a maior) de suas particularidades estéticas. Vejamos um outro exemplo deste esquema de rimas no folheto de literatura de cordel de Leandro Gomes de Barros²⁴, expoente desta literatura, e comprovemos como esta característica é fundamental à estética cordelista:

Os nossos antepassados
 Eram muito prevenidos.
 Diziam: mato tem olhos,
 As paredes têm ouvidos,
 Os crimes são descobertos
 Por mais que sejam escondidos.

Em oitocentos e seis,
 Na província da Bahia,
 Distante da capital
 Três léguas ou menos seria,
 Sebastião de Oliveira
 Alli num canto vivia

O cachorro dos Mortos de Leandro Gomes de Barros

Tendo em vista as rimas do poema – e conseqüentemente sua estrutura de sextilha –, a tradução proposta por nós busca reconstruí-las, transcriá-las. Vejamos o quadro a seguir, no qual discriminamos a reconstrução da estrutura da sextilha e do esquema de rimas do versinho do Canário Pardo em tradução:

Quadro 42b: Sextilha e rima - tradução do versinho do Canário Pardo

Original	Tradução
A Valha-me, Nossa Senhora, B Mãe de Deus de Nazaré! C A vaca mansa dá leite, B a braba dá quando quer . D A mansa dá sossegada, B a braba levanta o pé .	A Valez-moi Notre Dame, B Mére de Dieu de Nazareth! C La vâche calme, du lait elle donne B La brave, quand'elle le souhaite D La calme le donne tranquille, B La brave, assez inquiète
A Já fui barco, fui navio, B mas hoje sou escaler . C Já fui menino, fui homem, B só me falta ser mulher . D Valha-me, Nossa Senhora, B Mãe de Deus de Nazaré!	A Je fus vélo, je fus canot B À present je suis charrette C Je fus gamin, je fus homme, B Me manque être fillette. D Valez-moi Notre Dame, B Mére de Dieu de Nazareth!

Fonte: Cavendish, G. 2018. Quadro elaborado no âmbito desta dissertação.

²⁴ “Leandro foi escolhido como exemplo do poeta popular em virtude de seu papel importante como um dos iniciadores da Literatura de Cordel, de sua produção vasta e especialmente por sua originalidade e pela qualidade artística de sua poesia.” (CURRAN, 1973, p.31)

Como vimos anteriormente no quadro 53: *Tradução do versinho do Canário Pardo*, outros aspectos foram caros à tradução do poema, um deles é a mudança de tempo verbal da última sextilha: o que era pretérito perfeito simples no português tornou-se *passé simple* na tradução. O pretérito perfeito do modo indicativo que consta na segunda sextilha do versinho do Canário Pardo corresponde a um tempo verbal em português utilizado para falar de um fato ocorrido e concluído no passado. Este “tem valor temporal pretérito e valor aspectual pontual” (FONSECA, 1989) e convém “para descrever o passado tal como aparece a um observador situado no presente e que o considera do presente” (BARBOSA, 2003 *apud* CUNHA, 1972): eu amei, eu corri, eu abri, eu fui. O *passé simple*, por outro lado, “é sobretudo um tempo da escrita”²⁵, é o equivalente do *passé composé* em um relato literário: contos, crônicas, escritos jornalísticos, etc.²⁶. Este tempo verbal é uma forma simples que dá ao relato um ritmo rápido e leve²⁷”.

O mais habitual seria traduzirmos o pretérito perfeito simples do versinho do Canário Pardo pelo *passé composé*, tempo verbal que, assim como o pretérito perfeito simples, narra um acontecimento pontual²⁸: *j'ai glissé, je suis tombée, je me suis foulé la cheville*. No entanto, o *passé composé* requer a adição de um verbo auxiliar (*avoir* ou *être/ter* ou ser-estar) ao verbo principal da ação, como vemos nos exemplos acima. Esta convenção da utilização do *passé composé* - que seria o tempo verbal semanticamente mais pertinente ao pretérito simples do discurso coloquial do versinho do Canário Pardo - no entanto, aumentaria o volume de palavras no verso, desmantelando o número de sílabas dos versos das sextilhas do versinho do Canário Pardo. Para conservar este aspecto da forma do original, portanto, optamos por transcriar utilizando-nos do *passé simple*, o equivalente ao *passé composé* no âmbito literário. O “já fui menino, fui homem”, torna-se *je fus gamin, je fus homme* - sobre esta transformação, não nos poupamos de comentar a paridade fônica entre o “fui” e o

²⁵ Tradução nossa de « *est surtout un temps de l'écrit* » (Gregoire e Kostucki em *Grammaire Progressive du Français, Niveau perfectionnement*, 2012, p. 143)

²⁶ Tradução nossa de « *est l'équivalent du passé composé dans un récit littéraire: contes, chroniques, écrits journalistiques, etc.* » (Gregoire e Kostucki em *Grammaire Progressive du Français, Niveau perfectionnement*, 2012, p. 143)

²⁷ Tradução nossa de « *est une forme simple, qui donne au récit un rythme rapide et léger.* » (Gregoire e Kostucki em *Grammaire Progressive du Français, Niveau perfectionnement*, 2012, p. 143)

²⁸ Tradução nossa de « *raconte un événement ponctuel* » (Gregoire e Kostucki em *Grammaire Progressive du Français, Niveau perfectionnement*, 2012, p.134)

fus, que se repete duas vezes e remonta às propriedades fônicas de Campos. Será próprio ao tradutor de poéticas, portanto, segundo o poeta e nossa perspectiva de tradução - , operar numa balança de possíveis renúncias e necessárias transcrições em favor da estética e da forma do original, não tendo como único norte a reconstituição da mensagem, mas sobretudo “a concretude do poema, ou seja, os aspectos sonoros e visuais da palavra em que está incorporado o sentido” (PRADO; ESTEVES, 2009).

Notemos que estas renúncias e transcrições se deram também no âmbito das imagens do poema. O original conta com a imagem de uma vaca braba, que ao dar leite “levanta o pé”, enquanto a tradução, transcribando a rima deste verso, gera uma vaca braba que dá leite de maneira muito inquieta: a braba levanta o pé transcribando-se em *la brave assez inquiète*. O barco, o navio e o escaler na tradução transcribadora tornam-se *vélo, canot e charrete* (bicicleta, canoa e charrete, todos meios de transporte, como são o navio, barco e escaler do original) sempre em favor da rima, da forma e dos referenciais do poema. O menino, homem e mulher traduzidos transcribadamente viram *gamin* (algo como menino, guri, moleque), *homme* (homem) e *fillette* (um diminutivo de garota, menina, donzela).

Ao longo desta dissertação defendemos ser a tradução literária pertinente a campos que transcendem a mera transposição de uma mensagem, de um conteúdo informativo. A tradução da poesia contida no texto teatral de *Auto da Compadecida* acompanha claramente esta premissa. Traduzir poesia, pois, requererá do tradutor pensar em poesia, ora, no que faz do poema, um poema. Há, pois, um paralelo entre a tradução do texto teatral e da poesia. Em ambas “traduzir apenas língua, apenas sentidos, não satisfaz de forma alguma” (REIS, 2018), fosse o inverso, o “Todos esses que aí estão/Atravancando meu caminho/Eles passarão.../Eu passarinho!” não seria poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Traduzir é a maneira mais atenta de ler”, é o que diz Paulo Rónai em sua miscelânea de reflexões e demonstrações práticas acerca da tradução, sua obra *Escola de Tradutores* de 1956. Ao longo desta dissertação, estabelecemos ser o traduzir um ofício que nos conduz inevitavelmente às categorias da análise. Iniciamos esta tomados pela ideia do tradutor italiano de Guimarães Rosa, Edoardo Bizzarri, que em carta ao autor afirmou que “é evidente que cada obra de arte é uma realidade autônoma, válida por si mesma e independente de qualquer biografismo; mas para quem queira reconstruir um itinerário poético, tornam-se úteis também dados de natureza extra-artística”. A experiência de tradução, como previra Bizzarri, nos mostrou ser de grande valia ao tradutor um estudo interdisciplinar do *Auto da Compadecida*, levando-nos a explorar quem foi o dramaturgo Ariano Suassuna, seu Movimento Armorial, o teatro armorial e suas respectivas afinidades com demais gêneros teatrais. A tradução, isto é, a experiência de tradução, razão e objeto de estudo desta dissertação, originou tudo o que se seguiu nestes presentes escritos. Estabelecemos nesta pesquisa ser fundamental ao tradutor o ofício da análise, a qual fizemos em dois níveis: a análise das “naturezas extra-linguísticas” em *Os Sertões* e a do texto teatral propriamente dito, que culminou na discussão de sua respectiva tradução n’*Os Mares*. Afirmamos agora, ao cabo deste trabalho e concordando com Rónai, que traduzir é maneira demasiada atenta e aguda de ler, é leitura atuante que vai além do puro deleite e transforma o lido, pela tradução, à luz de suas próprias leis internas – em ideal e como aqui propomos –.

Esta leitura atuante e a experiência de tradução nos convocaram ao estudo feito na primeira parte desta dissertação sobre o movimento artístico de *Auto da Compadecida* e suas fundamentais características, vínculos e inspirações estéticas e de enredo e nos levou a atuar na tradução de maneira a valorizar este modo de significar da obra em questão. Vimos n’*Os Sertões* ter o *Auto da Compadecida* relações viscerais com a literatura de cordel, que se dão não somente pelos enredos retomados do folheto cordelista, como na manifestação desta modalidade de literatura no texto pelo Versinho do Canário Pardo declamado pelo personagem João Grilo. Por isso, primamos o fato de a tradução literária estar além da pura transposição de sentido e buscamos reconstruir (transcriar) as características e fundamentalidades do poema na tradução, tais como o

emparelhamento de rimas, a metrificaco e versificaco, o campo lexical e as imagens do poema. Buscamos, portanto, recriar a “manifestaco de mundo” (BERMAN, 2002) da obra na traduco. Fazê-la encontrar-se com a língua da traduco a partir de suas próprias idiossincrasias. Ainda no intuito de retomar o “modo de significância” da obra na traduco, e de retomarmos a relato do que fora visto n’*Os Sertões* com o que se desenvolveu na reflexão e experiência d’*Os Mares*, lembremos que nesta primeira parte vimos que os personagens de *Auto da Compadecida* podem se inserir na classificaco comum ao teatro medieval intitulada personagem-tipo, e que esta consiste em serem os personagens reconhecíveis por suas funções sociais, profissões ou características de personalidade. Por isso, na traduco dos nomes próprios destes personagens, buscamos que suas denominações representassem o mesmo na traduco: suas funções, profissões ou características, tal como foi o caso dos personagens Padre/*Père*, Bispo/*Évêque*, Padeiro/*Boulangier*, Mulher/*Femme*, Encourado/*Cuiré*, Diabo/*Diabte*. Já em personagens cujos nomes são mais pessoais como João Grilo, Chicó e Compadecida, privilegiamos conservar seus próprios modos de significar, conservando o João e traduzindo o Grilo por *Grillon*, utilizando-nos do acento grave do francês para indicar que a letra “o” de Chicó deve ser pronunciada de maneira aberta em *Chicó* e recriando na traduco o nome próprio elaborado a partir do verbo compadecer, como ocorre em *Compadecida*, que se tornou *Compatissante*. Não somente, as reconstruções fraseológicas se deram de maneira a conservar e recriar a também manifestaco da obra do *Auto da Compadecida*, isto é, fazer seus próprios modos de dizer e de significar existirem na língua-cultura para a qual se traduziu, gerando um encontro-fusão entre as línguas.

Na segunda parte desta dissertaco, *Os Mares*, onde estudamos o texto teatral e exploramos o *Auto da Compadecida*, chegamos a inevitável questão: Se o texto teatral tem o princípio fundamental de ser feito para a encenaco, para ultrapassar as estéticas linhas da escrita, o que há palpavelmente nele que comprove sua própria premissa? Partimos então ao estudo do texto *sui generis* e buscamos descobrir suas especificidades e o que o torna um texto de teatro. Levantamos as particularidades do texto teatral e utilizamo-nos do conceito bermaniano de letra, que nos auxiliou no processo do encontro do que o que impresso na letra materialmente nos demonstra que esta sorte de texto se concebe para ser encenada. Chegamos à conclusão, portanto, de que a letra do texto teatral é performática, isto é, habita o além da escrita, aplicando-se na esfera da

encenação, e que há ao menos três características próprias desta letra que confirmam esta máxima por nós proposta. São elas o fato do texto teatral ser uma representação do diálogo falado – aquele que ocorre *tête-à-tête* que impreterivelmente não é escrito -, a dêixis, marcas textuais que engendram o texto de maneira que as palavras deste se exibam em cena, se mostrem imagetivamente e assim, performaticamente, e o texto didascálico, um recurso textual que necessariamente faz referência a competências extra-textuais, isto é, que não estão no domínio da escrita, tais como gestos, entonações, músicas, iluminação, maquiagem, indicações espaço-temporais e outras mais já descritas nesta pesquisa.

Uma vez demonstradas e discutidas as particularidades do texto teatral, colocamo-nos à questão de como a tradução teatral compreenderia este texto e suas propriedades singulares. O estudo da tradução teatral feito nesta pesquisa foi animado pelo estudo do texto em si, que nos guiou para reflexões de como a tradução se alinharia às necessidades do texto de teatro. Consideramos estudos sobre tradução de teatro como o de Patrice Pavis e as reflexões práticas-teóricas de Alice Ferreira e Maria da Glória dos Reis e, amparados por este e estas, discutimos algumas de nossas próprias reflexões e experiências acerca da tradução desta arte. Por ser arte o teatro, nosso fundamento basilar ao pensar e fazer a tradução da referida foi herdado e elaborado a partir do pensamento dos tradutores e teóricos da tradução Antoine Berman e Walter Benjamin, para os quais a tradução de literatura não é, de forma alguma, vil comunicação, transposição de mensagens, de informações contedísticas e não é mera passagem de um texto para outra língua, mas é reconstrução de poéticas. Logo, ao longo de nossa apresentação e demonstração de nossa tradução, chegamos à ideia de Haroldo de Campos de que afinal, traduzir literatura é próprio do mundo da criação, isto é, é de fato reconstrução da poética.

O tradutor de teatro, portanto, além de operar no campo da criação, terá de compreender as peculiaridades e fundamentalidades do texto teatral para que possa traduzi-lo, como foi o caso de nosso estudo acerca do caráter performático da letra do texto. O tradutor teatral se incumbirá de tomar consciência dos mecanismos do texto de teatro para refazê-los na tradução. Elementos textuais simples, tais como um simples verbo conjugado no presente ou um vocativo, no texto de teatro não são meros termos gramaticais, mas são dêiticos que carregam a potencialidade do texto teatral de ser

encenado. Estes fazem do texto um texto que tem em sua letra marcas impressas que demonstram que este objetiva ser encenado e ganhar voz e corpo. O mesmo ocorre com suas outras particularidades nas quais se comprovam sua performatividade, tais como ser uma representação do diálogo falado e o texto didascálico.

Em nosso projeto de tradução da peça *Auto da Compadecida*, que se pautou pelo que condensa seu título: teatro e letra, primamos por fazer tradução às vistas do que faz um texto teatral um texto desta sorte, buscando atuar como também dramaturgos, que constroem a trama apropriados de suas propriedades técnicas e caras. O trabalho da letra, acompanhando também os aspectos técnicos, já se aproxima mais do âmbito da tradução como categoria da criação. O talhar da letra do *Auto da Compadecida* consistiu nas reconstruções fraseológicas do original na tradução, que configuram a transformação das duas línguas em questão: o original adquirindo suas faces de francês, adentrando este mundo do além-mar, e o francês se abrindo para o português, acolhendo sua manifestação de mundo, sua estranheza, sua organização e arquitetura do discurso, que buscamos deixar impressas na tradução para evidenciar que ali, naquele texto-fusão, há dois mundos e dois espaços de língua. Que o estrangeiro não seja escondido pelo que o traduz, que este habite também no mundo do Outro, como o pensamento de Benjamin nos inspirou anteriormente: que a tradução não encubra o original e que ainda possam se ouvir os ecos do que foi traduzido no texto da tradução.

Considerar que o texto de teatro (e o texto literário em geral) não é só mensagem e sentidos, mas é poética e alteridade, tendo sua própria maneira de existir no mundo, já é por si só não apaga-lo ou aclimatá-lo, como sugeriria a tradução etnocêntrica, proposta de tradução contrária a nossa, que “trata de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um “fruto” da língua própria (BERMAN, 2002). Nossa perspectiva de tradução, contrariamente, buscou transcriar o texto de teatro, fazendo-o existir no mundo do Outro sustentado pelos pilares de suas próprias particularidades. Buscou-se, portanto, ao analisar e compreender sua poética, refazê-la por meio de suas próprias leis.

Retomamos a prenunciada ideia de que o tradutor do texto teatral atua. Ora, todo tradutor atua se pensarmos que este, por ser um sujeito, age, faz escolhas e manuseia o

texto por meio de sua visada. O mesmo ocorre com o tradutor do texto teatral, mas a este último guardam-se algumas nuances. O tradutor teatral, como já afirmamos ao longo deste trabalho, será também um dramaturgo no que concerne ao sentido técnico da palavra. Este terá de considerar a premissa do texto teatral, a de ser concebido para ser interpretado, e atuar sob a referência destes dois domínios: o do texto escrito e o da dicção - da performance que se anima pelo texto. Aspectos técnicos também lhes serão caros na medida em que este tradutor precisará dominar as propriedades específicas do texto que virará cena. O tradutor do texto de teatro atuará como um dramaturgo, e se considerarmos que há no dramaturgo também um ator, o tradutor atuará também como este segundo. Neste último caso, retomamos de imediato nossa metodologia de tradução que se fundamentou, mesmo que por vezes solitariamente, em testar o texto na voz, em interpretá-lo como fôssemos atores apropriando-nos do texto, isto é, atuando. O tradutor será também um dramaturgo na medida em que a este incumbe-se a tarefa de reconstruir a trama no mundo do Outro, de fazer do texto de teatro, um texto de teatro noutra universo de língua-cultura.

Ao longo deste trabalho, e como afirmamos há pouco, sugerimos ser a tradução concernente às categorias da criação, fato que se mostrou também nos sons rimantes de nossa tradução. Esta característica de nossa tradução se deu, não raro, de maneira inconsciente, até que dela tomamos nota e passamos a afeiçoar-nos ao ritmo novo, à nova novidade inaugurada pela tradução. Foi aí que, vez ou outra, incorremos com uma inversão ou uma escolha vocabular que compôs a repetição do som, que compôs o novo ritmo. Pensamos que por ser o *Auto da Compadecida* uma reconfiguração da literatura de cordel no teatro, a musicalidade da rima lhe cairia talvez como mais um remonte à esta característica da obra que se findou por criar-se na tradução. Os sons rimantes, como discutimos há pouco, configuram-se também por serem propícios à dicção, por serem agradáveis ao falar, compactuando com a premissa do texto teatral. A tradução é criação e da mesma maneira há também de estar atento à técnica, à análise do que se propõe a traduzir.

À guisa de finalização, afirmamos que a tradução, de gênero qualquer que seja, demandará não raro a reflexão sobre campos de outros ofícios. Eis o caso da tradução do versinho do Canário Pardo, importante momento da trama e do texto de *Auto da Compadecida*. Em meio à nossa tradução do texto teatral e suas respectivas

necessidades e particularidades, a nós foi caro a reflexão da tradução da poesia cuja estrutura e aspectos estéticos são próprios à literatura de cordel. Neste momento, a tradução confirmou-se mais ainda uma categoria da criação. Ali, pois, a tradução, mostrou ser ávida por criação e pela ciência das especificidades do original, estas últimas são o referencial e farol necessário para a primeira. Observamos, portanto, amparados pelo que foi discorrido nesta pesquisa, que à tradução teatral é fundamental a ciência e o domínio do texto de teatro e que, em absoluto, traduzir apenas sentidos não a satisfaz.

Damos cabo neste momento
A este labor que aqui perdurou.
Ora ele foi alegria, ora tormento.
No entanto, nenhum desgosto ficou
deste maravilhoso e belo casamento.
Que agora o vento leva. Vish, já levou!

(Do diário de tradução e de dissertação, Geovana Cavendish)

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, C. D. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BENJAMIN, W. **A tarefa do tradutor. Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- BERMAN, A. **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, 2002.
- CAMPOS, H. DE. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CAMPOS, H. DE. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CASCUDO, L. DA C. **Literatura Oral no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CURRAN, M. **A Literatura de Cordel**. Recife: UFPE Editora Universitária, 1973.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.
- Dictionnaire français - Dictionnaires Larousse français monolingue et bilingues en ligne. Disponível em: <<https://larousse.fr/dictionnaires/francais>>. Acesso em: 30 jan. 2018.
- Dicionário Michaelis. Michaelis On-line. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 29 nov. 2018.
- FERREIRA, A. M. Traduzir À Petites Pierres de Gustave Akakpo: a escrita heterogênea e a questão dos provérbios. **Cadernos de Tradução**, v. 37, n. 3, p. 71, 5 set. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n3p71>>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- FONSECA, F. I. Para o estudo das relações de tempo no verbo português. **Boletim de filologia**, v. 29, p. 405–420, 1984. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19968>>. Acesso em: 18 fev. 2019.
- GERONIMO, V. A Teoria da Transcrição de Haroldo de Campos: O Tradutor como Recriador. **Qorpus**, v. 13, 2014. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como->

e/edicao-n-013/a-teoria-da-transcriacao-de-haroldo-de-campos-o-tradutor-como-recriador-vanessa-geronimo/>.

GRÉGOIRE, M.; KOSTUCKI, A. **Grammaire progressive du français: perfectionnement: avec 600 exercices.** [S.l.]: CLE international, 2012.

GOMES, A. L.; MACIEL, D. A. V. **Penso Teatro: dramaturgia, crítica e encenação.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., **Le dialogue théâtrale, Mélanges offerts à P. Larthomas,** Paris, 1985; **Pour une approche pragmatique du dialogue théâtrale.**

LARTHOMAS, P. **Le langage dramatique: Sa nature, ses procédés.** Paris: Librairie Armand Colin, 1972.

MAIAKOVSKI, V. **Poética Como Fazer Versos.** Tradução Antônio Landeira; Maria Manuela Ferreira. 3. ed. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 1981.

MILIET, S. *in* BEAUVOIR, S. DE. **Memórias de uma moça bem-comportada.** Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 2013.

MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir.** Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MUZART, I. F. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.** Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

OSCAR, H. *in* SUASSUNA, A. **Auto da compadecida.** 34. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

PIRES, V.L.; WERNER.K.C.G. A dêixis na teoria da enunciação de Benveniste.

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFSM). n.33, 2007.

Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11926>. Acesso em 12 de nov. 2018.

PRADO, C. L. A.; ESTEVES, L. M. R. A tradução “verbivocovisual” de Haroldo de Campos. **Tradução & Comunicação - Revista Brasileira da Tradutores,** v. 19, p.

155–127, 2009. Disponível em:

<<http://www.pgsskroton.com.br/seer/index.php/traducom/article/view/2024>>. Acesso em 30 de jan. 2019.

ONG, W. **ORALIDADE E CULTURA ESCRITA: A TECNOLOGIZAÇÃO DA PALAVRA.** Oralidade e Cultura Escrita. Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1998.

- RABETTI, B. (Org.). **Teatro e comichades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- REIS, M.G.M. **A tradução do texto teatral contemporâneo: A tradução do sopro em “Lettre Aux Acteurs” de Valère Novarina**. Brasília, 2018.
- RÓNAI, Paulo. **Escola de Tradutores**. 3 ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.
- ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor italiano / Edoardo Bizzarri**. 2. ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- ROSSI, A. H. Processos e experiências: pensando a tradução. **caleidoscópico: linguagem e tradução**, v. 2, n. 1, p. 01-14, 5 jun. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/ojs311/index.php/caleidoscopio/article/view/8666>>.
- ROSSI, A.H. **Tradução: processos e procedimentos** (Informação verbal). II Seminário Nacional de Epistemologia do Romance, Universidade de Brasília, nov. de 2018)
- RYNGAERT, J.-P. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. 1a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANTOS, F. A. G. Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. **Móin-Móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, v. 1, n. 3, p. 16–35, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701032007016>>. Acesso em: 18 fev. 2019.
- UBERSFELD, A. **Lire le théâtre**. I. [S.l.]: Belin, 1996. Disponível em: <<https://www.belin-education.com/lire-le-theatre-i#anchor1>>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- SUASSUNA, A. **Almanaque Armorial/Ariano Suassuna: seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- _____, A. **O Movimento Armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974.
- _____, A. **Auto da compadecida**. 34. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002.
- _____, A. **Romance d’ A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004
- _____, A. **Uma mulher vestida de sol**. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- TAVARES, B. **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- _____, B. **Contando histórias em versos: poesia e Romancero Popular do**

Brasil. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.

VASSALLO, L. O grande teatro do mundo. **Cadernos de Literatura Brasileira**, 2000.

_____, L. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*.

Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

ZARDO, M. **Tradução do texto teatral: novos desafios da investigação**

tradutória. 2012. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em:

<<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/66289?show=full>>.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS

1. A tradução.
2. Entrevista com a Maria da Glória Magalhães dos Reis intitulada *Sobre o teatro e sua tradução* (2018).

1. A tradução

Auto da Compadecida – L’Auto de la Compatissante

Original	Versão Final
Manuel Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados.	Manuel Oui, c’est Manuel, le Lion de Juda, Fils de David. Levez-vous tous, vous allez être jugés.
João Grilo Apesar de ser um sertanejo pobre e amarelo, sinto perfeitamente que estou diante de uma grande figura. Não quero faltar com o respeito a uma pessoa tão importante, mas se não me engano aquele sujeito acaba de chamar o senhor de Manuel.	João Grillon En dépit d’être un sertanéjo pauvre et jaune, je sens parfaitement que je suis devant un grand personnage. Je ne veux pas manquer de respect à une personne si importante, mais si je ne me trompe pas, ce sujet vient de vous appeler Manuel.
Manuel Foi isso mesmo, João. Esse é um de meus nomes, mas você pode me chamar também de Jesus, de Senhor, de Deus... ele gosta de me chamar de Manuel ou Emanuel, porque pensa que assim pode se persuadir de que sou somente homem. Mas você, se quiser, pode me chamar de Jesus.	Manuel Oui, c’était ça, João. C’est un de mes noms, mais tu peux aussi m’appeler Jésus, Seigneur, Dieu... il aime m’appeler Manuel ou Emmanuel parce que comme ça il pense qu’il peut se convaincre que je ne suis qu’un homme. Mais, toi, si tu veux, tu peux m’appeler Jésus.
João Grilo Jesus?	João Grillon Jésus?
Manuel Sim.	Manuel Oui.
João Grilo Mas, espere, o senhor é que é Jesus?	João Grillon Attendez, c’est vous qui est le Jésus?

Manuel Sou.	Manuel Oui.
João Grilo Aquele Jesus a quem chamavam Cristo?	João Grillon Celui qu'on appelait le Christ?
Manuel A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê?	Manuel Pas qu'on appelait, celui qui était Christ. C'est moi, pour quoi?
João Grilo Porque...não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado.	João Grillon Parce que... ce n'est pas que je vous manque de respect, mais je pensais que vous étiez un tout petit peu moins bronzé.
Bispo Cale-se, atrevido.	Évêque Tais-toi, insolent!
Manuel Cale-se você. Com que autoridade está repreendendo os outros? Você foi um bispo indigno de minha Igreja, mundano, autoritário, soberbo. Seu tempo já passou. Muita oportunidade teve de exercer sua autoridade, santificando-se através dela. Sua obrigação era ser humilde, porque quanto mais alta é a função, mais generosidade e virtude requer. Que direito tem você de repreender João porque falou comigo com certa intimidade? João foi um pobre em vida e provou sua sinceridade exibindo seu pensamento. Você estava mais espantado do que ele e escondeu essa admiração por prudência mundana. O tempo da mentira já passou.	Manuel Toi, tais-toi! Ça vient d'où cette autorité pour réprimander les autres? Tu as été un évêque indigne de mon Église, mondain, autoritaire, orgueilleux. Ton temps est passé. Beaucoup d'opportunité tu as eu pour pratiquer ton autorité, en se sanctifiant au moyen d'elle. Ton obligation était d'être humble, parce que plus grande est la fonction, plus celle-ci requiert de la générosité et de la vertu. Quel droit tu as de réprimander João parce qu'il m'a parlé avec cette intimité? João a été un pauvre dans la vie et il a prouvé sa sincérité en montrant sa pensée. Tu étais plus surpris que lui et tu as caché cette admiration par prudence mondaine. Le temps du mensonge est passé.
João Grilo Muito bem. Falou pouco mas falou bonito. A cor pode não ser das	João Grillon Très bien. Parler peu, mais parler bien. La couleur n'est peut-être pas des

melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto.	meilleures, mais vous parlez bien que ça fait goût.
Manuel Muito obrigado, João, mas agora é a sua vez. Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. Que vergonha! Eu, Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto.	Manuel Merci beaucoup, João, mais maintenant à toi le tour. Tu es plein de préjugés raciaux. Je suis venu comme ça aujourd'hui à dessein parce que je savais que ça ferai jaser. Quelle honte! Moi, Jésus, je suis né blanc et juif. J'aurais pu naître noir.
João Grilo Para mim, tanto faz um branco como um preto. Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?	João Grillon Pour moi, c'est pareil le blanc ou le noir. Vous pensez que je suis américain pour avoir de préjugés raciaux?
Padre Eu, por mim, nunca soube o que era preconceito de raça.	Père Moi, pour moi, j'ai jamais su ce qui c'était préjugé raciaux.
Encourado <i>Sempre de costas para Manuel</i> É mentira. Só batizava os meninos pretos depois dos brancos.	Cuiré <i>Toujours les dos tourné à Manuel</i> Mensonge. Tu ne baptisais les garçons noirs qu'après les blancs.
Padre Mentira! Muitas vezes batizei os pretos na frente.	Père Mensonge! Beaucoup de fois j'ai baptisé les noirs en premier.
Encourado Muitas vezes, não, poucas vezes; e, mesmo essas poucas, quando os pretos eram ricos.	Cuiré Pas beaucoup de fois, quelques fois. Et, même ces peu c'étaient parce que les noirs étaient riches.
Padre Prova de que eu não me importava com a cor, que o que me interessava...	Père La preuve que je ne m'intéressais pas à la couleur et que je m'intéressais à...
Manuel Era a posição social e o dinheiro, não é, Padre João? Mas deixemos isso, sua vez há de chegar. Pela ordem, cabe a	Manuel À la position sociale et au l'argent, n'est pas, Père João? Mais laissons cela, ton tour viendra. Par ordre, c'est au tour de

vez ao bispo. [<i>Ao encourado.</i>] Deixe de preconceitos e fique de frente.	l'évêque maintenant [<i>au Cuiré</i>]. Laisse les préjugés et tient-toi face à moi.
Encourado <i>Sombrio</i> Aqui estou bem.	Cuiré <i>Sombre</i> C'est bien ici.
Manuel Como queira, faça seu relatório.	Manuel Comme tu veux, fais ton rapport.
João Grilo Foi gente que eu nunca suportei: promotor, sacristão, cachorro e soldado de polícia. Esse aí é uma mistura disso tudo.	João Grillon Des gens que j'ai jamais supporté: les bureaucrates, les sacristains, les chiens et les flics. Ce sujet-là est un mélange de tout ça.
Manuel Silêncio, João, não perturbe. [<i>Ao Encourado.</i>] Faça a acusação do bispo. [<i>Aqui, por sugestão de Clênio Wanderley, o Demônio traz um grande livro que o Encourado vai lendo.</i>]	Manuel Silence, João, ne dérange pas. [<i>Au Cuiré</i>]. Fais l'accusation de l'évêque. [<i>Ici, par suggestion de Clênio Wanderley, le démon apporte un grand livre que le Cuiré commence à lire.</i>]
Encourado Simonia: negociou com o cargo, aprovando o enterro de um cachorro em latim, porque o dono lhe deu seis contos.	Cuiré De la simonie: il a négocié avec le poste, approuvant l'enterrement d'un chien en latin car le proprio du chien lui avait donné six <i>contos</i> .
Bispo E é proibido?	Évêque Et c'est interdit?
Encourado Homem, se é proibido eu não sei. O que eu sei é que você achava que era e depois, de repente, passou a achar que não era. E o trecho que foi cantado no enterro é uma oração da missa dos defuntos.	Cuiré Homme, si c'est interdit, je ne sais pas. Ce que je sais c'est que tu croyais qu'il c'était, et après, d'un coup, tu as pensé qu'il n'était plus. Et l'extrait chanté pendant l'enterrement est une prière de la messe des défunts.
Bispo Isso aí é com meu amigo sacristão. Quem escolheu o pedaço foi ele.	Évêque Ça c'est à mon ami sacristain. C'est lui qui a choisi le morceau.

<p style="text-align: center;">Encourado</p> <p>Falso testemunho: citou levemente o Código Canônico, primeiro para condenar o ato do padre e contentar o rico Antônio Morais, depois para justificar o enterro. Velhacaria: esse bispo tinha fama de grande administrador, mas não passava de um político, apodrecido de sabedoria mundana.</p>	<p style="text-align: center;">Cuiré</p> <p>Du faux témoignage: il a appelé le Code Canonique avec légèreté, d'abord pour contester l'acte du père et contenter le riche Antônio Morais, et après pour justifier l'enterrement du chien. De la fourberie: cet évêque avait la réputation d'un grand administrateur mais il n'était qu'un politicien pourri par la sagesse mondaine.</p>
<p style="text-align: center;">Bispo</p> <p>Quem fala! Um desgraçado que se perdeu por causa disso...</p>	<p style="text-align: center;">Évêque</p> <p>Qui parle! Un disgracé qui s'est perdu à cause de ça...</p>
<p style="text-align: center;">Manuel</p> <p>Não interrompa, não é momento para se discutir isso. Pode continuar.</p>	<p style="text-align: center;">Manuel</p> <p>Ne l'interromps pas, ce n'est pas le moment d'en discuter. Continue.</p>
<p style="text-align: center;">Encourado</p> <p>Arrogância e falta de humildade no desempenho de suas funções: esse bispo, falando com um pequeno, tinha um orgulho só comparável à subserviência que usava para tratar com os grandes. Isto sem se falar no fato de que vivia com um santo homem, tratando-o sempre com o maior desprezo.</p>	<p style="text-align: center;">Cuiré</p> <p>De l'arrogance et manque d'humilité dans l'exercice de ses fonctions: cet évêque en parlant aux petits n'avait que l'orgueil comparable à sa servilité pour parler aux grands. Sans mentionner qu'il vivait avec un saint homme qu'il traitait toujours avec le plus grand mépris.</p>
<p style="text-align: center;">Bispo</p> <p>Com um santo homem, eu?</p>	<p style="text-align: center;">Évêque</p> <p>Avec un saint homme, moi?</p>
<p style="text-align: center;">Encourado</p> <p>Sim, o frade.</p>	<p style="text-align: center;">Cuiré</p> <p>Oui, le moine.</p>
<p style="text-align: center;">Bispo</p> <p>Só aquele imbecil mesmo pode ser chamado de santo homem!</p>	<p style="text-align: center;">Évêque</p> <p>Seul cet imbécile peut être appelé un saint homme!</p>
<p style="text-align: center;">Encourado</p> <p>O processo de santificação dele está encaminhado por aí. Ele acaba de pedir para ser missionário e vai ser martirizado. Pra mim isso não passa de</p>	<p style="text-align: center;">Cuiré</p> <p>Le procès de sa sanctification est en cours là-bas. Il est vient de demander pour être missionnaire et il sera martyrisé. Pour moi, ça n'est pas qu'une</p>

uma tolice, mas aí pra Manuel você está se desgraçando.	bêtise, mais pour Manuel tu te disgracies.
Bispo Mas é possível que aquele frade...	Évêque Mais c'est possible que ce moine...
Manuel É perfeitamente possível e não diga mais nada. Mais alguma coisa?	Manuel C'est parfaitement possible et ne dis rien plus! Quelque chose encore?
Cuiré Não, estou satisfeito.	Cuiré Non, je suis satisfait.
Manuel Então acuse o padre.	Manuel Accuse donc le père.
Padre De mim ele não tem nada o que dizer!	Père Sur moi il n'a rien à dire.
Cuiré É o que você pensa, minha safra hoje está garantida. Tudo o que eu disse do bispo pode se aplicar ao padre. Simonia, no enterro do cachorro, velhacaria, política mundana, arrogância com os pequenos, subserviência com os grandes.	Cuiré C'est ce que tu penses, aujourd'hui ma récolte est garantie. Tout ce que j'ai dit sur l'évêque peut être appliqué au père. Simonie dans l'enterrement du chien, fourberie, politique mondaine, arrogance avec les petits et servilité avec les grands.

2. Entrevista com

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis (PosLit – UnB)

29/10/2019

SOBRE O TEATRO E A TRADUÇÃO TEATRAL

Mestre em Tradução de Teatro pela Universidade de São Paulo (USP), doutora em Letras e pós doutora em Teatro e Educação pela Escola de Comunicação e Artes pela mesma universidade, a professora e pesquisadora Maria da Glória Magalhães dos Reis atua na Universidade de Brasília (UnB) como professora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) e no Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT). A entrevistada também tem vasta experiência corpórea na arte de fazer teatro. Glória coordena e atua no grupo de teatro que criou, intitulado *En classe et en scène*, que traduz e encena peças teatrais na universidade. Nesta entrevista, falamos sobre teatro, tradução teatral e a experiência de fazê-los e vivê-los.

Geovana Cavendish: Professora Glória, o modo de expressão do teatro não consiste em palavras, mas em pessoas que se movem em cena empregando palavras (POUND). A letra do texto teatral, portanto, não é somente letra escrita, mas é feita para ganhar voz, é performática. Diante disto, como a senhora vê a tradução do texto teatral?

Profa. Maria da Glória: Concordo com a sua colocação, mas eu uso como perspectiva teórica o Henri Meschonnic e o trabalho que ele faz com a oralidade, com o modo de significância do texto... Além do Meschonnic eu trabalhei também no meu mestrado, e em alguns outros artigos que eu já escrevi sobre tradução de teatro, com a Anne Ubersfeld. Ela vai dizer justamente isso: que o texto de teatro não é só um texto, ele é um texto com múltiplas vozes, múltiplas enunciações. Então, é um ator que fala com outro ator e que fala com o público, um personagem que fala com outro personagem e que também se dirige ao público, e antes de tudo isso, é o autor que se dirige ao público (tanto ao público espectador como ao público leitor...) A iluminação também vai significar, o cenário, o figurino... então são múltiplos enunciadores.

G.A: Que vão influenciar na letra?

M.G: Que vão influenciar na letra, sim. Por exemplo, a gente tem traduzido vários textos, principalmente do Gustave Akakpo, e o que a gente tem feito são traduções

coletivas. A gente abre um documento no nosso grupo *En Classe et en scène* e todo mundo vai intervindo. Quatro pessoas, cinco pessoas, dez pessoas. No *A mãe cedo demais* (*La mère trop tôt*) acho que éramos umas dez pessoas... Muitas vezes a gente separa por personagem porque cada personagem tem a sua oralidade diferente dentro de um mesmo texto. E aí depois a gente sempre passa por um momento de ler em grupo o texto.

G.C: E cada ator traduz a sua própria personagem?

M.G: Hmm... Se cada um pega uma personagem, a pessoa vai se dedicar àquela personagem numa outra língua. Então a gente tem percebido que isso também auxilia no trabalho. Se eu pego *La mère trop tôt* (2004), por exemplo, lá tem a personagem que é uma mãe que é mãe cedo demais, tem um soldado... e então cada um do grupo pega uma personagem pra tentar descobrir a oralidade que lhe é própria. Depois, a gente sempre faz uma leitura em voz alta para colocar isso em cena e nesse momento o texto passa novamente por outras leituras, porque na hora que você coloca as personagens em ação, é o que você disse, essa performance, no sentido da ação que se faz, também vai implicar em algumas mudanças e em algumas adequações. Então nesse processo, eu concordo com a sua perspectiva. A ideia é essa: pensar as personagens em ação.

G.C: O que você acha ser essencial pra pensar a tradução do teatro?

M.G: Acho que há muitas coisas essenciais, não somente uma. Acho que o fato de ser um texto, como a Anne Ubersfeld diz, que precisa da voz, é preciso saber que dentro da voz há muita coisa, como por exemplo a entonação, o tom, a gesticulação... Então acho que não há uma única coisa apenas, acho que o essencial é levar em conta as especificidades do texto teatral, que é pra ser dito e colocado em ação. Então, neste ponto, você tem uma série de coisas que podem parecer essenciais em peças diferentes e em momentos diferentes. Você pode, por exemplo, ter um projeto de tradução cuja escolha recaia sobre abrigar um texto (algo que nunca foi a nossa escolha, mas poderia). Então dar um sotaque determinado de uma região... Mas a nossa perspectiva não é essa, e sim de levar em consideração os múltiplos aspectos. Por isso que é difícil eu te dizer o que é essencial.

G.C: Era nisso que eu queria chegar. Para traduzir qualquer texto é preciso estudá-lo a fundo, mas talvez para traduzir o teatro isso seja ainda mais complexo,

pois é preciso compreender o que é teatro e quais são suas particularidades discursivas...

M.G: É. Conhecer as especificidades do texto de teatral. O fato dele ter as indicações cênicas, as rubricas, dele ser composto por dois textos, o secundário e o principal e qual a relação que há entre estes dois textos...

G.C: Professora Glória, a peça de teatro finda-se plena com sua encenação. O dramaturgo escreve para que se encene. Por isto, na sua opinião, é possível traduzir o texto dramático somente em sua instância discursiva? Seria o tradutor um leitor e um dramaturgo?

M.G: Eu acho que sim. Acho que seria o leitor um dramaturgo também. Não vejo alguém traduzir teatro sem ter tido uma experiência viva com o teatro. Não necessariamente como ator, mas como a experiência estética do teatro, de ir ao teatro, de conhecer essa linguagem. Eu acho isso essencial, por exemplo, o professor Mario Laranjeira, que foi meu professor na USP (e foi da minha banca de mestrado, que eu fiz sobre tradução de teatro) falava que não necessariamente o tradutor de poesia tem de ser poeta, mas ele tem que ter uma visão poética, uma atração pela poesia e sua estética. Acho que é o mesmo no teatro, fica muito mais complicado pra um tradutor que não tem uma visão do teatro nem familiaridade com a sua linguagem e estética, porque ele acaba tendo só a instância discursiva do papel. Jean-Pierre Ryngaert, citando o Humberto Eco, diz que o texto é uma máquina preguiçosa que o leitor precisa fazer funcionar. Acho que o texto teatral é ainda mais, porque ele é muito mais lacunoso e exige muito mais esforço, porque lhe falta justamente a encenação. Então, não é todo mundo que gosta de ler teatro, porque é um texto que exige muito do leitor, que tem que ser um pouco criador pra imaginar que aqui e ali entram tais personagens e logo acontece tal coisa... exige mais do leitor, é um esforço preencher todas essas lacunas. Então eu acho sim que o tradutor de teatro tem que ser também um pouco de dramaturgo.

G.C: No teatro, “dizer é fazer” (PAVIS, 2011). A fala (o dizer) pode ser a ação dramática em si ou um instrumento da ação. Por isso, na tradução do texto teatral – possivelmente mais do que em outras sortes de textos – deve-se atentar a não desfigurar, alongar ou subtrair, uma vez que estas condutas tradutórias correriam num desmantelamento da ação original. A senhora concorda com esta afirmação?

M.G: Concordo. Concordo porque você nesse caso você vai ter aquilo que o Henri Meschonnic fala sobre as “formas aberrantes” da tradução, que são a supressão, ou omissão de palavras, os acréscimos, os deslocamentos, a anti-concordância, que é desmembrar a concordância para fazer francês (quando se fala das traduções para o francês). Há também um capítulo também do *Poétique du Traduire* que aborda as traduções de Shakespeare no qual ele (Meschonnic) também vai trazer essa discussão da pergunta, falando muito sobre o ritmo do texto. Então de fato, se você de alguma forma não respeita aquele ritmo, você vai estar comprometendo totalmente a poética do autor. Então sim, acho muito importante as repetições, as rupturas... todo esse modo de significar do texto, que eu acho essencial.

G.C: **Retomo a sua resposta de que a tradução de teatro é uma tradução que se pauta pela especificidade do texto teatral, que compreende a amplitude de um texto que não existe somente pra estar no livro escrito. O texto teatral é um texto no qual não se fala somente um enunciador, é um texto que tem outras instâncias além da discursiva e que vai mudar mediante a quem vai montá-lo e ao momento em que será encenado. Estamos falando de hoje, de 2018, como seria se traduzíssemos em 2018? É interessante pensar nisto...**

M.G: Sim, com certeza. A tradução vai mudar. Acho que tem de haver uma adaptação... Um grupo montando aqui em Brasília será diferente de outro em outra cidade. Quando a gente montou e traduziu o *La mère trop tôt* (2004), havia dois personagens interessantes: um soldado e um açougueiro que faziam um par cômico, quase um par de *clowns*. Ele (o soldado) tinha que fazer umas piadinhas, porque ele era o inteligente e o açougueiro era o mais burrinho. Tínhamos então que prestar atenção nessas piadas, porque a brincadeira tem um *timing* e um ritmo. Se você perde o ritmo, você perdeu a piada. Então a gente teve que tentar ver como guardaríamos o ritmo do sentido da piada e da sua oralidade... e logo o ator tinha de dar o ritmo certo oralmente. Se não a piada se perdia. E em outras regiões do Brasil pode ser diferente, com outros tradutores em outras épocas... então de fato, a cada vez é uma retradução e uma recriação. O teatro tem isso. A cada vez que você apresenta, é uma criação.

G.C: **A Anne Ubersfeld vai dizer que é o teatro uma arte de caráter paradoxal, porque ela é efêmera e eterna. O texto permanece o mesmo – salvo suas reedições, claro - enquanto a encenação sempre mudará. Então, a encenação será uma “flor**

de um dia”, metáfora da pesquisadora Mônica Zardo referindo-se ao *Lire le Théâtre* (1996) da Anne Ubersfeld. Gostei muito da nomeação e a uso desde então, enfim, a encenação será uma “flor de um dia” e o texto será eterno, logo a tradução também será eterna e efêmera ao mesmo tempo, porque vai mudar de acordo com quem vai traduzir e quando, enquanto o texto original vai continuar perdurando. **Você concorda?**

M.G: Concordo sim, é isso mesmo: a montagem vai sempre mudar e se recriar, dependendo de quem vai fazê-la. E o texto, apesar de ser o mesmo escrito, também vai se recriando pela voz dos atores, pelos encenadores, leitores e tradutores, apesar de o original ser o mesmo.

G.C: Você tem algum depoimento sobre alguma experiência acerca de montagens de peças traduzidas?

M.G: Acho que já falamos bem das montagens que meu grupo fez. A questão do ritmo é sempre importante... a questão de como colocar o ritmo na voz do ator, que na hora também vai sair diferente. Porque nem sempre o ator decora, às vezes ele esquece, improvisa... então é efêmero por isso também, você tem a improvisação no teatro, o que já não acontece na literatura. Lá (na literatura) é você e o livro, na apresentação de teatro não. Muitas vezes você improvisa, corta, pula...

G.C: Então ainda há essa face da efemeridade no teatro: a improvisação que naturalmente vai ocorrer?

M.G: Isso. Na montagem você vai lidar com variáveis das mais diversas.

G.C: Professora, como tratar a questão cultural nas traduções que você faz de peças de teatro junto com o seu grupo?

M.G: Sobre a questão cultural, a gente tenta manter como ocorreu por exemplo no *À petites pierres* do Gustave Akakpo: um certo estranhamento da forma de dizer do texto. O Gustave Akakpo fala, numa entrevista, que ele se atentou muito para o modo de falar e as entonações do francês da Costa do Marfim. Então a gente quis manter esses modos e essas entonações. Ele usa por exemplo *jeune fille-là*. Então a gente, em parceria com a professora Alice, pensou em manter isso. Ela até escreveu um artigo sobre isso mostrando a *menina-aí*, o *menino-aí*, que é uma questão que existe no francês falado

na Costa do marfim. Então a gente teve essa preocupação de resgatar esse tom que daria um tom do francês falado lá na África.

G.C: Então há uma preocupação com a alteridade?

M.G: Com a alteridade, sim. Com manter um estranhamento. Por exemplo, no final dessa peça, tem um duelo de provérbios e ali tem uns provérbios bem doidos, tipo “mesmo que o pau boie n’água, ele nunca vai se tornar um jacaré”, que a gente poderia tentar encontrar um similar no português, mas a escolha foi de manter a alteridade e manter o estranhamento.

G.C: Eu li esse artigo da Professora Alice e achei muito interessante isso, pois ela fala que afinal, podemos sim criar provérbios...

M.G: Isso mesmo. E o Gustave cria. A gente não sabe até que ponto alguns provérbios são criados por ele ou são africanos mesmo...

G.C: Até porque isso vem de uma tradição oral, que seria complicado de checar cientificamente, não é?

M.G: Isso, não tem como checar. Então a gente não sabe até que ponto ele criou os provérbios ou reproduziu os provérbios que existiam. E é muito interessante isso de querer trabalhar com um autor vivo que está disponível. A gente pergunta as coisas pra ele, mas ele sempre sai pela tangente. Ele sempre fala “ah, não sei o que eu quis dizer”, sempre deixando um mistério em torno da obra... Depois ele ainda pergunta: “mas o que vocês entenderam?”. Ele sempre escapa de dar uma definição, sabe? E ele diz numa entrevista que na hora que ele publica o texto, o texto deixa de ser dele pra ser das pessoas que vão lê-lo, montá-lo, que vão fazer leituras cênicas... então é essa a nossa preocupação, que inclusive ele afirma em entrevista, que quis manter uma forma de falar da Costa do Marfim e tal. A última peça que a gente traduziu, a *Captura de Imagem*, que a gente até apresentou na Jornada de Tradução, foi toda baseada em um jeito de falar com expressões ligadas ao futebol. E aí tivemos que explorar esse campo semântico ligado a questão da imigração, do coioite. Tivemos que pensar tudo isso... Como um coioite fala? Como o pai fala com o menino? Mas sempre com essa preocupação de tentar manter um estranhamento, de manter esse tom do outro.

G.C: Muito obrigada, Professora Glória!

Geovana Cavendish é graduada em Letras-Tradução-Francês pela Universidade de Brasília e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) da mesma universidade. Trabalha com tradução do texto teatral, tendo como objeto de estudo e reflexão a experiência de traduzir a peça de teatro *Auto da Compadecida* (1955) do dramaturgo paraibano Ariano Suassuna.