



caletroscópio

v. 14 | n. 1 | 2026 | ISSN: 2318-4574





UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

REITOR

Luciano Campos da Silva

VICE-REITORA

Roberta Eliane Santos Froes

DIRETOR DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Mateus Henrique de Faria Pereira

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Profª Drª Jhuliane Evelyn da Silva

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Profª. Dra. Anelise Fonseca Dutra

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

Profª. Dra. Vanderlice dos Santos Andrade Sól

REVISÃO TEXTUAL

Bernardo Romagnoli Bethônico

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Farrel Kautely

FOTO DA CAPA

Espectáculo *As Criadas* (1947), foto por Helena Canuta

E-MAIL

caletroscopio@ufop.edu.br

FORMATO DA REVISTA

A4 210 x 297 mm (on-line)

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

Caletroscópio [recurso eletrônico]. - v. 1, (2012-). - Mariana : Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos da Linguagem, 2012-1 recurso online.

Semestral.

e-ISSN: 2318-4574

Disponível apenas online.

1. Linguagem - Periódicos. 2. Memória cultural - Periódicos. 3. Tradução. 4. Patrimônio Cultural. I. Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDU: 81:82.09(05)

Bibliotecário Responsável: Elton Ferreira de Mattos - CRB 6 - 2824

REVISTA CALETROSCÓPIO

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem (Posletras)

Rua do Seminário, s/n – Centro

Mariana/MG

CEP: 35420-000

Tel. (31) 3557-9418

E-mail: caletroscopio@ufop.edu.br

EDITORAS-GERENTES DA REVISTA CALETROSCÓPIO

Carolina Anglada de Rezende - Universidade Federal de Ouro Preto

Rómina de Mello Laranjeira - Universidade Federal de Ouro Preto

EDITORES CONVIDADOS DESTE NÚMERO

Alex Beigui de Paiva Cavalcante - Universidade Federal de Ouro Preto

Larissa Lagos - Universidade Federal de Ouro Preto

Otávio Guimarães Tavares - Universidade Federal do Pará

EDITORA DO FLUXO CONTÍNUO DESTE NÚMERO

Profa. Dra. Carolina Anglada - Universidade Federal de Ouro Preto

REVISÃO TEXTUAL DE LÍNGUA PORTUGUESA

Bernardo Romagnoli Bethônico

CONSELHO EDITORIAL INTERNO

Adail Sebastião Rodrigues Júnior - Universidade Federal de Ouro Preto

Bernardo Amorim - Universidade Federal de Ouro Preto

Clézio Roberto Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto

Emilio Carlos Roscoe Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto

Leandra Batista Antunes - Universidade Federal de Ouro Preto

José Luiz Vila Real - Universidade Federal de Ouro Preto

Maria Clara Versiani Galery - Universidade Federal de Ouro Preto

Rivânia Maria Trotta Sant'Ana - Universidade Federal de Ouro Preto

Soélis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

William Augusto Menezes - Universidade Federal de Ouro Preto

CONSELHO EDITORIAL EXTERNO

Aléxia Teles Duchowny - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Antônio Luiz Assunção - Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

Carlos Gouveia - Universidade de Lisboa, Portugal

Cristóvão José dos Santos Júnior - Universidade Federal da Bahia, Brasil

Daniela Mara Lima Oliveira Guimarães - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Eni Puccinelli Orlandi - Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Fábio de Souza Andrade - Universidade de São Paulo, Brasil

Fábio Durão - Universidade Estadual de Campinas, Brasil

José Carlos de Almeida Filho - Universidade de Brasília, Brasil

PARECERISTAS AD HOC - Caletroscópio, v. 14, n. 1 (2026)

Alexandre Azevedo

Alessanda Rigonato

Alice Botelho

Claudio Moura

Davi Gonçalves

Éder Rodrigues da Silva

Fatima Nascimento

Gilles Abes

Juliana Steil

Kall Salles

Leticia Mendes de Oliveira

Marcelo de Souza Brito

Nádia Moroz Luciani

Rummenigge Medeiros de Araújo

9

EDITORIAL

13

“GROWN TO SUCH EXCESS”:
THREE BRAZILIAN RENDITIONS OF *ROMEO AND JULIET*

26

QUANDO O AR PURO NÃO ENTRA:
FEMININO, VIOLÊNCIA E TRANSLAÇÃO
DA LINGUAGEM TEATRAL DE BIVAR

44

O LIMA BARRETO MARFUZIANO:
PERSONAGEM A CONSTRUIR

56

DAS PALMAS À CENA: A FORÇA DA LINGUAGEM
PERFORMATIVA EM *POEMAS PARA LER COM PALMAS*
DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

73

TRANSLATION, MEMORY, AND CULTURAL
(RE)SOUNDINGS BETWEEN IRELAND AND FLORIANÓPOLIS:
THE CASE OF AN *OLD SONG*,
HALF FORGOTTEN, BY DEIRDRE KINAHAN

90

A ESPINAFRAÇÃO DA BURGUESIA:
OSWALD DE ANDRADE E *O REI DA VELA*

103

GODOT EM TRADUÇÃO E MONTAGEM
PELO TEATRO OFICINA

119

A VERBO-VISUALIDADE NA CENA
DUPLAMENTE INTERPRETADA:
PERFORMANCE E TRADUÇÃO-INTERPRETAÇÃO
TEATRAL EM LIBRAS DE “CHICO E FLOR”

TRADUÇÃO

137

COMPARAÇÃO “DIFERENCIAL” E CENA(S) DE FALA:
O DUPLO EVOCAR DE EURÍDICE NA OBRA POÉTICA
DE SYLVIANE DUPUIS

FLUXO CONTÍNUO

150

ENTRE A VIDA E A LITERATURA:
RITOS DE PASSAGEM EM CLARICE LISPECTOR

RESENHA

168

RESENHA DE *JUSQU’AU BORD DE SON RAVIN*:
LES VERBES DE L’ECRITURE

EDITORIAL

“A tradução seria — compete-vos julgá-lo — um segundo original, desfigurado ou transfigurado, mas igualmente autêntico que, ao sublinhar a origem, compensaria a sua perda — que causaria esta perda e a transferência de autoridade que arrasta consigo —, uma vez que o tradutor é o segundo autor, o refundador do discurso. Traduzir é pois conseguir fazer — com ou sem razão — o luto do original” (Grandmont, 2013, p. 66).¹

A tradução enquanto produção de saberes e fazeres sempre foi reconhecida como espaço poroso e um campo minado, possuindo por um lado um caráter adaptável e por outro indomável, estando assim entre dois extremos. O espaço liso foi entendido por Byung Chul-Han como sendo um espaço sem marca, sem risco, uma espécie de costura sem remendo e sem reparo. O caráter simultaneamente perturbável e aliviante que a tradução ocupa e tem ocupado no campo teatral se revela por um lado na necessidade de fruição de textos estrangeiros e sua circulação de um repertório canônico e, por outro, por uma dupla natureza que se revela também e, sobretudo, pela tensão entre o texto e a cena. Traduzir em teatro passa a ser também assumir o conjunto de reescritas que ao longo do tempo nos fizeram melhor entender o(s) sentido(s) do texto escrito e as respostas dadas a ele pelo palco. O visual e o gestual como formas de tradução do signo verbal tem nos colocado em um campo expandido e em um não-lugar, cuja opacidade dificulta qualquer esforço de transparência, transposição e imparcialidade no ato de traduzir. Tal espaço foi definido como um não-lugar por Marc Augé ao se referir a lugares geográficos de passagem e de transição, onde o encontro entre o que é próximo e distante torna-se também lugar antropológico e etnográfico. A tradução pode ser entendida como a encruzilhada entre o distante e o próximo, o dentro e o fora, o eu e o outro, entre aquilo que se deixa a duras penas capturar e aquilo que sempre escapa aos sentidos. Ela, a tradução, opera diante do objeto como falta e ao mesmo tempo como síntese, oferecendo-se com insistência, forma de superfície rugosa e quebradiça, cuja engrenagem aproxima-se mais daquilo que Sergei Eisenstein definiu como técnica de montagem. Talvez, fosse necessário olhar para a tradução como um exercício de outridade a partir do qual o outro se revela mais por estranheza do que propriamente por similitude e equivalência; um exercício a partir do qual a imagem que se tem do outro se dá mais por invenção do que de fato pela realidade. Esse aspecto foi brilhantemente descrito por Edward Said, ao analisar o olhar do Ocidente para o Oriente em seu livro *Orientalismo* e também pelo historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ao analisar o imaginário criado sobre o Nordeste, em sua tese *A invenção do Nordeste e outras artes*. Tal porosidade se dá também enquanto ato político, exercido como forma de protesto e de retirada; o(a) tradutor(a) é aquele(a) que diante do sentimento do sujeito e do objeto se retira diante da importância da causa, abrindo-se à ferida narcísica e recusando a autoria sobre ela. Sua função é sempre, paradoxalmente, pública e anônima, pois o exercício da tradução tensiona a própria ideia de posse, propriedade e poder. Traduzir é estar

¹ GRANDMONT, Dominique. A viagem de traduzir. Trad. João Domingues e Maria de Jesus Cabral. Coleção Diálogos em Tradução. Coimbra: Edições Pedago e Centro de Literatura Portuguesa (CLP), 2013.

a serviço de..., mas também como bem nos faz lembrar Theodor Adorno esse contágio com o outro nos faz mergulhar no outro de si mesmo, pois contrariamente ao liso, que não admite estranheza e diferença, o poroso exige atrito. Para além da lógica argumentativa do texto, toda moldura discursiva como nos ensina Machado de Assis é feita de empréstimos, citações, alusões que colocam em diagonal inclusive o sentido do que é original. Se tomarmos a palavra original como “fonte”, “origem”, não podemos deixar de pensá-la também como “espanto”, “estranheza”, “estupefação”. No teatro, o sentido de originalidade colabora em muito com de tradução como provocação, um criptograma, um constante equilibrar-se entre o Anjo de Lautréamont e o Anjo das trevas de Rimbaud, sua tarefa oscila entre compreender como a fonte foi utilizada na obra em questão, não para replicá-la, mas para contestar, retrucar. Assim, a tradução teatral também é um encenar o texto-referente no palco da escritura. Não se limitando ao operacional, ela está sempre plantada no jogo entre “ser” e “parecer ser”; traduzir requer não só um problema de linguagem, mas um problema de poética, logo de recriação. Ao tratarmos das inúmeras questões que atravessam o ato de traduzir como um ato de leitura, faz-se necessário enfrentar muitos mitos universais que se ergueram ao longo do tempo, entre eles, o mais fundante é o da neutralidade tanto do tradutor quanto do próprio texto traduzido. Prática colonial que ergueu e sustentou equivocadamente uma suposta universalização da própria experiência. Seus defensores omitem o fato de que cada obra só afere valor em função de sua relação com as demais, logo não há como determinar precisamente a origem do texto e muito menos o seu destino, basta lembrar do que fez Judith Butler ao escrever seu ensaio sobre Antígona. A tradução não envolve só transposição, mas revelação. Ela será sempre imperfeita à medida que se apresenta simultaneamente como vestimenta e nudez do texto, seja ele escrito e/ou encenado; será sempre, traduzindo e logo alterando Kant, a crítica de uma razão impura, o abismo que coloca sob suspeita a centralidade do texto, ora o desviando, ora o mutilando, ora respeitando sua lógica argumentativa. Diferente do crítico que muitas vezes se vê impotente segundo Saint-Beuve, o(a) tradutor(a) domina a aparelhagem sem se deixar escravizar, sua atenção inclui necessariamente o domínio da forma e do contexto. Seu ofício coloca a própria literatura em questão. A crítica julga o valor poético, já a tradução acentua, realça e em última instância recria. A prática tradutória é uma prática de resistência, uma vez que o sistema sempre acha uma forma de capturar aquilo que pode abalá-lo, desconfigurá-lo, pensá-lo como o fez Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em diagonal. Na condição de uma prática descon(c)ertante e descon(s)ertante, a tradução em teatro é sempre desobediente. Diante da própria língua como um processo dinâmico de construção, revê-la como uma prática exercida a partir de relações de poder inaugura um outro olhar sobre a conjuntura assimilationista em que a diluição das diferenças se consumou. A tradução propõe um caminho difícil e delicado que envolve liberdade e reconciliação, vínculo sem apego, respeito sem subordinação. O princípio de dominação traz sempre uma obediência impessoal, aceita como objetiva ou ainda nas palavras de Byung Chul-Han uma “dominação carismática”, cuja natureza é sempre construída. Assim, a norma sempre aparece com valor de verdade inquestionável e imutável diante do poder inegociável do “original”. Seu fantasma, tal qual o de Hamlet, acompanha-nos na fantasia castradora do pai, sendo a tradução a agregada, a desobediente, sobre ela recaem todas as suspeitas, mas tam-

bém a ela cabe a esperança de rebelião e de reparação. Através da tradução, explora-se e se descobre novas possibilidades de dizer o que já foi dito, resistência e aderência ao referente constitui seu principal movimento, o da assimilação, mas também o do enxerto que é a sua dinâmica. Traduzir não se trata só de um problema retórico, mas de engrenagem e de violação aos sistemas de valores e de censura. Diante de um texto referente, a tradução cria novos referentes, arranjos para equilibrar o sistema-obra e o sistema-mundo, ela é sempre escritura (produção de sentido) frente à escrita (produto), uma prática de leitura voltada para a produção que joga com os sentidos e duela com a língua materna, descobrindo no caminho suas contradições e ambiguidades. Desse modo, ao mesmo tempo em que namora o enunciado flerta com a enunciação. Essa posição da tradução localizada em um “entre discursos” faz do presente dossiê não só um convite, mas um chamado à consciência de sua função reparadora e contestatória, logo política. **“Grown to such excess: Three Brazilian Renditions of Romeo and Juliet”**, de Maria Clara Versiani Galery, confronta três montagens da obra shakespeariana em distintos contextos: a de Antunes Filho, a do Grupo Galpão e a de Ariano Suassuna. No texto, a autora discute o lugar marginalizado e colonizado da tradução, colocando as adaptações, por ela analisadas, como adaptações híbridas e como práticas de desdobramento e de negociação, respostas e ruptura com a hegemonia do cânone. No artigo **“O Lima Barreto marfuziano: personagem a construir”**, de Michel Guimarães, privilegia-se as escolhas dramatúrgicas frente aos textos autobiográficos de Lima Barreto, elegendo o diário como gênero que norteia a encenação, problematizando a função migratória e de deslocamento da tradução, sendo ela articuladora das estruturas híbridas entre autor/personagem, bem como das tensões que envolvem o racismo em torno da figura do escritor. Em **“Quando o ar puro não entra: feminino, violência e translação da linguagem teatral”**, Monick Pereira de Araújo dos Santos infere sobre a tradução do passado pelo presente enquanto disparador crítico. Ao refletir sobre a obra *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, de Antônio Bivar, a autora coloca a tradução como espaço de fronteira entre culturas, cuja subjetividade feminina como memória da violência se faz eclodir. No texto de Alisson Felipe Tiago e de Beatriz Cristina Peixoto Francisco, intitulado **“Das palmas à cena: a força da linguagem performativa em Poemas para ler com palmas de Edimilson de Almeida Pereira”**, a tradução é observada pela lente da diferença, constituindo-se ela mesma um texto reencenado, um jogo improvisacional a partir do qual a gestualidade, a oralidade e a performatividade passam a fazer parte indissociável da significação da obra *Poemas para ler com palmas* (2017). No manuscrito **“A espinafração da burguesia: Oswald de Andrade e O Rei da Vela”**, Murillo Clementino de Araujo introduz a radical ideia de tradução como desmascaramento do texto. Frente ao contexto do teatro moderno, o autor confronta as duas encenações de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina (1967 e 2017), tensionando-as a partir da noção de “espinafração”. O instigante artigo **“Godot em tradução e montagem pelo Teatro Oficina”**, de Larissa Lagos, enfrenta a questão da tradução em contextos pós-coloniais como atualização da obra, estando sempre os(as) tradutores(as) e os(as) encenadores(as) do texto beckettiano implicados(as) na moldura enunciativa, comprovando que não há nem suposto original e nem obra lida e encenada plenamente autônomos e livres de seus marcadores culturais. Em sua fundamentada leitura, espaço linguístico e espaço cênico encontram-se como lugares de reconfiguração.

O artigo proposto por Patrícia Pimenta de Paula, Beatriz Kopschitz Bastos e Alinne Balduino, **“Translation, memory, and cultural (re)soundings between Ireland and Florianópolis: the case of An Old Song, Half Forgotten, by Deirdre Kinahan”**, oferece-nos um campo singular frente ao qual, a tradução musical é apresentada e discutida em paralelo às alterações das condições formais, demonstrando como o conjunto sonoro pode substituir e atualizar a narrativa, o diálogo teatral e o modo de enfrentamento de temas caros ao contexto irlandês, presentes na peça de Deirdre Kinahan. Na apropriação da obra, a arquitetura acústica diferenciada da encenação em Florianópolis se apresenta como recurso tradutório para a montagem cênica brasileira. A leitura proposta por Rita Silva e Neiva Albres possibilita acompanharmos, por meio do escrito **“A verbo-visualidade na cena duplamente interpretada: performance e tradução-interpretação teatral em Libras de Chico e Flor”**, a atuação de tradutores-intérpretes de língua brasileira de sinais e língua portuguesa em cena. O conceito de verbo-visualidade e de tradução-interpretação performática são cuidadosamente analisados pelas autoras, evidenciando o importante papel do corpo e da gestualidade para os campos interlingual, intersemiótico e intermodal que envolvem a relação entre o espetáculo e o espectador. Por fim, o texto inédito de Ute Heidmann **“Comparaison ‘différentielle’ et scène(s) de parole: le double recours à Eurydice dans l’œuvre poétique de Sylviane Dupuis**, traduzido por Alex Beigui, revela-se como célula importante do pensamento da autora e de sua linha de pesquisa acerca da tradução e reconfiguração dos mitos clássicos em textos contemporâneos. A análise com base na comparação diferencial entre o texto clássico de Virgílio e o texto contemporâneo de Sylviane Dupuis se apresenta como contribuição inédita no campo do plurilinguismo e da recepção dos clássicos em diferentes contextos culturais e enunciativos.

Alex Beigui de Paiva Cavalcante

Universidade Federal de Ouro Preto

Larissa Lagos

Universidade Federal de Ouro Preto

Otávio Guimarães Tavares

Universidade Federal do Pará

“GROWN TO SUCH EXCESS”: THREE BRAZILIAN RENDITIONS OF *ROMEO AND JULIET*

“CHEGOU A TAL RIQUEZA”: TRÊS VERSÕES BRASILEIRAS DE ROMEU E
JULIETA

Maria Clara Versiani Galery

Universidade Federal de Ouro Preto

mclara.galery@ufop.edu.br

<http://orcid.org/0000-0002-7098-2156>

ABSTRACT: This article examines three Brazilian translations of Shakespeare’s *Romeo and Juliet* rendered on stage in the last two decades of the twentieth century, in three very different contexts: Antunes Filho’s adaptation, which enacted a subtle protest against the crumbling military dictatorship when the play was staged under his direction in 1984; Grupo Galpão’s internationally famous production in 1992, which inserts the play in the *mambembe* tradition and the rural context of Minas Gerais; and Ariano Suassuna’s rewriting of a booklet version of the story of the lovers, translating the play into the Brazilian Northeast code of honor. The theoretical framework of this discussion relies on concepts such as hybridity, cultural memory and identity.

KEYWORDS: Translation; Cultural Memory; Brazilian theatre; Shakespeare; *Romeo and Juliet*.

RESUMO: O artigo examina três traduções brasileiras de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, encenadas nas duas últimas décadas do século vinte, em três contextos bastante diferentes: a adaptação de Antunes Filho, que encena um protesto sutil contra a ditadura militar decadente ainda em poder quando a peça foi montada sob sua direção em 1984; a produção internacionalmente famosa criada pelo Grupo Galpão em 1992, que insere a peça na tradição *mambembe* e no contexto rural de Minas Gerais; e a reescrita por Ariano Suassuna de uma versão cordel da história dos amantes, traduzindo a peça para o código de honra do Nordeste brasileiro. O arcabouço teórico dessa discussão faz uso de conceitos como hibridismo, memória cultural e identidade.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Memória cultural; Teatro Brasileiro; Shakespeare; *Romeu e Julieta*.

NEGOTIATING IDENTITY

Shakespeare’s growing popularity in the Brazilian stage started in the 1980’s and the interest in the English poet has been accompanied by an intercultural approach to the translation and production of his plays. This essay examines the multi-layered process of translating Shakespeare’s *Romeo and Juliet* for the stage in three very different Brazilian contexts at the end of the twentieth century. These productions fused and brought into contact diverse fields of cultural memory, both popular and canonic, recycling and re-affirming different strata of active memory simultaneously present in Brazilian culture.

Translation is a multi-dimensional process that promotes a dialogue between cultures.

However, as Susan Bassnett points out, texts participate in a network of power relations, where their production and transmittal are not isolated from the manner this network has shaped and continues to define our world and its inequities (Bassnett, 1998). Asymmetrical relations of power do not contribute to a fair, balanced dialogue. In this sense, there are similarities between translation and colonization, for the translated text and the colony have in common their status as derivative spaces. Both occupy marginal positions: the relation between translation and the “original” is analogous to that of the colony to the metropolis. The translated text is, undeniably, a vehicle for the transmission of the metropolis’s culture. It is important to remember that translation, etymologically, means “carried from one place to another”. Thus, unless the colony develops a strategy for the appropriation of texts and cultural models imported from the metropolis – and in some cases imposed by the metropolis –, it will remain peripheral and inferior.

What is the role of translation for the definition of cultural identity? Self-conscious awareness of imported European culture is a fundamental issue in Latin American critical reflection. As Roberto Schwarz pointed out, the verification of “the artificial, inauthentic and imitative nature of our cultural life” is part of the “malaise” which lies within a culture fostered in the shadow of the European canon, where anguish over European influence has assumed various guises: aesthetic movements as diverse as romanticism, naturalism, and modernism (derived, ironically from their European counterparts) have made national identity their centerpiece (Schwarz, 1988, p. 77). Indeed, the question of a Latin American cultural specificity, according to Silviano Santiago (2001), emphasizes the need for a “space in between”, where an opening emerges between model and copy. As he argues, rather than copying the texts that Europeans exported to the New World, Latin American artists and intellectuals need to divert from the norm and inscribe their difference. Only then is it possible to move beyond the predicament of the center-periphery binary.

These ideas formulate an approach to translation which moves away from colonial imposition, forced assimilation and cultural mimicry. Instead of acting as a servile transmission of hegemonic texts, translation needs to promote an occasion for conversation, resistance and transformation. It needs to preserve a sense of identity in the asymmetrical context where neo and postcolonial relations are negotiated. Such a framework is found in Oswald de Andrade’s *Manifesto Antropófago*. Written in 1928, the *Manifesto* provides a provocative metaphor for the construction of Brazilian identity, relying on the metaphor of an ancient practice of the indigenous people prior to the arrival of Europeans. Anthropophagy, which differs from cannibalism, was a ritual and totemic act of consuming human flesh, performed in order to assimilate the qualities of the enemy warriors. Andrade’s *Manifesto* presents “a reflection about the possibility of creating a genuine national culture, an attack on acritical imitation of foreign models, and a critical metaphor of cultural relations between First and Third World nations” (Johnson, 1987, p. 42). Viewed as a radical form of cultural negotiation when it was proposed, the *Manifesto* remains an important text in Brazilian academic theoretical critique. As such, it upholds culture’s hybrid character in the Latin American in-between space.

History demonstrates how hybridity preserved native identity in the colonial process. Thea-

tre and spectacle were instrumental for the colonization of Latin America and the implementation of a new structure of power. Missionary theatre, especially *autos* of a medieval character, brought the Catholic faith to the soil of Brazil and other colonies. But even in the amateur performances promoted by the Jesuits for purposes of catechism, there were traces of cultural hybridity. Indigenous languages were used in the performances, alongside Portuguese and Spanish, in order to attract the natives, who comprised the target audience of the *Companhia de Jesus*. A letter written in 1585 by the Jesuit Fernão Cardim to the authorities in Portugal documents the impressive “degree of interpenetration” he observed between art and religion, as well as between European and indigenous cultures, in the performances promoted by the missionaries.¹ To this effect, Diana Taylor, in her discussion of the “mixing and overlapping of belief systems” during the Conquest, highlights that “indigenous performances, paradoxically, seem to be transferred and reproduced within the very symbolic system designed to eliminate them [...]” (Taylor, 2007, p. 44). The natives of the Americas knew how to devise their own schemes of resistance to colonization.

Cultural interpenetration and hybridity have characterized the translation, reception and production of Shakespeare in Brazil since the last decades of the twentieth century. The presence of the English poet in the country, conveyed in translations, productions and criticism, can be traced back to the early nineteenth century. It is interesting to observe that although the initial reception to Shakespeare’s work carried the marks of colonization, it was the influence of France that mediated his arrival in the former Portuguese colony, attesting to the power of French culture in Latin America at that time. João Caetano (1808-1863), the first Brazilian actor to play Hamlet, Othello and other Shakespearean roles, relied on indirect translations for his success, i.e., Portuguese versions of the notorious adaptations crafted by Jean-François Ducis. These conformed to the Aristotelian unities and other neoclassical norms prescribed by the *Comédie française*. In Brazil, Portuguese versions of Ducis’s texts marked the arrival of a Shakespeare enmeshed in competing layers of cultural dominance and colonization. It was only in the twentieth century that the plays were rendered into Brazilian Portuguese directly from English source texts. Initial ventures in this direction include Tristão da Cunha’s prose translation of *Hamlet* in 1933, and the verse translation of *Romeo and Juliet*, by Onestaldo de Pennafort in 1937.

Throughout the twentieth century, Brazilian response to the works of Shakespeare gradually intensified and acquired distinctive national features. In the 1980s and 1990s, *Romeo and Juliet* was translated and produced in three very diverse contexts in Brazil, bringing to the fore issues such as cultural memory, cosmopolitanism and hybridity. While José Alves Antunes Filho, in the urban center of São Paulo, articulated the cosmos of the play with Roland Barthes’s *Fragments d’un discours amoureux* and the music of the Beatles, Grupo Galpão, one of Brazil’s best-known companies, explored the local traditions of the state of Minas Gerais in its version of Shakespeare’s play. The third rendition of the story of the tragic lovers occurred in the Brazilian Northeast, where oral tradition and literate forms were fused to create yet another vision of *Romeo and Juliet*. The distinct approaches for the translation of the play will be addressed below, focusing on different levels of intervention

¹ For a discussion of Jesuit theatre in Brazil, please see Décio de Almeida Prado, *Teatro de Anchieta a Alencar*.

and following the chronological order in which they were produced.

ALL YOU NEED IS LOVE

Antunes Filho's stage production of *Romeo and Juliet* in 1984 played an important role in renegotiating the function of Shakespeare in Brazil, displacing his legacy from the realm of the elite. It took place in the twilight years of the dictatorship period and in order to contextualize its subversive character, it is important to remember that Shakespeare's 400th anniversary of birth, in 1964, coincided with the military coup in Brazil. The military leaders thoroughly supported the celebrations, as they considered Shakespeare's dramaturgy safe ground and unrelated to politics (Camati and Galery, 2024).

Twenty years later, the story of Shakespeare's tragic lovers was chosen to comprise a repertory project Antunes Filho was developing in São Paulo for the Centre for Theatre Research, run by the Social Service of Commerce (SESC), a private entity devoted to the promotion of social and educational projects. *Romeo and Juliet* may not be the most obvious play to be staged with a political intent, but Antunes Filho highlighted what he viewed as the text's "subversive undercurrents". According to the late director, the work portrays "the infinitely repeated history of humanity's frustration", thus presenting a vigorous political stance regarding the conflicts between personal desire and the social order (Production Program, 1985). This vision is shared by François Laroque, who indicates specific traits of subversion within the play itself: its "enduring fascination for world audiences" results from Shakespeare's exploration of "the frictions between high and low spheres, public and private lives, age and youth, authority and rebellion, sacred and secular love" (Laroque, 1995, p. 18-19). Furthermore, the tragic outcome of the play points to a radical questioning of patriarchy and its dictates on love and marriage. In the political context of Brazil in the mid-1980s, characterized by the transition from military rule to democracy, Antunes Filho's rendition of *Romeo and Juliet* enacted a subtle protest against the old, conservative and established order.

This came forth in a production which privileged the energy of youth, the urgency of love, and the intensity of desire. Additionally, the production's theoretical framework relied on Roland Barthes's *Fragments d'un discours amoureux*, wherein Barthes identifies the lover's discourse as an anachronistic and isolated practice. According to the French author, the lover is vulnerable and isolated from the realm of productivity, competition and other relations of power. Being outdated and erratic, the lover's utterances oppose the articulate, assertive voices of Certainty, Arrogance and Triumph. Antunes Filho wanted to evoke nostalgia for this disorderly discourse, and the rebellious spirit of the youth culture of the sixties and early seventies. For this, he used various songs by the Beatles in the production. As the program notes state, "both Shakespeare and the Beatles began with a genre of youth – the impassioned poetry of love and sex – and leapt effortlessly into the full human comedy, as understood in their respective eras" (Milton Okun, Production Program, 1985). According to a reviewer of the production, the use of music was a key element in the emotional

involvement achieved between public and performers (Goés, 1984, p. 43).²

The text used for the production was a shortened prose translation by Antunes Filho, who shunned published translations of the play into Portuguese, such as Onestaldo de Pennafort's verse translation. Published in 1940, Pennafort's translation has many characteristics of a scholarly endeavor, with nearly eighty pages of annotations and explicative comments. Pennafort emphasized in the introduction that, although the translation could serve "purely literary objectives", his primary focus was the stage (Pennafort, 1968, p. 1). Antônio Candido, one of Brazil's most renowned literary critics, praised Pennafort's text for its easy and natural dialogue, which even maintained the bawdy images, for "nothing would sadden more the popular Shakespeare than thinking that his work had been transformed into an erudite project inaccessible to the audience." In a similar manner, Mário de Andrade, an important Modernist, avowed his appreciation of the translation, recognizing in Pennafort one of the most reliable translators of poetry at the time. Andrade also affirmed that the translation deserved a place in the mainstream of Brazilian literature, thus blurring the division between a translation and an original work.³

But Antunes, in translating *Romeo and Juliet*, used an idiom that the audiences, particularly young people, could understand and identify as their own. Unlike Pennafort, he translated the play in prose, with the exceptions of the prologue and epilogue. For instance, Juliet's lines in Shakespeare's play:

Conceit, more rich in matter than in words,
Brag of his substance, not of ornament.
They are but beggars that can count their worth;
But my true love is grown to such excess
I cannot sum up of half my wealth. (2.6.30-4)

are rendered by Pennafort in rhyming couplets and are two lines longer than the English text:

O sentimento quanto mais profundo
Mais nobre é na aparência e mais rico no fundo.
Não de ornamentos vãos e frívola aparência
Se orgulha, mas da sua própria essência.
Poder contar seu ouro, é sinal de pobreza.
E o meu amor chegou a tal riqueza,
Que nem pela metade o contarei agora! (Shakespeare, 1968, p. 113)

Pennafort works with Shakespeare's elaborate metaphor regarding the difficulty of measur-

² For a discussion of the relations between Shakespeare and the Beatles, please see *Shakespeare e os Beatles: o caminho do gênio*, by José Roberto de Castro Neves.

³ The comments by Antônio Cândido and Mário de Andrade appear on the book jacket of Pennafort's translation of Shakespeare's play. The translation of Candido's words is my own.

ing the feeling of love. But Antunes Filho reduces the passage to a mere “*Meu amor é tão grande, mas tão grande ... Que nem sei onde vai!*” [My love is so great, but so great... I don’t even know where how far it goes!], which actually sounds much closer to an adolescent’s utterance (Antunes Filho, *Romeu e Julieta*, 1985). Pennafort’s verses and language would seem dissonant to the spirit of Antunes Filho’s production, which targeted a young audience and rejected the authority of the written word. Furthermore, the use of music from the Beatles suggested the rebellious culture of the late 1960s rather than the authority of the canon. In this manner, the play resonated with the urgent aspirations of the local audience: young Brazilians nostalgic for a world entirely different from the crumbling undemocratic government still in power in Brazil.

Antunes Filho did not bring into the production specific Brazilian cultural traits, but instead adopted a cosmopolitan approach to the play in its inclusion of the Beatles’ music, a signifier of English culture. An international phenomenon strongly associated to counterculture’s youth movement of the 1960s, the songs recall the era’s antiauthoritarianism, when the young challenged the ideology of their parents’ generation, crying out for greater personal freedom and social transformation in a radical utopian manner. As Jessica Corry points out, “through their music, the Beatles distilled the mood of their time, epitomized the tension between generations, ‘the loneliness of the dislocated sixties [as well as] the bitter sweet of young love in any age’” (Corry, 2010, p. 3). In this fashion, the use of music was appropriate to convey the anguish of Shakespeare’s young lovers in the patriarchal world of the play. Antunes Filho was audacious in his translation and stage rendition of Shakespeare’s play, disregarding hierarchy and merging signifiers of high culture and counterculture. In its use of language and music, the production conveyed a very specific response to Shakespeare at that moment of Brazilian history and politics. Attentive to local purposes, it was disruptive of canonic authority, incorporating elements focused on the emotional involvement of the audience. According to Sábato Magaldi, the performance had “magic”, and the public was “able to identify the evils that everywhere thwart human freedom to love and exist” (qtd. in George, 1992, p. 116). They recognized, in what they saw on stage, something akin to their experience.

LOCAL COLOR

Differently from Antunes Filho’s production, the most internationally acclaimed Brazilian rendition of Shakespeare is abundant in traits of regional culture, marking a decisive role in adapting and performing Shakespeare for popular audiences. In 1992, Grupo Galpão, a company dedicated to street theatre, presented a version of *Romeo and Juliet* that was totally immersed in the folklore of the Brazilian state of Minas Gerais. Galpão’s *Romeu e Julieta* performed at various international venues, and played twice at Shakespeare’s Globe Theatre in London, first in 2000 and later, as part of the Cultural Olympiad, in 2012.

Under the direction of Gabriel Villela, the production was originally conceived as an open-air performance, but it has also been presented inside theatres. Relying on elements derived both

from popular and erudite culture, Villela's *mise en scène* evoked the image of clowns from a decadent circus troupe trying to perform a tragedy of love. To achieve this effect, the production adopted a deliberately declamatory and embellished acting style, thus paying tribute to the *mambembe*, amateur companies found in the interior of Brazil. W. B. Worthen described the performance he attended at the Globe as "a brilliant comic tour de force", drawing attention to the actors' elaborate costumes as "an elegant wardrobe of finery and motley" (Worthen, 2003, p. 157).

The production also wanted to celebrate the memory of medieval strolling players who transformed their wagons into makeshift stages for performances in fairs and parades. To this effect, the main scenic element was an old station wagon. Interestingly, the Brazilian name for the vehicle model, Veraneio, works as a pun on Verona. Although an automobile might initially appear dissonant and intrusive, bearing no immediate relation with the play, the actors made creative use of the resources offered by the car. Two balance beams were placed above the vehicle for the lovers to walk on, insinuating the balancing act of tightrope walkers, a stunt which acquired the metaphoric connotation of love's uncertainty and risk. Villela argued that

Romeo and Juliet is a tragedy of love, freedom and death, conducted by the speed proper of the lovers' youth. This condition suggested the adoption of circus techniques. Through these, we constructed the dangerous, impulsive quality of this tragedy, and we scenically elaborated the ambivalence of anguish and pleasure, of amorous energy, aggression and passion concentrated in the force of Shakespeare's text (Villela, Production Program, 1992).

The dramatic text used departed from Onestaldo de Pennafort's translation, but Antônio Carlos Brandão, the dramaturg, not only made various cuts to it, but also established a dialogue between Pennafort's translation of *Romeo and Juliet* and one of Brazil's most important and original novels, *Grande sertão: veredas*, the *magnum opus* of João Guimarães Rosa. The language of Guimarães Rosa's novel is celebrated for its poetic reworking of the speech of the backlands of Minas Gerais, the *sertão*, exploring sonority and archaisms, thus provoking a trance-like state, where the reader is absorbed by the logic of a new linguistic universe. But Rosa's text moves beyond the regional context, for the author borrowed words from other languages, adapting them into neologisms derived from many sources.

Brandão used Pennafort's translation as a starting point for his version. But he reduced the length of the earlier Brazilian translation and inserted references to Rosa's epic novel, while creating his own neologisms. Brandão's use of Portuguese terms such as *tremeluz*, *remôo*, or *gã*, among others in the final text used by the company, is an intertextual reference to Rosa's work. Likewise, phrases such as "*a noite produziu, depois engoliu*" ["the evening produced, and then swallowed"], in Brandão's version, echo Rosa's "*o sertão me produziu, depois me engoliu*" ["the *sertão* produced me, and then swallowed me"]. Another example is "*redemoinho desta praça*" ["the whirlwind in this square"], delivered by Galpão's narrator, which Brazilian speakers might relate to "*o diabo na rua, no meio do redemoinho*" ["the devil in the street, in the midst of the whirlwind"], spoken by Riobaldo, the cen-

tral character in Rosa's *Sertão*.⁴ In this manner, the final text used in the production suggested the transcendental regionalism that characterizes Rosa's literary portrayal of the backlands in Minas Gerais. Furthermore, the incisions to Pennafort's text were supplemented with folkloric music, including traditional children's ballads and *serestas*, romantic songs used in courting serenades.

Barbara Heliodora, an important Brazilian Shakespearean specialist and translator, wrote a review of Galpão's play for the Rio de Janeiro daily paper *O Globo*, where she astutely conveyed an impression of the concept behind Galpão's production. As she saw it, it was as if *Romeo and Juliet* were being performed by the rustic 'mechanicals' of *A Midsummer Night's Dream*. She wrote that, with his "competence and talent," Villela was capable of making Grupo Galpão "suggest exactly what Shakespeare hoped [the 'mechanicals'] would portray with the tragicomedy of 'Pyramus and Thisby': [. . .] the image of an inexperienced and not very talented group, struggling heroically to give their best" (Heliodora, 1993). Here, Galpão's talent is not called into question: the aptness of the comparison lies in the identification of the homage the troupe pays to the most marginal performers in Brazil, the *mambembes*, in a demonstration of love for what Peter Brook calls "the rough theatre," in its rudimentary, yet immediate art.

It is possible to conceive the amalgamation of Shakespeare's play with the cultural imaginary of Minas Gerais as the result of an anthropophagic process where the foreign text is absorbed and transformed in an interplay between margin and center, local and universal. The image of the marginal players performing a canonic author by means of their own resources and traditions works metaphorically as a strategy for the translation of the canon by non-hegemonic cultures. But when Galpão's *Romeu e Julieta* is performed at a venue such as Shakespeare's Globe Theater in London, during the Cultural Olympiad, the dynamics between center and periphery are thrown off course: the site representing the "original" text receives and celebrates its transformation.

DISPLACING AUTHORSHIP

Another version of *Romeo and Juliet* that amalgamates Shakespeare to a Brazilian regional context is Ariano Suassuna's 1996 play, *A história de amor de Romeu e Julieta* [*The Love Story of Romeo and Juliet*]. The subtitle to this version, "Imitação brasileira de Matteo Bandello" ["A Brazilian Imitation of Matteo Bandello"] is a reference to the Italian writer who may have provided Shakespeare with the basics for the plot. But the main focus for Suassuna's version is the tradition of *literatura de cordel*, the chapbook ballads produced in the arid Northeast of Brazil, where Suassuna is an important playwright and cultural reference. Originally imported from the Iberian Peninsula, the long narrative poems make up a unique expression of popular culture that is prolific in this region of Brazil. The name *cordel* (thin rope or string) refers to the practice of hanging booklets from a string for display in open-air fairs and markets. These ballads persist in the Northeast, where they follow

⁴ For a discussion of Brandão's references to the work of Guimarães Rosa, please see Aline Miriane Guerios, *A atualidade de Shakespeare: um estudo sobre Romeu e Julieta do Grupo Galpão*.

a rhyming six-line stanza verse pattern, characteristic of improvised poetry. Verse facilitates memorization so that the stories can be learned and passed on orally: in the backlands, where other sources of entertainment were scarce, the *cordel* ballads were a popular literary genre (Slater, 1983, p. 36). With the increase of the population in the region during the nineteenth century, the circulation of the chapbooks intensified; they were cheaply produced in small printshops and sold in marketplaces and rotating fairs.

Poets usually paid local publishers to print their tales; in these situations, the *cordel* booklet might carry the name of the owner of the printshop rather than that of poet. The enormous range of topics dealt with in the chapbooks includes religious stories, chivalric tales (such as those of Charlemagne's military campaigns), stories of the *cangaceiros* (Northeastern bandits), struggles of the poor, current news events, and adaptations of a variety of literary works, portrayed through the filter of the local imagination. The great boom of chapbook production took place in the 1940s and 1950s. Since then, these numbers have decreased, mainly due to the expansion of urban, industrialized society, and the arrival of other media in the region, offering other sources of entertainment and information to the population.

Authorship is a complex matter in the process of chapbook production and it is uncertain whether João Martins de Athayde, poet and owner of a press, wrote *Romance de Romeu e Julieta*, the leaflet ballad Suassuna adapted for the stage. In the *cordel* version, the list of characters is reduced to six and the plot submits to the local code of honor. Thus, a moral division is created between the two households, polarizing the two families. Feuds between families are common in Northeastern Brazil, and often extend back several generations. It may have been this element that turned the story relevant for local audiences. But the author of the *cordel* also takes sides: rather than telling the story of "two households, both alike in dignity," he establishes that the Montequio are an honest and virtuous clan, while the Capuleto are described as members of a "race of tyrants" (Slater, 1983, p. 42).

But other liberties are taken with the text, such as an incident entirely invented by the *cordel* poet: the ballad begins with the kidnapping of Count Montequio, his wife and Romeu, who is at the time but an infant of two years of age. The three are confined to a cold cell, where Capuleto terrorizes his antagonist by murdering the Countess before the eyes of her husband and child, driving a dagger into her heart with enough brutality to break her rosary. To further raise the indignation of his public, the *cordel* poet has Capuleto deny a proper burial to Romeu's mother; instead, he orders his men to drag her body through the town before it is finally thrown into the ocean. The murder of Romeu's mother constitutes the climax of the *cordel* version: nearly a third of the ballad is devoted to its description. Furthermore, the incident sets the stage for the development of the story as a tale of failed revenge: when Romeu reaches the age of eighteen, he swears he will murder Capuleto. But when he arrives at his enemy's house, there is a party in celebration of Julieta's birthday. Romeu falls in love with her and decides to betray his promise of revenge. The remains of the story follow the basic lines of Shakespeare's play: a secret marriage between the young lovers, Julieta's taking of a poison to make her sleep while seeming to have died and the tragic outcome, with the death of the couple.

As mentioned above, Suassuna preferred to acknowledge Matteo Bandello rather than Shakespeare as the source for his adaptation of the *cordel* version of *Romeu e Julieta* for the stage. Although he maintained the language and plot structure very close to those of the chapbook version, the final play ended up making an allusion to Shakespeare's *theatrical* tradition. Suassuna introduced two narrators and re-worked the language of the *cordel* text, smoothing out the awkwardness of some expressions. He also used some explicit localization strategies, stating in the stage directions that Verona corresponds to the city of Recife, capital of the Northeast state of Pernambuco, and Mantua corresponds to Olinda, a historical colonial town in the same state. The stage directions also call for smaller stage within the set of the play. On this smaller stage there are puppets who act out for the adult Romeo the atrocity of his mother's murder. The inner stage is likewise used during the declamation of the verses that describe the young couple's wedding night. Outside, on the outer stage, there are chairs where the two narrators, who remain present throughout the play, sit down and listen.

These different levels of theatricality described in the stage directions underscore a fascination with theatrical representation akin to that of Shakespeare's *theatrum mundi*. Suassuna relies on the use of a play-within-the-play for the elucidation of the murder that must be avenged. The analogy between this use of metatheatre to the Mousetrap scene in *Hamlet* is clear. Suassuna's *Romeu e Julieta* thus takes the form of a revenge play that is transformed into a tragedy of love. Romeu, like Hamlet, is asked to execute an act that will avenge the murder of his own blood. Unlike Hamlet, however, Romeu is convinced that the deed must be done; he only changes his mind when he falls in love with the daughter of his enemy.

Suassuna thus establishes an identity between his play and the very tradition he denies, that of Shakespearean drama. Clearly, the Brazilian author's empowering of popular culture is a form of resistance against sociopolitical and cultural domination. But there is another aspect of the writer's treatment of the *cordel* ballad that signals a contradictory approach to popular culture: the subtitle of the play, "Brazilian Imitation of Matteo Bandello". In his concern for the preservation of specific regional culture, safeguarding it from the weight of the Shakespearean canon, it seems Suassuna wishes to tap the source directly, bypassing the English poet. But given the difficulty to establish authorship in the *cordel* booklets and its ties to the oral tradition, an erudite source such as Bandello is unnecessary: Shakespeare is the much more popular author.

DECOLONIZING THE CANON

"Finery and motley": these were the terms used by W. B. Worthen to describe the costumes worn by the Grupo Galpão players performing Shakespeare. It is also an apt description of the various elements incorporated in the hybrid renditions discussed in this essay. The three Brazilian translations and productions of *Romeo and Juliet* examined here are the result of very specific moments and contexts, foregrounding translation as a supplement, rather than a derivative practice.

These appropriations of Shakespeare in three very different contexts liberate the text from cultural fixity and displace the authority of the canon. They are emblematic of a moment when Shakespeare began to be more widely staged in Brazil, in the last decades of the twentieth century. They also point to a complex negotiation between different traditions, bringing them into contact, and producing unexpected encounters.

Antunes Filho asserts the freedom of the Latin American cultural producer in dealing with the canon, bringing together different layers of culture. His creative vision of Shakespeare's play, evoking the rebellious spirit of the nineteen sixties and seventies, contrasts the authoritarian postures of the dictatorship still in power. Grupo Galpão's version, on the other hand, comes forth as a further exercise of decolonization, bringing the source closer to the target culture by immersing *Romeo and Juliet* in the culture of Minas Gerais. Galpão's translation of the play also brings the language of Shakespeare into contact with that of Guimarães Rosa, a Brazilian literary giant, thus emphasizing a non-derivative approach in the handling of the canonic text. Ariano Suassuna's version is similarly multi-layered, relying on the booklet, a cultural product with close ties to the oral tradition. Rather than Shakespeare, he acknowledges Matteo Bandello. But Suassuna's play is a re-writing of the *cordel* ballad, a popular literary form which blurs the figure of the author.

The Shakespearean text is residual in the three Brazilian versions of *Romeo and Juliet* discussed here. These translations, reinterpretations and appropriations of the play disrupt the hegemony of the canon, responding to it with energy and creativity. They configure the anthropophagous ritual within Latin American discourse, described by Silviano Santiago as the space in between "sacrifice and playfulness, prison and transgression, obedience and rebellion, submission to the code and aggression, assimilation and expression" (Santiago, 2001, p. 38).

REFERENCES

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *Obras Completas*: Vol. VI: Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 11-20.
- ATHAYDE, João Martins de. *Romance de Romeu e Julieta*. Juazeiro do Norte: João Martins de Athayde [s. d.].
- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.
- BASSNETT, Susan. The Translation Turn in Cultural Studies. In: BASSNETT, Susan Bassnett; LEFEVERE, André (Orgs). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. p. 123-140.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- CAMATI, Anna Stegh; GALERY, Maria Clara Versiani. Shakespeare in Latin America. In: JOUBIN, Alexa Alice (Org). *Contemporary Readings in Global Performances of Shakespeare*. London: The Arden Shakespeare, 2024. p. 129-144.

CORRY, Jessica. The Beatles and Counterculture. *TCNJ Journal of Student Scholarship*, New Jersey, v. 12, 2010. p. 1-5.

GEORGE, David. *The Modern Brazilian Stage*. Austin: University of Texas Press, 1992.

GOÉS, Marta. O vendaval Antunes. *Isto É*, São Paulo, p. 43-44, 24 abr. 1984.

GUERIOS, Aline Miriane. *A atualidade de Shakespeare: um estudo sobre Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, 2017, 140 p., (Dissertação de Mestrado em Letras), Universidade Estadual de Maringá, Paraná.

HELIODORA, Barbara. A perfeição na infidelidade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1993.

JOHNSON, Randal. Tupy or not Tupy: Cannibalism and Regionalism in Contemporary Brazilian Culture. In: KING, John. (Org). *Modern Latin American Fiction: A Survey*. London: Faber, 1987. p. 41-59.

LAROQUE, François. Tradition and Subversion in *Romeo and Juliet*. In: HALIO, Jay L. Halio (Org). *Shakespeare's Romeo and Juliet: Texts, Contexts and Interpretations*. Newark: University of Delaware Press, 1995. p. 18-36.

NEVES, José Roberto de Castro. *Shakespeare e os Beatles: o caminho do gênio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

PENNAFORT, Onestaldo. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trans. Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 1-5.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *The Space In-Between: Essays on Latin American Culture*. Trans. Ana Lúcia Gazzola. Durham: Duke University Press, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Brazilian Culture: Nationalism by Elimination. Trans. Linda Briggs. *New Left Review*, Jan/Feb 1988. Available in: <https://newleftreview.org/issues/i167/articles/roberto-schwarz-brazilian-culture-nationalism-by-elimination>. Viewed on jan. 17, 2026.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trans. Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. In: HARBAGE, Alfred. (Ed.) *William Shakespeare: The Complete Works*. New York: Viking Penguin, 1977. p. 855-894.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trans. Antunes Filho. São Paulo: [s.n.], 1985.

SLATER, Candace. *Romeo and Juliet in the Brazilian Backlands*. *Journal of Folklore Research*, v. 20, p. 35-53, 1983.

SUASSUNA, Ariano de. A história do amor de Romeu e Julieta: imitação brasileira de Matteo Bandello, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 jan. 1997. Mais, p. 4-7.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2007.

WORTHEN, William B. *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Production Programs

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Directed by José Alves Antunes Filho. SESC Vila Nova, 1985.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Directed by Gabriel Villela. Grupo Galpão, 1992.

Submissão em: 17/01/2026

Aceite em: 11/06/2026

QUANDO O AR PURO NÃO ENTRA: FEMININO, VIOLÊNCIA E TRANSLAÇÃO DA LINGUAGEM TEATRAL DE BIVAR

WHEN PURE AIR CANNOT ENTER: FEMININITY, VIOLENCE, AND THE TRANSLATION OF BIVAR'S THEATRICAL LANGUAGE

Monick Pereira de Araújo dos Santos

Universidade Federal do Espírito Santo

monick.dms@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3267-4539>

RESUMO: Este artigo analisa a peça *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, de Antônio Bivar, a fim de evidenciar as camadas do feminino no contexto autoritário dos anos 1960. A leitura apoia-se no expressionismo, a partir da reflexão crítica de Gerd Bornheim, e dialoga com Jaime Ginzburg, Frantz Fanon e Simone de Beauvoir sobre a violência. À luz de Patrice Pavis, o teatro é entendido como linguagem em translação, em que texto e cena se reinscrevem no cruzamento de culturas e materialidades. Assim, a peça configura-se como forma que demanda tradução contínua, convertendo trauma histórico em imagem cênica e expondo uma subjetividade feminina marcada pelo confinamento, pela violência e pela diluição do eu.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro; Feminino; Expressionismo; Violência; Tradução.

ABSTRACT: This article analyzes the play *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, by Antônio Bivar, to highlight the layers of the feminine within the authoritarian context of the 1960s. The reading draws on Expressionism through the critical reflection of Gerd Bornheim and engages with Jaime Ginzburg, Frantz Fanon and Simone Beauvoir on violence. Considering Patrice Pavis, theater is understood as a language in translation, in which text and performance are reinscribed at the intersection of cultures and materialities. The play thus emerges as a form that continually demands translation, converting historical trauma into scenic imagery and exposing a feminine subjectivity marked by confinement, violence, and the dissolution of the self.

KEYWORDS: Brazilian theatre; Femininity; Expressionism; Violence; Translation.

INTRODUÇÃO

Escrita em 1968 e estreada em São Paulo sob direção de Fauzi Arap, a peça *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* consolidou Antônio Bivar no teatro brasileiro. Vale destacar que a obra voltou a ser montada em diferentes momentos e localidades do país, evidenciando a permanência de sua relevância estética e temática. Em obras anteriores, o contexto histórico-político e social brasileiro propiciou uma articulação entre as características do expressionismo, a presença de um humor ácido e a elaboração de uma crítica sociopolítica à estética de Bivar. A peça de 1968 acrescenta outras categorias ao explorar aspectos mais sutis do universo feminino. Sem confrontar diretamente o poder institucionalizado, e ao recorrer à metalinguagem, Bivar incorpora elementos

que imprimem uma qualidade artística.

A análise dramatúrgica e contextual da peça em questão tem por base uma abordagem crítica, realizando uma leitura estética da obra, observando características expressionistas e a temática da violência, bem como as reflexões sobre o feminino em contextos autoritários. Considera-se, com Patrice Pavis (2008, p. 127), que a tradução teatral ultrapassa a dimensão interlingual do texto dramático, configurando-se como uma translação ampliada que envolve a cooperação entre teoria e cena e a presentificação de culturas. Evidencia-se que a construção cênica, as estratégias discursivas e os elementos simbólicos da peça revelam camadas de subjetividade e resistência diante da manifestação do feminino e da violência como exercício de poder. É interessante notar que esse sentido de tradução expandida conflui com a ideia de “transcrição”.¹ No teatro, ao operar a tradução intersemiótica da linguagem do texto para a linguagem cênica, por meio das condições e das ações, o desafio do tradutor é flagrar a vertigem de um pensamento que incorpora a ironia, o humor e a forma peculiar de realizá-los.

I. FRAGMENTOS DE LUZ

A peça em questão é dividida, simetricamente, em dois atos, cada um com duas cenas, contendo quatro personagens de maioria feminina: *Heloneida*, uma mulher fina, com aproximadamente 36 anos; *Geni*, ex-lutadora livre de circo, com 34 anos; *Carcereiro*, sem nome, com aproximadamente 25 anos; e *Jandira Azevedo*, a carcereira, com uns 35 anos. O texto de Bivar expressa subjetividades femininas em um contexto de violência e silenciamento, ao subverter os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres na sociedade brasileira dos anos 1960, apresentando personagens que não apenas sofrem, mas também praticam a violência, deslocando o papel cultural/político do feminino. Essa inversão realça o teatro como possibilidade de tradução de papéis sociais, trazendo à baila as dicotomias docilidade/agressividade, lar/prisão, delicadeza/máscara de controle. Operando sob o pano de fundo autoritário da ditadura, a peça utiliza estratégias cênicas e linguísticas típicas do expressionismo, como a melancolia, a ironia e o delírio, conferindo às narrativas femininas um teor simultaneamente violento e testemunhal, que tensiona os limites entre a lucidez e a alienação.

Pensando o movimento expressionista de modo geral, Gerd Bornheim (1992, p. 64-65) destaca duas características fundamentais: “a reação contra o passado” e “o sentido impessoal da subjetividade”. Sob as lentes do expressionismo, o filósofo brasileiro afirma que tal movimento cultural deve ser compreendido, não apenas pela tradição de ruptura com uma manifestação artística anterior, mas, como “[...] uma rebelião contra a totalidade dos padrões, dos valores do Ocidente” (Bornheim, 1992, p. 64). Importa observar como os artistas brasileiros assimilam as questões expressionistas. O teatro constitui um caso particularmente relevante, principalmente quando se

¹ Para Haroldo de Campos, a transcrição, mesmo quando orientada pela literalidade, implica a incorporação de intertextos que aproximam a tradução do presente de criação, promovendo a atualização criativa do extratexto. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

considera o impacto da dramaturgia e da atuação brechtianas. A obra de Antônio Bivar é exemplo significativo dessa assimilação. As artes cênicas brasileiras, querendo ou não, tiveram de dar conta, à sua maneira, da revolução do teatro épico de Bertolt Brecht, que abriu novos caminhos ao romper com as influências do naturalismo e do expressionismo.

Na segunda característica há uma distorção da presença de subjetividade, pois “o confessado não é de ninguém, o autobiográfico não tem rosto” (Bornheim, 1992, p. 65). A manifestação subjetiva deixa de estar ancorada em um “eu” individual e identificável. O inconsciente contribui para uma forma de subjetividade mais difusa e anônima, desvinculada de uma identidade estável ou reconhecível. Nessa perspectiva, a destruição da identidade se faz relevante para a desconstrução das personagens de Bivar, pois a existência de uma guerra externa e o próprio cenário como “prisão” correspondem à Segunda Guerra Mundial e ao militarismo da década de 1960.

Em outras palavras, as circunstâncias histórico-sociais de escrita que atravessam a própria composição da obra apresentam um estado de suspensão da continuidade e progressão da história brasileira. Antônio Bivar recorre ao expressionismo para construir seus personagens, desconstruindo sua integridade, representando-os de forma estilhaçada, impessoal, violenta e angustiada. Com isso, percebe-se, de modo mais amplo, a busca por uma “expressão subjetiva [que] se transforme em algo de coletivo” (Bornheim, 1992, p. 67).

Além de um olhar filosófico, vale destacar a relação da estética do teatro com esse movimento artístico. Segundo J. L. Styan, “o drama às vezes se agita em rebeliões passageiras, mas sempre se constrói a partir da experimentação de ideias diante de um público e da experiência teatral acumulada do passado” (Styan, 1981, p. 1, tradução nossa).² Traduzindo essa característica do teatro para a época de Bivar, percebe-se que os ideais de experimentação e de rebelião contra o regime militar incorporaram as qualidades do expressionismo para romper com estruturas cênicas anteriores e denunciar o presente. Styan compara a recepção do público quanto a uma peça realista e expressionista: “[...] se perguntarmos a um espectador comum [...] sobre o realismo, ele poderia dizer que os atores se sentam em cadeiras e conversam sobre o tempo; já no expressionismo, eles sobem nas cadeiras e gritam sobre o mundo” (Styan, 1981, p. 3, tradução nossa).³ Basta saber, para essa análise, o que a obra de Antônio Bivar está gritando para o mundo.

Estabelecendo a literatura moderna como horizonte, Ginzburg (1999, p. 130) defende que

[...] a fragmentação se tornaria adequada para a representação na realidade, na medida em que as seguintes condições fossem satisfeitas: o entendimento do processo histórico é problematizado, pela sua complexidade e por seu impacto, de modo que a consciência humana, em condições convencionais, não tem como dar conta de sua profundidade, exigindo novo modo de pensar e representar; o sujeito (narrador ou sujeito lírico) que enuncia a representação, por estar em um contexto de autoritarismo e opressão, tem sua individualidade

² Traduzido de “[...] drama is sometimes aroused by fitful rebellion, but it always builds upon the testing of ideas on an audience and the total theatre experience of the past”.

³ Traduzido de “Asked what he expected of expressionism in the theatre, the ordinary playgoer is likely to be vague. In realism, he might say, actors sit about on chairs and talk about the weather, but in expressionism they stand on them and shout about the world”.

atingida, sua integridade dilacerada, e sua expressão deixa marcas das fraturas provocadas pelo contexto.

Assim, a fragmentação da identidade é um reflexo direto da instabilidade histórica e da violência constitutiva dos contextos em que se inserem. Ginzburg argumenta que a fragmentação se torna uma forma adequada de representação diante da opacidade e da complexidade do processo histórico, sobretudo em cenários de autoritarismo e trauma. Trata-se da perda da humanidade atribuída a determinadas categorias sociais, como mulheres e negros. A esses grupos historicamente marginalizados foi imposta uma condição de subalternidade que autorizou a dilaceração de sua integridade subjetiva, uma vez que não se enquadravam no ideal de humano universal construído pela modernidade ocidental: masculino, branco, europeu, heterossexual, proprietário e socialmente autônomo. Nesse sentido, a violência não se manifesta apenas como agressão física ou dominação material, mas também como um processo de negação da condição plena de sujeito.

Segundo Frantz Fanon, a questão do negro não se restringe a uma dimensão biológica ou racial, pois “[...] além da filogenia e da ontogenia, existe a sociogenia” (Fanon, 2020, p. 25). O negro não existe apenas como dado ontológico; sua identidade é produzida historicamente pelas relações sociais e culturais forjadas pelo colonialismo, pela escravidão e pela lógica de exploração da modernidade capitalista. A violência colonial atua justamente ao reduzir o sujeito negro à condição de objeto, interditando sua humanidade e produzindo uma consciência marcada pela alienação e pela fragmentação.

Processo semelhante ocorre com a questão de gênero. Conforme Simone de Beauvoir, a mulher é constituída como o “Outro”, isto é, como uma figura inessencial e subordinada em relação ao homem, tomado como sujeito universal. Ao analisar os mecanismos que sustentam essa hierarquia, Beauvoir demonstra que a opressão feminina não decorre de uma condição natural, mas de uma construção histórica e social que restringe a liberdade da mulher e limita sua realização como sujeito:

Os judeus são “outros” para o anti-semita, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários. [...] descobre-se na própria consciência uma hostilidade fundamental em relação a qualquer outra consciência; o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto (Beauvoir, 1970, p. 11).

Sob essa perspectiva, a violência discutida por Fanon e Beauvoir aproxima-se da reflexão de Ginzburg sobre a fragmentação da subjetividade. Observa-se que contextos marcados pela opressão e pelo autoritarismo produzem sujeitos cindidos, privados de uma identidade e de uma experiência plena de humanidade. A fragmentação da representação artística, portanto, não constitui apenas uma escolha estética, mas a expressão formal de uma crise histórica que atinge profundamente a constituição do sujeito. Vale ressaltar que para Bornheim, ao se observar as expressões artísticas em determinados contextos históricos, a dissolução da personagem expressionista é vista

como sintoma da decadência dos valores ocidentais. As características do expressionismo e da violência, revistos por Bivar, evidenciam que a subjetividade das personagens deixa de ser um núcleo estável e individualizado, para tornar-se difusa e marcada por rupturas, denunciando o impacto de contextos sociais e políticos devastadores. A forma estética torna-se inseparável da crise histórica, revelando-se como uma resposta ao esfacelamento do sujeito diante da violência e da opressão.

II. PRELÚDIO

O primeiro ato da peça apresenta o diálogo entre as duas personagens, Heloneida e Geni, em um espaço de confinamento. Inicialmente, a partir da memória da infância, destaca-se a diferença fundamental entre elas: Heloneida, que gostava mais da disciplina de Economia Doméstica, é a representação da mulher pragmática, cuidadosa, voltada ao cotidiano e à organização prática da vida, alguém que valoriza o espaço privado e a administração do lar; por sua vez, Geni, que tinha preferência por Geografia, representa a mulher curiosa, exploradora, interessada em viagens, culturas e horizontes mais amplos, voltada ao espaço público e ao mundo.

Outra categoria essencial para o desenvolvimento da peça é a questão do tempo. Não há uma resposta precisa para a pergunta de Heloneida, “Que dia é hoje?”, “Não faço a menor ideia” (Bivar, 1968, p. 111), responde Geni. Na ausência de datação, tenta-se localizar através das estações: “*Geni* — Em que estação nós estamos?/ *Heloneida* — Sei lá, parece primavera, mas deve ser fim de outono./ *Geni* — Como você sabe?/ *Heloneida* — Eu sinto.../ *Geni* — Eu só sinto o verão... por causa das baratas...” (Ibidem, p. 112). Além disso, não existe a informação de quanto tempo essas mulheres estão confinadas, já que houve um incidente com o livro de registro: “*Carcereiro* — Um dia, faz tempo já, na falta do que fazer, eu peguei o livro [de registro] e fui ler numa rocha, pra ver se tinha algum nome famoso nele. Mas aí o livro caiu n’água e sumiu” (Ibidem, p. 142).

O diálogo entre Geni e Heloneida revela o caráter onírico dramático, em que o espaço se apresenta como instável e irreal. A perda do livro de registro simboliza a ruptura com qualquer mensuração temporal, ampliando a sensação de suspensão e confinamento. Essa diluição do tempo aproxima a cena de uma dimensão de sonho ou pesadelo, em que a lógica racional cede lugar a percepções sensoriais, reforçando a estética expressionista ao instaurar um clima de desorientação e angústia. Dessa forma, Bivar trata o tempo não como referência objetiva, mas como efeito de indeterminação sobre o real.

A falta de lógica temporal e, simultaneamente, a tentativa das personagens por precisar esse tempo constroem uma atmosfera de delírio. Contribuindo com essa sensação onírica expressionista, o espaço físico de encarceramento atribui significado simbólico de devaneio, como é perceptível na foto do palco:

Fig. 1: Cenário



Fonte: Funarte.

Convém observar que elementos técnicos da organização do cenário alargam os sentidos relativos ao sonho ou à irrealidade. A desproporção da extensão das paredes e das grades ao fundo, em comparação com as personagens; e a baixa luminosidade configuram-se como características expressionistas. Segundo Styan, a primeira premissa do expressionismo acerca do cenário é de que o clima onírico e angustiante “era reforçado por uma iluminação sombria e pouco realista e por distorções visuais [...]” (Styan, 1981, p. 4, tradução nossa).⁴ Além disso, o “uso característico de pausas e silêncios” (Styan, 1981, p. 4, tradução nossa),⁵ também presentes nas rubricas das falas das personagens, principalmente em seções de monólogo rememorativo, colaboram para esse estado de sonho. Nesse sentido, o expressionismo funciona como tecnologia tradutória, converte trauma histórico em forma cênica.

Porém, para todo lado expressionista da moeda de Bivar, há outro realista, como ocorre em dois episódios do primeiro ato, em que Heloneida fala sobre o teatro. Na primeira ocasião, Heloneida retorna ao diálogo sobre a guerra:

Heloneida — [...] Quando ouço sobre essa pobre gente inocente morrendo aos milhares, eu não vejo o menor sentido em coisas assim como, por exemplo, o teatro.

Geni — O teatro?

Heloneida — É. Só pra citar uma dessas artes que andam espalhadas por aí. Não vejo o menor sentido na literatura, no cinema, na pintura, na música... Bem, pra música eu ainda faço uma certa concessão, mas mesmo na arquitetura ou até mesmo na televisão... Isso pra não falar na escultura (Bivar, 1968, p. 138-139).

⁴ Traduzido de “This mood was aided by shadowy, unrealistic lighting and visual distortions in the set.”

⁵ Traduzido de “A characteristic use of pause and silence, carefully placed in counterpoint with speech and held for an abnormal length of time, also contributed to the dream effect”.

A linha de raciocínio do discurso moralizante de Heloneida aparenta uma fragmentação e mudança abrupta de assunto. O teatro surge como uma quebra da coerência e da lucidez da fala anterior. O pequeno fio condutor que parece conectar esse enunciado é a falta de sentido das guerras e das artes. A ênfase do teatro, arte pela qual a própria personagem está inserida, aproxima a fala de Heloneida à metalinguagem. Vale destacar a ironia de Bivar ao colocar na fala de sua personagem uma suposta falta de sentido da arte cênica.

A segunda referência direta ao teatro acontece já na cena 2, do primeiro ato, momento em que Heloneida se recusa a falar sobre um crime que cometeu:

Heloneida — Imagina! Não posso, meu bem. Você se esqueceu que estamos num teatro?

Geni — Que teatro? [...] Você tem a mania de achar que está num teatro... por quê?

Heloneida — Hoje em dia, no palco de um teatro a gente ouve as verdades mais secretas do ser humano. Coisas que a gente não ouve na rua, por exemplo. Pode-se dizer praticamente quase tudo num palco de teatro.

Geni — E então?

Heloneida — De uma vez por todas, não me peça mais pra contar o meu segredo. Este prazer eu não vou dar à plateia... [...] Sabe duma coisa, Geni? Eu sempre amei o teatro acima de todas as coisas. E descobri que o melhor palco é a própria vida. Fazia o meu teatrinho particular representando, se possível, um papel por semana. Nessas alturas eu estava representando Fedra...

Geni — Quem?

Heloneida — Fedra, uma grega... (Pausa) Essa história está te cansando? (Heloneida vai até a boca de cena e fica um instante olhando a plateia) Fico com receio de estar cansando a plateia.

[...]

Heloneida (Para Geni) — E depois você se queixa, Geni. Imagina a colher de chá. Uma prisão com plateia. Você não pode dizer que estamos sozinhas no mundo. Essa plateia, pelo menos duas horas por noite, faz companhia pra gente. Não é uma delícia? É por isso que eu amo o teatro. Olha! (Mostra a plateia) Hoje em dia quem não representa bem o seu papel é melhor cair morto (Bivar, 1968, p. 170-171, grifo nosso).

Se anteriormente a referência à realidade através do teatro foi insinuada discretamente, agora há a quebra da quarta parede completamente. Heloneida atravessa o campo ficcional e rompe qualquer pretensão de ilusão sobre o real na peça, interagindo diretamente com o público. Nesse segundo gesto, as características do expressionismo atingem uma dimensão radical, instaurando a sensação de deslocamento e instabilidade próprias do onírico, enquanto o discurso se ancora em uma reflexão realista e crítica sobre a função da arte e sua relação com a vida.

Essa oscilação revela a dualidade constitutiva do teatro de Bivar: de um lado, a linguagem expressionista, que cria atmosferas de sonho, distorção e absurdo; de outro, o viés realista, que reinsere a cena no campo da crítica social e cultural. Dessa forma, a peça demonstra um texto em movimento, construindo uma tradução que se retraduz continuamente por meio da ambiguidade entre representar e viver. Ao expor o palco como espaço de verdade e mentira, de representação e autenticidade, Heloneida encarna essa duplicidade: é ao mesmo tempo personagem e consciência do espetáculo. Assim, a fala que ironiza a falta de sentido da arte e depois reafirma o amor pelo te-

atro tensiona o espectador entre a descrença e a valorização da experiência estética. Desse modo, Bivar constrói um teatro em que a metalinguagem não é apenas recurso formal, mas um dispositivo crítico que evidencia as contradições entre opressão e liberdade, alienação e resistência.

Coadunando essa linguagem teatral, há na presença da violência mais uma forma de tensionar espaços de contradição: o feminino e a manipulação de poder enquanto exercício da violência. A composição de duas personagens femininas que se encontram em uma prisão, incita o leitor a perguntar quais foram os crimes que elas cometeram. Já no início da peça, a primeira lembrança de um ato violento introduz um choque com os valores éticos e morais, revelando ambiguidades na constituição subjetiva das personagens:

Geni — O jardim da casa da minha professora de Geografia era cheio de girassol [...] O cabelo dela era todo branco. Ela devia ter uns sessenta anos. O cabelo dela era todo branco e num lugar, bem aqui perto da testa, tinha um pedaço de peruca preta toda cacheada — devia ser de quando ela era mocinha quando o cabelo dela era preto e usava cachos.

Heloneida — Coitada!

Geni — Eu adorava ela. Um dia fizeram uma maldade com ela. Um cara da nossa classe enfiou um traque debaixo da saia dela. A coitada usava vestidos antigos que iam até o chão. Quando a bombinha explodiu, ela levou um susto tão grande que os cachinhos dela caíram. Coitada. A classe caiu na gargalhada, menos eu. Morri de pena dela. Fui lá e peguei os cachinhos dela no chão e entreguei pra ela. Tinha uma cara tão infeliz, mas ficou agradecida.

Heloneida — Coitada! Que gente desumana.

Geni — Mas espera um pouco. Quando acabou a aula eu chamei o sujeito que tinha feito aquilo e quase acabei com a raça dele. Naquela época eu já era a rainha da porrada. Todo mundo me respeitava (Bivar, 1968, p. 113-114).

Ao presenciar a violência praticada por um colega contra a professora, Geni manifesta simultaneamente empatia pela vítima e agressividade contra o algoz. Essa ambivalência evidencia uma subjetividade marcada pela tensão entre a posição historicamente atribuída ao feminino e a busca por formas de agência em um contexto de relações desiguais de poder. Ao afirmar que era a “rainha da porrada” e que “todo mundo me respeitava”, a personagem associa o reconhecimento social ao exercício da força, apropriando-se de uma linguagem e de práticas tradicionalmente vinculadas à masculinidade.

Nesse sentido, a cena dialoga com a reflexão de Beauvoir (1970, p. 64) acerca do “protesto viril”. Para a filósofa, a mulher, inserida em uma ordem social que privilegia o masculino, pode reagir à condição de inferioridade mediante a incorporação de atributos culturalmente associados aos homens, buscando, por meio deles, alcançar autonomia e reconhecimento social. Assim, a reação de Geni não se restringe à defesa da professora humilhada; ela também representa uma tentativa de romper com a posição passiva convencionalmente atribuída às mulheres. A violência, nesse contexto, adquire um significado paradoxal: ao mesmo tempo em que reproduz a lógica agressiva que sustenta as relações de dominação, funciona como instrumento de resistência e afirmação subjetiva.

Além disso, a vítima da agressão inicial é uma professora idosa cuja aparência foge aos pa-

drões de juventude e beleza valorizados socialmente. A humilhação pública sofrida por ela evidencia como a violência opera também sobre os corpos femininos que não correspondem aos modelos estéticos legitimados pelo olhar masculino. Ao reagir fisicamente contra o agressor, Geni transforma a violência em mecanismo de reparação simbólica, contestando a vulnerabilidade imposta tanto à professora quanto às mulheres em geral. Dessa forma, a cena teatral explicita como as relações de poder atravessam o gênero e como a constituição da subjetividade feminina pode ocorrer por meio de estratégias contraditórias, nas quais resistência e reprodução da violência coexistem.

Esse lugar comum docilizado do feminino é elemento contrastante das ações e atitudes violentas de Heloneida e de Geni. Logo na descrição do cenário, ocorre uma alusão a essa ideia de feminilidade:

Cenário: Uma cela de prisão disfarçada em confortável compartimento. Bem no alto, ao centro esquerdo, uma pequena janela de grades coberta com uma enorme cortina florida. Duas camas. Duas cadeiras. Ao centro, bem junto à parede do fundo, uma privada com uma delicada capa disfarçando. Bem no centro, no teatro, uma lâmpada coberta com uma cúpula já bem velha. Enormes flores de papel crepom espalhadas pela cela. Ao abrir o pano, estão em cena Heloneida e Geni. Heloneida está pintando florzinhas numa cúpula nova. Geni observa, admirada (Bivar, 1968, p. 107-108).

A cela “disfarçada em confortável compartimento”, a qual Heloneida chama de “retiro” (Bivar, 1968, p. 117) e, em outros momentos, “um verdadeiro lar” (Bivar, 1968, p. 119), tem delicados objetos que ajudam a construir essa ambientação aconchegante. A imagem da flor, símbolo caro para o lirismo romântico, está presente nos objetos e no trabalho artesanal imposto às personagens. Essa ambivalência cuidadosamente construída, marcada por flores, delicadeza e trabalhos manuais, não apenas suaviza a dureza do cárcere, mas também intensifica o contraste entre o ambiente e a violência praticada pelas personagens. Essa oposição demonstra uma (re)tradução cultural do feminino, na qual evidencia-se a tradução da violência em decoração, resignificando uma estética do cuidado em repressão do poder.

Nas primeiras trocas de diálogo entre Heloneida e Geni, percebe-se como essa estética da flor atravessa a decoração do espaço cênico e alcança a subjetividade das detentas:

Geni — Eu era tão impaciente.

Heloneida — Você foi maravilhosa.

Geni (sem jeito) — Obrigada. (As duas se abraçam, comovidas. Pausa). Que vergonha, meu Deus!

Heloneida — Do que, boba?

Geni — Eu estava me lembrando, eu era vulgarona. Também, tinha acabado de sair dum circo.

Heloneida — Imagina. Você vinda do circo, e eu da mais alta sociedade. Juntas praticamente até que a morte nos separe. Não é engraçado?

Geni — Não brinca, Heloneida!

Heloneida — Você transformada numa moça fina, e eu numa espécie de assistente social... (Bivar, 1968, p. 119-120).

A habilidade com artesanato, o cárcere aconchegante e a transformação das personagens são disfarces de camadas que (des)constroem essas subjetividades. A dissimulação de “moça fina” e de “assistente social” também são máscaras que representam lugares de confinamento desses corpos femininos. As personagens tentam, constantemente, lembrar ou esquecer o passado como espécie de remissão dos crimes que cometeram. A construção dessa identidade da mulher ideal é sistematicamente reforçada por Heloneida, enquanto Geni deseja desvairadamente fugir, não apenas do confinamento físico da cela, mas da vida de aparência que vai sendo construída pela mediação meticulosa de Heloneida.

A subversão dessa feminilidade ocorre principalmente por meio do extremo grau de violência praticado pelas detentas:

Heloneida — Um dia, na falta do que fazer, resolvi passar uma tarde no museu. Queria ficar sozinha e escolhi um museu. [...] Entrei numa sala e encontrei a estátua dum homem nu, no tamanho normal, tudo era no tamanho normal. Fiquei fora de mim, eu estava sozinha e aquela estátua... bonita... me deixou cega. Eu nunca tinha namorado, naquele tempo eu não era o que sou hoje [...] Pra encurtar a história, tirei toda a minha roupa e...
[...]

Heloneida — De repente eu dei de cara com um homem horroroso me vendo fazer aquilo... e ele mesmo, que nojo, fazendo uma coisa nojenta...

Geni — Eu sei o que é... que sujeito cretino... e o que foi que você fez?

Heloneida — Espera só... Mas naquele tempo eu era muito medrosa e por isso andava sempre armada... tinha um revólver na liga.

Carcereiro — E mandou fogo no cara?

Heloneida — Não tive outra saída.

Geni — E não te prenderam?

Heloneida — Que é que estou fazendo aqui? (Bivar, 1968, p. 140-141).

E quanto a Geni, o homicídio coletivo ocorreu na época em que fazia sucesso no circo como a rainha da porrada e namorava com Piolho, o palhaço:

Geni — Uma loirinha desbotada que tinha vindo do teatro... [...] Ela chegou toda metida, usando uns boás e umas plumas feitos de pena de galinha pintada... [...] Mas como quem fazia sucesso mesmo com o público era eu, a mulher tratou logo de me destruir me tirando o meu palhaço. O besta ficou vidrado por ela [...] Eu, como não podia deixar de acontecer, andei dando umas porradas nos dois, mas foi pior. Todo mundo ficou contra mim e eu, chateada da vida, comecei a beber.
[...]

Geni — Você não vai me perdoar nunca. (Pausa) Azar! (mais animada) Eu estava puta da vida mesmo. Um dia eu enchi a cara e esperei todo o pessoal do circo dormir, e aí peguei a gasolina... [...] É isso mesmo. Peguei a gasolina e joguei em volta do circo e taquei fogo... enquanto o circo pegava fogo eu me apresentei no distrito... nesse ponto eu fui muito honesta (Bivar, 1968, p. 158-160).

As narrativas de Heloneida e Geni revelam como a violência se configura não apenas como um ato cometido, mas também como um papel que as personagens assumem em oposição ao lugar de docilidade. Ambas respondem a agressões ou desestabilizações sofridas, elaborando suas ações como formas de reação. Nesse sentido, os assassinatos, em vez de serem apresentados unicamente como crimes brutais, são relativizados pelas próprias personagens, justificando-os moralmente a partir das circunstâncias que os motivaram. Assim, o discurso das detentas não nega a gravidade de seus atos, mas desloca o julgamento para uma zona ambígua. A violência aparece como resposta inevitável a um dano anterior, o que Beauvoir argumenta como uma reação ao complexo de inferioridade construído sobre o feminino. Assim, a mulher reage por meio de um “protesto viril”: ou procura masculinizar-se, ou luta contra o homem com armas femininas (Beauvoir, 1970, p. 64).

III. UMA CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM BIVARIANA

Fraga (1994, p. 91-92), ao evidenciar fortes características expressionistas nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues, relaciona a estrutura da ação das peças ao desenvolvimento de “cenas rápidas, fragmentadas, visando a transmitir uma *sensação de conjunto*, seja de angústia, seja de incomunicabilidade, seja de náusea; seja de desvario”. Na peça de Bivar, a disposição da ação apresenta os mesmos aspectos, no entanto, com algumas peculiaridades. A divisão de *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* dá-se em dois atos, o primeiro maior que o segundo, contendo duas cenas em cada um deles. A transição entre as quatro cenas acompanha a diluição do tempo real e do estado psicológico das personagens.

A cena 1 termina com o apaziguamento de Heloneida e o Carcereiro sobre o lapso de desespero de Geni, querendo sair a todo custo da cela, seguido de uma insinuação de relação amorosa entre os dois: “*Heloneida — Deixa pra lá. Vem cá. (Os dois vão até a cama de Geni. Pausa. Heloneida vê que Geni está dormindo e a cobre.) Não é uma gracinha? (Silêncio) Vem (Os dois começam a tirar a roupa. Luz baixa devagar)*” (Bivar, 1968, p. 145). No início da cena 2 a rubrica contextualiza: “(Manhã do dia seguinte. Heloneida e Geni em cena, fazendo flores de papel crepom. Há flores espalhadas pela cela)” (Bivar, 1968, p. 146). Desde o primeiro ato há uma descontinuidade temporal: as personagens não sabem que dia é nem quanto tempo estão presas. Todavia, há uma certa linearidade dos acontecimentos que corrobora uma aparência de equilíbrio psicológico das personagens principais.

Todavia, tanto a progressão temporal quanto a estabilidade psíquica das personagens vão sendo fragmentadas no segundo ato. A rubrica da fala de Heloneida no final da cena 2, do primeiro ato, “*Heloneida (Depois de o Carcereiro ter saído)*” (Bivar, 1968, p. 178); e a primeira fala de Geni na cena 1, do segundo ato, “*Geni — O que será que aconteceu com o Carcereiro? Há dois dias que ele não aparece*” (Bivar, 1968, p. 179), destaca a saída definitiva do Carcereiro. Essa aparente precisão de tempo e a própria existência do Carcereiro entra em colapso com a aparição de Jandira Azevedo:

Geni — Os tempos mudaram minha filha... sinto uma nova vontade de viver... (Barulho de chaves abrindo a cela. Sem olhar para a porta, as duas se ajeitam como se esperassem a visita do Carcereiro. Heloneida, como sempre que o Carcereiro aparece, está sentada numa pose bem faceira e feminina. Geni, impassível. Entra Jandira.)

Azevedo (Com voz masculinizada) — Boa-noite! (Heloneida surpresa, sem se virar.)

Geni (Também surpresa e sem saber o que está acontecendo) — Quem é você?

Azevedo — Ah, minha paciência, toda vez que eu entro aqui tenho que dizer quem sou eu? (Bivar, 1968, p. 187-188).

O segundo ato marca a intensificação da instabilidade psíquica das personagens, utilizando os mesmos padrões de linguagem. A aparente linearidade entre a saída da figura do Carcereiro e a fala inicial de Geni é logo subvertida pela irrupção de Jandira Azevedo. O modo como Heloneida e Geni reagem — ambas assumindo automaticamente a postura de recepção ao Carcereiro — revela a permanência de uma lógica de aprisionamento que transcende a presença física da autoridade. A aparição de Azevedo, em vez de restituir a ordem, desestabiliza ainda mais a cena ao introduzir-se no jogo psíquico.

Jandira Azevedo, nome atribuído à personagem nas informações extraliterárias, as rubricas iniciais: “Jandira Azevedo — Uns 35 anos. Carcereira” (Bivar, 1968, p. 107), rejeita seu primeiro nome, corroborando um teor masculinizado. Além disso, o tom constante de ameaça intensifica a relação opressora sobre Heloneida e Geni, como observa-se na fotografia da encenação:

Fig. 2: Ameaças de Azevedo



Fonte: Funarte.

No canto da direita da foto, Azevedo com um chicote na mão, Geni e Heloneida no canto esquerdo. A persona de Azevedo ameaça não apenas o estado físico das duas detentas, mas o estado psicológico. Em especial, a construção da subjetividade de Heloneida, autocontrolada, mulher fina, honesta, ar de superioridade, simpatizante dos ensinamentos cristãos sobre purgatório, aceitação

filosófica de que todos têm uma missão a cumprir, todas essas marcas identitárias começam a se distorcer.

A oscilação psíquica de Heloneida também se revela na aparição de imagens absurdas nas narrativas memorialísticas. Por meio de partes do corpo que são profundamente deformadas, vai se construindo um “rigoroso antirrealismo” (Styan, 1981, p. 1, tradução nossa).⁶ No primeiro ato, a rememoração de Heloneida parte do seu próprio corpo; ao levantar a roupa e mostrar o umbigo a Geni, que reage com horror, ela se recorda de um peixinho nadando dentro dele:

Heloneida — Pois é. Eu tinha um orgulho desse meu umbigo enorme. Eu tinha um peixinho pequenininho de estimação. Eu ia para a praia e levava ele comigo. Me deitava, punha água no umbigo e o peixinho dentro. Ele ficava nadando e fazia uma cócega gostosa... Ah, que saudade! Um dia, o sol estava quente demais; eu dormi, a água secou e o peixinho morreu. Quase morri de tristeza. Aí eu nunca mais fui à praia.

Geni — Eu nem sei o que pensar (Bivar, 1968, p. 151-152).

Já no segundo ato, a concepção de uma imagem absurda dá-se pela descrição do irmão de Heloneida, Hermann:

Heloneida — O meu irmão era assim... vivia com fome... até parece que tinha um estômago furado.

[...] Eu era muito mais velha que o meu irmão. Era que nem uma mãe pra ele. Eu ensinei tudo a ele e nunca deixei que ele se aproximasse desse mundo depravado que a gente vive. Mas ele era um fraco... vivia com fome.

[...]

O meu irmão, Geni! Uma vez, trancado no quarto com o livro de São Francisco, ele chorava de fome, aí eu abri a porta e disse: Você me desculpe, mas eu só vou te dar comida quando você compreender... E não dava mesmo. Até que um dia eu abri a porta... eu nem gosto de lembrar... e encontrei ele morto... [...] Fiquei com tanto remorso... (Realista) mas foi melhor assim. Se ele continuasse vivo, ia sofrer muito... era muito fraco... Ele era tão bonito, Geni. O que eu mais gostava nele eram as orelhas... [...]

Heloneida — As orelhas eram enormes... assim...

Geni — Nossa!

Heloneida — E bem abertas... pareciam duas flores desabrochando... ele era pálido — também não saía de casa — mas as orelhas dele eram coradas... (Bivar, 1968, p. 210-214).

A irrealidade das imagens memorialísticas projeta-se como recurso central na construção de uma memória que beira o delírio e, sobretudo, na forma como a morte se inscreve como ponto final dessas lembranças. No primeiro ato, a deformidade recai sobre o próprio corpo: o umbigo desproporcional, que abriga um peixe. A morte do animal é tida com intenso pesar. Já no segundo ato, a deformidade não é mais de si, mas projetada no irmão — suas orelhas enormes e floridas —, cuja morte, por inanição, revela uma virada na perspectiva da personagem. Se antes o luto pelo peixe parecia insuportável, agora a morte do irmão é relativizada como um destino “melhor assim”, reve-

⁶ Traduzido de “[...] a rigorous anti-realism”.

lando pouco ressentimento e até certo alívio. Essa mudança indica uma escalada na fragmentação da moral e da ética de Heloneida. A deformidade do corpo passa a articular não apenas imagens absurdas, mas também a diluição progressiva de qualquer medida estável de compaixão ou humanidade. Ou seja, a máscara do fingimento de uma mulher fina e controlada começa a cair.

No final da cena 1, do segundo ato, Heloneida, após validar os sentimentos de adoração de Geni por ela, não responde de igual modo a pergunta de Geni diante do espelho: “*Geni* — E você também me adora?/ *Heloneida* — Bem, adorar, adorar... (Numa atitude de superioridade, sem tirar os olhos do espelho, finge pensar antes de responder e depois, complacente) Às vezes... eu... gosto muito de você./ (Luz vai baixando devagar)” (Bivar, 1968, p. 205). Já no início da cena 2, do segundo ato, a rubrica destaca a atividade de pintura da cúpula: “Estão em cena Heloneida e Geni. Heloneida está acabando de pintar a cúpula. Geni está com fome” (Bivar, 1968, p. 205). Essa pintura, não por acaso, é a mesma ação que inicia a peça na descrição do cenário.

A princípio, analisando estruturalmente, percebe-se que a divisão simétrica de duas cenas em cada ato, a posição central da rubrica “luz baixando devagar” e a repetição dos eventos que iniciam e terminam as cenas — I. Heloneida pintando a cúpula com florzinhas, II. Representação de um amor narcísico (interno e externo), III. Heloneida e Geni fazendo flores de papel crepom, IV. A narrativa de imagens absurdas, V. Saída e chegada de outros personagens (Carcereiro e Azevedo) — formam um conjunto de elementos fundamentais que sustentam a composição da obra teatral. A partir da observação do modo como a peça foi estruturada, na forma e no conteúdo, é possível constatar uma dualidade composicional que se torna o fio condutor de todo o enredo:

Fig. 3: Sistematização estrutural e semântica da peça
Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã (1968)



Fonte: elaborado pelo autor.

Por meio da sistematização do esquema acima, torna-se perceptível uma simetria na divisão dos quadros da obra e, ao mesmo tempo, uma assimetria em relação à correspondência dos acontecimentos. A fragmentação das cenas é amenizada pela transmissão de uma *sensação de conjunto* (Fraga, 1994, p. 91) produzida por meio da repetição semântica dos episódios que sustentam toda a trama, causando um efeito *looping*. Por meio da sistematização do esquema acima, percebe-se uma simetria na divisão dos quadros da obra e, ao mesmo tempo, uma assimetria em relação à correspondência dos acontecimentos. Essa circularidade se evidencia tanto na recorrência das rubricas, com a luz baixando lentamente, quanto nas repetições de ações — como a pintura da cúpula e a confecção das flores de papel crepom. Entretanto, se a estrutura se mantém paralela, os conteúdos se distanciam: no primeiro ato prevalece o amor erótico e a dor diante da morte do peixe, enquanto no segundo ato surgem o amor narcísico e a naturalização da morte do irmão. Assim, a simetria formal contrasta com a progressiva dissolução moral das personagens, revelando que a repetição não gera estabilidade, mas intensifica a sensação de deslocamento e delírio.

Conforme a proposta de metodização de J. L. Styan, em “Expressionismo no teatro”,⁷ na qual elenca seis principais características das primeiras obras do teatro expressionista, a terceira técnica evidencia que o enredo e a estrutura dessas peças

[...] tendiam a ser fragmentados e divididos em episódios, incidentes e quadros, cada um deles apresentando seu próprio ponto. Em vez do conflito dramático da peça bem-feita, a ênfase recaía sobre uma sequência de afirmações dramáticas feitas pelo sonhador [...] (Styan, 1981, p. 4, tradução nossa).⁸

A linguagem dramática de Antônio Bivar em *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* adere a algumas características essenciais do expressionismo, mas imprimindo suas particularidades artísticas. Apesar da fragmentação dos quadros, há uma estrutura bem estabelecida que liga semanticamente essas cenas. No entanto, essa forma sustenta o efeito delirante causado pela conexão direta do final da peça com o seu início, sugerindo uma sensação de encurtamento do tempo real dos acontecimentos: a cena 1, do primeiro ato, inicia com Heloneida pintando a cúpula com florzinhas, já a cena 2, do segundo ato, começa com Heloneida terminando de pintar a cúpula com florzinhas. Tal percepção propõe a transformação do tempo real para um tempo psicológico.

Anelada a esse argumento, tem-se a resignificação de elementos concernentes ao gênero dramático. A redução gradual da luz no momento da encenação tem a atribuição de criar um efeito de finalização de uma cena ou ato. Todavia, esse recurso é inserido apenas no final das primeiras cenas, o que gera uma função de transição, sinalizando a plateia sobre mudança de atmosfera. No final da peça, a ausência desse recurso cênico da iluminação junto com a retomada da atividade artesanal de construção de flores de papel crepom, em que as personagens trabalham durante todo o enredo, dão a impressão do *looping*; ou seja, falta de uma finalização e a contínua retomada a essa “missão”:

⁷ Traduzido de “Expressionism in the theatr”.

⁸ Traduzido de “The plot and structure of the play tended to be disjointed and broken into episodes, incidents and tableaux, each making a point of its own. [...] the emphasis was on a sequence of dramatic statements made by the dreamer [...]”.

Heloneida — É, sim. A gente ainda tem tanta coisa pela frente. Nós já cumprimos a primeira parte da nossa missão... (Põe uma flor de lado e pega mais papel) Isso me deixa aliviada... agora vem a segunda parte.

Geni — Que missão?

Heloneida — Ora Geni, como você é esquecida... todo ser humano tem uma missão a cumprir... umas mais importantes... outras menos importantes... nós já cumprimos a primeira parte... agora vem a segunda.

Geni — E qual era a primeira parte?

Heloneida — Fazer flores de papel.

Geni — E a segunda?

Heloneida — Fazer mil e quinhentas flores até amanhã cedo.

Geni — E essa missão é importante?

Heloneida — Importantíssima (Olha fixamente a plateia) (Bivar, 1968, p. 241).

Vale destacar o final da peça para evidenciar a continuidade das ações das personagens apresentada tanto pela repetição dos episódios, quanto pela reiteração da missão imposta: fazer mais quantidade de flores de papel crepom. Essa circularidade reforça o caráter expressionista da obra, uma vez que dissolve a ideia de desfecho linear e definitivo, substituindo-a por uma dinâmica de recomeço incessante. A “missão” de confeccionar flores, aparentemente banal, adquire função simbólica ao traduzir a condição de aprisionamento das personagens, que permanecem presas a uma tarefa interminável e absurda. Nesse movimento, o efeito de *looping* cria não apenas a sensação de suspensão temporal, mas também evidencia a vacuidade da ação humana, ao mesmo tempo em que expõe a precariedade ética e psíquica das personagens.

Além das estruturas dos atos e das cenas, as subjetividades (des)construídas das duas personagens principais, *Heloneida* e *Geni*, dialogam com a ideia de uma construção da linguagem teatral de Bivar, demonstrando que o autor utiliza as características do expressionista sem cair na mera estilização de movimento artístico. Dialogando com a análise filosófica de Bornheim (1992, p. 67) sobre as consequências gerais do expressionismo, compreende-se que

[...] este movimento sinta necessidade de uma nova linguagem, reduzida a um mínimo de literário e dotada de máxima força expressiva. Uma linguagem que em certos textos de teatro se restringe ao telegráfico, e até ao extremo de negar-se a si própria, violentando a palavra através de sua substituição por ruídos, sons, gritos etc.

A partir da peça analisada, nota-se que o autor consegue imprimir na composição do texto dramático a estética e a filosofia expressionista, fazendo com que os aspectos de sua linguagem não vertam na pura abstração, o que faria da peça uma negação de si mesmo. A fragmentação do tempo e a estruturação da forma, o desvario e o autocontrole, a lembrança e o esquecimento, a angústia e a felicidade, a violência e a moralidade, são dualidades tensionadas, rompendo o lugar conservador da mulher e denunciando o confinamento como controle.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A análise da peça *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã* permite perceber que Antônio Bivar constrói sua dramaturgia a partir de uma dialética do expressionismo. A fragmentação da ação, a indeterminação temporal e as imagens absurdas inseridas nos relatos das personagens instauram um clima de delírio, característico da estética expressionista. Bivar manipula o tempo não como dado objetivo, mas como recurso dramático que tensiona a percepção da realidade. Simultaneamente, a inserção de referências diretas ao teatro e à vida social da época inscrevem a peça no campo da crítica realista. Essa combinação dá origem a uma forma dramática singular, em que o espaço cênico se apresenta como prolongamento das subjetividades femininas e a violência se articula à delicadeza do ambiente, subvertendo os limites entre afetividade e agressividade, sonho e real, opressão e resistência.

A peça evidencia o teatro como texto em movimento: as personagens sabem que estão em cena, a plateia integra o dispositivo de aprisionamento e a linguagem se constrói na oscilação entre texto e cena. As rubricas de luz, pausas e cenário, bem como o metateatro e a quebra da quarta parede, operam como traduções intersemióticas da repressão em forma cênica. A tradução não se reduz ao deslocamento linguístico, pois “qualquer tradução [...] é uma adaptação e uma ‘apropriação ao nosso presente’” (Pavis, 2008, p. 128). Tal perspectiva permite pensar o teatro como um texto em movimento, constantemente reatualizado, no qual a encenação reinscreve sentidos e produz novas leituras do presente. Nessa dinâmica, a violência e o confinamento não se encerram no sentido fixo, mas permanecem como experiência que continuamente pede reinscrições sucessivas entre texto, cena e recepção.

Assim, a linguagem teatral bivariana revela-se como um projeto estético marcado pela repetição e pela circularidade, que, ao invés de oferecer conclusões, provoca o espectador com a sensação de *looping* e de tempo psicológico dilatado. A simetria formal e dos conteúdos reforçam a dissolução da moral das personagens, enquanto a alternância entre momentos metalinguísticos, memórias delirantes e explosões de violência questiona a estabilidade da própria representação. Ao articular contradições, Bivar constrói uma dramaturgia de fronteira, capaz de transformar o palco em espaço de instabilidade e crítica, reafirmando o teatro como lugar de reflexão sobre a condição humana e suas ambiguidades.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. v. 1. 4. ed. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BIVAR, Antônio. *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*. In: *Aplausos Teatro Brasil*. Rio de Janeiro: SNT, 1968.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Raquel Camargo e Sebastião Nascimento. São Paulo: UBU Editora, 2020.

FRAGA, Eudinyr. Nelson Rodrigues e o expressionismo. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis, n. 28, p. 89-103, 1994.

FUNARTE. Dossiê D.1 - Abre a janela e deixa o ar puro e o sol da manhã. Imagem disponível em: <<https://atom.funarte.gov.br/index.php/abre-a-janela-e-deixa-o-ar-puro-e-o-sol-da-manha-s-p-sao-paulo-1968-cenas-do-espetaculo>>. Acesso em: 9 jul. 2026.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*, [S. l.], n. 18/19, p. 121-144, 1999. DOI: 10.5902/2176148512080. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12080>>. Acesso em: 7 ago. 2025.

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

STYAN, John L. *Modern drama in theory and practice: Expressionism and epic theatre*. v. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Submissão em: 20/02/2026

Aceite em: 11/06/2026

O LIMA BARRETO MARFUZIANO: PERSONAGEM A CONSTRUIR

MARFUZIAN LIMA BARRETO: CHARACTER TO BE BUILT

João Vitor de Oliveira Lopes

Universidade Federal do Pará

joaovitorclj@outlook.com.br

<https://orcid.org/0009-0003-7395-0605>

Michel Guimarães

Universidade Federal do Pará

msguimaraes@ufpa.br

<https://orcid.org/0000-0001-6181-2553>

RESUMO: O presente artigo faz uma análise da peça *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* (2022), de Luiz Marfuz (1954-), ancorada no operador de leitura *rapsódia* (Sarrazac, 2002). Nesse diapasão, identifica-se as intertextualidades presentes no texto da peça com os textos nos quais ela foi baseada: os dois diários, *Diário íntimo* (2025) e *Diário do hospício* (2017), e a novela, *O cemitério dos vivos* (2017), obras autobiográficas de Lima Barreto (1881-1922). Metodologicamente, faz-se o estudo do gênero diário a partir de Alberto Giordano (2017), o estudo da personagem a partir de Marfuz (2013) e o estudo de negritude e do antirracismo a partir de Franz Fanon (2020). Objetiva-se identificar os pontos de intercessão entre as quatro obras e, sobretudo, investigar a figura de Lima Barreto, que perpassa os três textos autobiográficos, e como ele é abordado como personagem de si e retomado como personagem histórico por Marfuz.

Palavras-chave: Diários; Rapsódia; Negritude; Lima Barreto; Luiz Marfuz.

ABSTRACT: This article analyzes the play *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* (2022), by Luiz Marfuz (1954-), approaching it to the concept of *rhapsody* (Sarrazac, 2002). The research identifies the intertextualities that the text of the play establishes with the texts on which it was rooted: the two diaries, *Diário íntimo* (2025) and *Diário do hospício*, (2017) and the novella, *O cemitério dos vivos* (2017), autobiographical works by Lima Barreto (1881-1922). The study of the diary genre is based on Alberto Giordano (2017), the study of the character on Marfuz (2013) and the study of blackness and anti-racism on Franz Fanon (2020). The objective is to identify the points of intercession between the four works. Besides, the article aims to investigate the figure of Lima Barreto that runs through the three autobiographical texts and how he is approached as a character of himself and resumed as a historical character by Marfuz.

Key-words: Diaries; Rhapsody; Blackness; Lima Barreto; Luiz Marfuz.

INTRODUÇÃO

O presente artigo centra-se na análise da peça *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* (2022),¹ de Luiz Marfuz (1954-) — doravante *Traga-me* —, com atuação de Hilton Cobra e direção de Onisajé

¹ Para algumas discussões e análises, sobretudo as que dizem respeito ao público, acessamos a montagem realizada pelo projeto #emcasacomsesc, executado durante a pandemia e ainda disponível no youtube: https://www.youtube.com/watch?v=aK_awgCnrUE. Último acesso em 16 jun. 2026.

(Fernanda Júlia Barbosa). A peça é baseada nas obras *Diário do hospício* (2017), *O cemitério dos vivos* (2017) e *Diário íntimo* (2025), de Lima Barreto (1881-1922). Essa investigação é realizada a partir da perspectiva da teoria rapsódica de Jean-Pierre Sarrazac (2002). A peça, ainda inédita, possui duas versões *online* disponibilizadas pelo autor, uma de 2017 e outra de 2022; para este artigo, optou-se pelo uso da mais recente e traçou-se o paralelo entre ela, os diários e a novela.

No que diz respeito ao autor cuja poética é aqui investigada, Luiz Marfuz, pode-se dizer que ele é um homem de teatro: dramaturgo, diretor e educador. Graduado em Administração (UFBA/1976) e em Comunicação (UFBA/1983), Marfuz é mestre em Comunicação e Cultura (UFBA-Pós-com/1996) e doutor em Artes Cênicas (UFPA-PPGAC/2008). Como dramaturgo, tem as seguintes peças encenadas: *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!*, *A filha da Monga*, *A capivara selvagem*, *A última sessão de teatro*, *Meu nome é mentira*, *Cuida bem de mim* (coautor F. Coelho). A única peça publicada do autor é *Senhora dos infiéis* (Edufba, 2015). Como diretor, além dos textos de sua autoria, dirigiu peças de Samuel Beckett, Fernando Arrabal, Bertold Brecht e Nelson Rodrigues. Sua tese vertida em livro, *Beckett e a implosão da cena* (Perspectiva, 2014), também nos serve de base para a compreensão da construção da personagem Lima Barreto e das outras escolhas dramatúrgicas do autor junto à peça em tela.

Sobre as obras nas quais a peça é baseada, é preciso três breves e axiais informações: (i) todas foram integralmente publicadas postumamente, em 1953; (ii) *O cemitério dos vivos*, a única que foi parcialmente publicada, em vida, pelo autor, em 1921, é uma novela fruto da romancização do *Diário do hospício*, por isso, em geral, saem editadas juntas; (iii) *Diário do hospício* (2017), *O cemitério dos vivos* (2017) e *Diário íntimo* (2025) são, assim, classificadas como obras autobiográficas do autor.

Traga-me (2022), cuja estreia ocorreu em abril de 2017, não é a primeira incursão de Lima Barreto, como personagem ou como obra, no teatro. Luís Alberto de Abreu (1952-) estreia, em 1986, a peça *Lima Barreto, ao terceiro dia*² (1996), nela Lima convive, no hospício, com personagens de seu mais célebre romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915). Em 2008, com dramaturgia de Marcos Barbosa, direção de Luís Marfuz e Hilton Cobra no papel título, o Núcleo de Teatro do TCA levou aos palcos *Policarpo Quaresma*, também inédita.

Esse circuito tanto marca o reencontro de Marfuz e Hilton Cobra com Lima Barreto, quanto demonstra o interesse dos palcos por esse rico literato brasileiro. Mais recentemente, Lima segue nos palcos no texto de *A solidão do feio* (2024), de Sidney Santiago Kuanza (1985). Após tantas retomadas de sua figura e de sua obra, é necessário respondermos a um questionamento: em vida, como era a relação de Lima Barreto com o teatro?

A partir da pesquisa de Gomes e Loyolla (2011, p. 253), sabemos que Lima, em suas crônicas,³

2 Na tessitura da obra, há três planos. O 1º plano é o do presente, no hospício D. Pedro II, no qual Lima fica internado em 1919; o 2º plano é o do passado, no qual desenvolvem-se imagens do passado de Lima; o 3º plano é o da ficção, no qual se representam as personagens de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (Policarpo, Ismênia, Adelaide, Vitória, General Albernaz, Felizardo e Lalau Marquez). Em sua *dramatis personae*, a peça traz treze personagens: (1) Lima Velho, (2) Policarpo Quaresma, (3) Vitória, (4) Felipe, (5) Gregorinho, (6) General Albernaz, (7) Médico, (8) Adelaide, (9) Lima Moço, (10) Ismênia, (11) Felizardo, (12) Soldado, (13) Lalau Marques.

3 No que tange à crítica teatral de Lima, Gomes & Loyolla (2011, p. 252) mapeiam na obra *Toda crônica* (2004), de organização de Beatriz Resende e Rachel Valença, onze casos: (1) “Ópera ou circo?” (1903), (2) “Uma coisa puxa a outra...”

subdividia o teatro em dois: (1) *teatro-literário* e (2) *teatro-ribalta*. Entusiasta do Teatro — modo de entretenimento protagonista até a 1ª metade do século XX, quando o cinema e, posteriormente, a televisão tomam em definitivo o protagonismo —, a criticidade barretiana o faz perceber que o espaço físico teatral, frequentado, sobretudo, por pessoas brancas e endinheiradas, tornou-se excludente ao negro e ao pobre.

Na biografia *Lima Barreto: triste visionário* (2017), Lilia Moritz Schwarcz traz um evento emblemático sobre a consciência racial de Lima que envolve o teatro: o jovem Lima recusa-se a pular o muro do teatro com outros dois amigos brancos, pois, caso estes fossem pegos, sairiam ilesos, já ele, negro, teria que arcar com graves consequências (Schwarcz, 2017, p. 122). Pouco a pouco, Lima deixa de frequentar o *teatro-ribalta*, dedicando-se apenas à leitura e crítica do *teatro-literário*.

O autor fez apenas duas incursões na escrita para teatro: *Casa de poetas*, publicada em 1911, mas datada por ele como sendo de 1905, e *Os negros*, jamais finalizada. Ambas foram publicadas em 1956, na obra *Marginália*, de Lima Barreto, organizada por Francisco de Assis Barbosa.

Traga-me (2022) centra-se na fábula de um julgamento fictício do autor Lima Barreto, situado no histórico I Congresso Brasileiro de Eugenia, em 1929, a fim de compreender como seu talento literário existe apesar de seu pertencimento étnico. A ação divide-se em quatro cenários, nos quais se alternam principalmente os interlocutores. Sendo eles:

Parlatório, um “Lugar de onde a personagem se dirige à plateia [...]”; **Audiência**, “Múltiplos lugares do congresso eugenista”; **Espaço íntimo**, “Lugar indeterminado onde se expressam as confidências íntimas [...]”; **In Delirium**, “Espaço mental, em que o escritor dialoga com vozes interiores e personagens ausentes [...]” (Marfuz, 2022, p. 3).

Com isso, compreende-se a peça, em seu orfeão de vozes,⁴ como dotada de dicotomias e fragmentações. O real e a ficção aglutinam-se, assim como outros tópicos como a autoria. Os discursos e a linguagem misturam-se e formam uma teia de complexas imagens a serem decifradas. Não obstante, a composição de aspectos diferentes e intertextualidades são centrais na rapsódia.

Isso ocorre porque entende-se a rapsódia como uma vertente que compreende o texto dramático enquanto um campo aberto suscetível a influências e intertextualidades que se conectam e fundem-se em outro material. Como explicita Sarrazac: “Sua atenção está concentrada no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originariamente divisão, converter em pedaços” (2002, p. 37).

Por isso, investigou-se cada fio discursivo que culminou no texto final da peça. Transitou-se entre gêneros como o diário, amparados pelos estudos de Alberto Giordano, na obra *A senha dos solitários: diários de escritores* (2017). Essa estratégia analítica possibilitou a compreensão dos diários

I” (1911), (3) “Uma coisa puxa a outra... II” (1911), (4) “Qualquer coisa” (1911), (5) “O novo manifesto” (1915), (6) “Sobre o nosso teatro” (1919), (7) “Eu também” (1919), (8) “O Conselho Municipal e a arte” (1920), (9) “Comédia nacional” (1922), (10) “Um do povo” (1922), (11) “A comédia brasileira” (1922).

4 Dentro desses quatro planos paralelos (“Parlatório”, “Audiência”, “Espaço Íntimo”, “In Delirium”), o monólogo de Hilton Cobra é dialogado com vozes em off, sendo essa a *dramatis personae* da peça: (1) Lima Barreto; (2) Presidente do congresso brasileiro de eugenia (voz off); (3) Conde de Gobineau (voz off); (4) Primeiro eugenista (voz off); (5) Segundo eugenista (voz off); (6) Terceiro eugenista (voz off); (7) Vozes dos congressistas (voz off); (8) Porta-voz da história (voz off).

e da novela de Lima Barreto (*Diário do hospício, O cemitério dos vivos e Diário íntimo*) e de como esses textos se amarram à peça.

Em paralelo, atrela-se a busca por uma costura do literário em um contexto estético e político. Procurou-se compreender o que transcende o palco com a leitura de Franz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2020), a fim de descosturar a mensagem antirracista e anti-eugênica cingida na peça. Mas mais do que isso, entender como o racismo é abordado e como afeta a personagem Lima Barreto, bem como afetou a vida do sujeito histórico Lima Barreto.

Para tanto, a peça utiliza-se de aspectos remetentes à dramaturgia dita absurdista de Samuel Beckett. Como exemplo, têm-se a proposição da fábula, pois, embora a referencialidade ao congresso de 1929 seja real, Lima morreu em 1922. Por isso, como modulador de leitura, fez-se necessário a inclusão, na presente metodologia, da obra *Beckett e a implosão da cena* (2013), de Luiz Marfuz.

Para o enriquecimento das análises, buscou-se também a tese de doutoramento da diretora da peça, *Teatro preto de candomblé* (2021), de Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), como esclarecedora das escolhas em cena e de seus significados.

Com esse percurso, espera-se alcançar a dimensão criativa dessa personagem tanto histórica, quanto ficcional, tanto a(u)tor, quanto intelectual: Lima Barreto.

A PERSONAGEM-CRIATURA

Lê-se na peça:

LIMA BARRETO: [...] Não, não foi a morte que eu desejei. Agonizava na cama e pedi a minha irmã que me fizesse um chá. Quando voltou, ela não mais me viu em vida. O coração parou, assim, como que por desencanto, sem que eu pudesse me despedir dos poucos, pouquíssimos, que me amaram. **Gosto da morte pelo poder de aniquilamento que ela encerra. Gosto da morte porque ela nos sagra** (Marfuz, 2022, p. 26. Grifo nosso).

A partir do recurso épico, a personagem Lima Barreto comunica no espaço do “parlatório” acerca da sua própria morte. *Pari passu*, porém, descreve a morte do autor Lima Barreto, entrelaçando suas duas figuras: autor e personagem. Tal comunhão ocorre no palco e no texto. Expliquemos: a primeira parte da fala centra-se na descrição ficcionalizada por Luiz Marfuz, apenas para, em um segundo momento, já ao final, abrir margem às palavras do próprio Lima Barreto acerca da morte como um todo em: “Gosto da morte pelo poder de aniquilamento que ela encerra. Gosto da morte porque ela nos sagra.”. A citação é diretamente retirada da crônica “Elogio da Morte” (Barreto, 2004a, p. 390 – 391), escrita em 1918.

Em *O futuro do drama* (2002), Jean-Pierre Sarrazac propõe uma chave de leitura que permite inferir a rapsódia como o estudo entre pontos convergentes que, normalmente, utilizam-se da intertextualidade e do dialogismo para ligação entre distintas e diversas vozes. Para isso, aglutina-se na discussão aqui realizada uma análise que perpassa todo o texto: o autor, a personagem, os diá-

logos e a trama. Dá-se mais enfoque no estudo da personagem, pois compreende-se que ela, nos estudos de dramaturgia e narrativa, tornou-se o centro gravitacional dos demais elementos.

Na presente discussão, objetiva-se identificar as intertextualidades da figura de Lima Barreto enquanto autor de si e enquanto personagem marfuziano — ou melhor, criatura — na peça *Traga-me* (2022). Portanto, observa-se que Marfuz constrói, no palco, uma personagem urdida a partir dos escritos de Lima Barreto no *Diário íntimo* (2025), no *Diário do hospício* (2017) e na novela *O cemitério dos vivos* (2017), rapsodiando um aspecto de cada texto.

Na peça, encontra-se dos diários intertextualizações e dialogizações de Lima Barreto; isto é, a materialidade dos textos de Lima, na intertextualidade, e os ecos de sua discursividade, no diálogo. Da novela, Marfuz emula o aspecto de retextualização e ficcionaliza os diários de Lima em *Traga-me*, como o próprio romancista fez com seus diários em *O cemitério dos vivos* (2017). Durante a produção da novela, escrita enquanto estava internado no hospício em 1919, é perceptível a inspiração autobiográfica por parte de Lima Barreto na criação da personagem Vicente Mascarenhas.

Vejamos, tem-se a citação ao alienista Julianio Moreira (1873-1933), no *Diário do hospício* (2017), em: “Fui à presença do doutor Julianio Moreira. Tratou-me com grande ternura, paternalmente, não me admoestou. Fez-me sentar a seu lado e perguntou-me onde queria ficar. Disse-lhe que na seção Calmeil. Deu ordens ao Sant’Ana e em breve lá estava eu” (p. 41-42). Lima retoma essa peripécia, de maneira mais detalhada, na novela *O cemitério dos vivos*:

Logo que fui à sua presença, estava ele sentado a uma pequena mesa, modesta e sem traduzir nenhuma imponência burocrática, muito semelhantes àquela em que escrevo em casa. Deu comigo, fez-me sentar a seu lado e perguntou-me, sem nenhuma censura nas palavras e nem no acento da fala ou no olhar: — Você, Mascarenhas, quer ficar embaixo ou em cima? — Em cima, doutor; lá há uma biblioteca. — Pois bem; vá lá pra cima (2017, p. 178).

Já dos diários, Marfuz retira os registros íntimos de Lima e suas visões sobre a vida e sobre a arte. Para Alberto Giordano (2017), o diário é concebido como um espaço híbrido entre a experiência pessoal, a reflexão crítica e a elaboração estética, três gestos que se espelham entre a poética de Lima e a de Marfuz. No ensaio que dá nome à obra de Giordano (2017), “A senha dos solitários”, já se traduz a vida e a carreira de Lima, isolado pela negritude, pela criticidade e, no fim da vida, pelo hospício.

Do *Diário íntimo* (2025) e do *Diário do hospício* (2017), Marfuz capta o foco barretiano na escrita de si e na maneira de refletir a vida e a estética. Quando Lima volta à prática diarista, no hospital, pratica o autocuidado, o exercício literário e a criticidade sobre sua negritude em um país racista. Marfuz, na peça, capta de Lima o gesto do diarista. Para Giordano: “o espaço do diário, que tanto se preocupa em preservar [...] é tanto um lugar de recolhimento e contenção como uma travessia por aquilo que a própria vida tem de raro e alheio” (2017, p. 75), como visto em:

Desde menino, eu tenho a mania de suicídio. Aos sete anos, logo depois da morte de minha mãe, fui acusado injustamente de furto. Tive vontade de me matar. É dessa época que senti a injustiça da vida, a dor que ela envolve, a incompreensão de minha delicadeza, do meu

natural doce e terno. [...] (Pausa. Entra no Espaço *In Delirium*). Ô, minha mãe, tão linda, nem um afago pude sentir quando fostes embora tão cedo. Uma saudade! (2022, p. 11).

A passagem anterior à entrada no espaço *In Delirium* corresponde à replicação *ipsis litteris* à entrada do dia 16/07/1908 do *Diário íntimo* de Lima Barreto, enquanto a elocução posterior corresponde à dramaturgia de Marfuz. Com isso, o autor torna-se parte da construção dialógica da personagem Lima, mesclando-se intimamente com sua personagem em palco. Assim, Marfuz escreve Lima Barreto, outrora uma pessoa real, como personagem ficcional, mas também o atrela como parte de um coro: o próprio dramaturgo, Marfuz; a personagem, Lima; seu ator, Hilton Cobra; e a diretora, Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa). Para Sarrazac, o autor-rapsodo tem um papel central na concepção e entendimento das personagens e seria impossível compreender a personagem sem levá-lo em consideração. Por isso, Sarrazac diz que ambos estariam “[...] tão indissociavelmente ligados quanto o Doutor Frankenstein à sua Criatura” (Sarrazac, [1981] 2002, p. 97).

O termo “criatura” e seu aspecto monstruoso (frankensteiniano) é tomado como maneira figurativa daquilo que não tem forma definida, à mercê dos moldes do autor e da trama na qual ela está inserida. A criatura também pode ser compreendida como figura própria à rapsódia. Afinal, tanto a Criatura sem nome, do romance *Frankenstein* (1818); quanto a dramaturgia moderna e contemporânea — conceituada por Sarrazac como rapsódica — são compostas de “retalhos textuais” para então tomar forma. O mesmo ocorre com Lima Barreto em *Traga-me* (2022), seguindo, inclusive, fielmente o mesmo caminho apresentado por Sarrazac: “A personagem-criatura sai do nada, no início da peça, e ao nada volta, no final. Existe, apenas, de forma paradoxal e só é viável durante o tempo de representação” (2002, p. 97-98).

A personagem é formada por textos do autor Lima Barreto nos quais fora baseada, junto às palavras de Marfuz e unida, ainda, à atuação de Cobra e à direção de Onisajé. Ou seja, os quatro se aglutinam como coautores da mesma personagem no palco: Marfuz e Lima na dramaturgia, Onisajé e Cobra na encenação. Por isso, não necessariamente há a intenção de ser fiel ao Lima Barreto real, mesmo que se apresente como tal. Afinal, ocorre um notável distanciamento entre a personagem fictícia e a personagem real, ocasionado justamente a partir do acréscimo de novas vozes.

Concomitante aos papéis de Lima e Marfuz na dramaturgia da personagem — papéis no jogo frankensteiniano (Criador e Criatura) — a sua composição fica também, intencionalmente, aberta ao público, nela se somam, assim, todos que possibilitam sua presença no palco: Marfuz, Onisajé, Cobra e a própria plateia.

Como explica Onisajé, diretora da peça, em sua tese doutoral, ao falar da montagem de *Traga-me*:

[...] aproveitei a oportunidade de sua volta ao mundo dos vivos e o coloquei envolto na ritualidade do Candomblé e nos elementos políticos da negritude. Mas, como a encenação poderia colocar em diálogo os discursos/ações de Lima Barreto e os discursos/ações de Hilton Cobra? Optei, então, por uma zona fronteira de fusão da personalidade do atuante Cobra, com a personagem Lima (Barbosa, 2021, p. 152).

Ou seja, tanto ela quanto o ator Hilton Cobra são parte da personagem e dizem algo junto

a ela. Algo que corrobora a ideia de que Lima Barreto, em palco, torna-se uma nova criatura, com pedaços de múltiplos seres. Com presença distinta, um coro ambulante: Marfuz, Onisajé, Hilton Cobra, Lima Barreto e, ainda, o público.

A PERSONAGEM FEITA DE PALAVRAS

É importante ressaltar a influência do teatro beckettiano na peça de Marfuz. Isso se deve às semelhanças em características imanentes às suas peças, como o retardamento da ação pela opção da narração épica, em detrimento da ação dramática. Mas, além disso, a concepção de personagem beckettiana parece contaminar a construção da personagem marfuziana.

Marfuz explica que “a personagem no teatro de Beckett é alvo e instrumento de incisão — como a linguagem — e torna-se objeto de manipulação para os objetivos do dramaturgo” (Marfuz, 2013, p. 70). Ou seja, na visão de Beckett, elas são produtos da linguagem, construídas a partir das palavras e feitas para explicitá-las.

Assim, tanto em Beckett quanto na peça *Traga-me* (2022), tem-se nas personagens a função de explicitar ao público o que o autor/diretor quer que seja dito, como visto na proposição: “A personagem [...] torna-se espécie de holograma pelo qual passam os procedimentos visíveis do dramaturgo em direção ao público” (Marfuz, 2013, p. 64).

Para isso, em Beckett, suas personagens não “sobrevivem” fora do palco. Afinal, ele utiliza-se do estilo do teatro italiano e “apodera-se dele para construir um a-histórico, esculpido por linhas [...] como se as personagens estivessem aprisionadas em pintura recortada pela tela, da qual não podem escapar” (Marfuz, 2013, p. 42-43). Ou seja, como as personagens são produtos da linguagem, construídas para os palcos e sem características intrínsecas, sua vida estaria presa a sua encenação pelo ator, um não pode ser destituído do outro.

Marfuz (2013) compreende que as personagens de Beckett não buscam mimetizar o indivíduo, ele as entende como justaposição de textos, intertextualidades e polifonias. Ou seja, criadas e formadas por palavras. É exatamente o que ocorre com a personagem Lima Barreto, pois; embora histórica, falecida em 1922, é realocada viva na fábula, em 1929 (no I Congresso de Eugenia do Brasil). A personagem torna-se absurdamente a-histórica. O sujeito histórico morre em 1922, sua transfiguração em personagem é realocada em 1929, em um evento também histórico, enquanto a montagem se dá a partir de 2017.

Portanto, é possível inferir que as ideias de Beckett influenciaram a personagem Lima Barreto de Marfuz. Afinal, a personagem serve, basicamente, como o “holograma pelo qual passam os procedimentos visíveis do dramaturgo em direção ao público” (Marfuz, 2013, p. 64). Esse procedimento é verificável em *Traga-me* (2022), uma vez que, através do recurso da quebra da quarta parede, o público é reconhecido e inserido no texto. Contudo, cabe destacar que, quando o dramaturgo baiano se utiliza das rapsódicas falas e da figura de Lima Barreto, e as envolve com a plateia, a voz barretiana é ressignificada. O que atribui à personagem outras camadas.

Dessa forma, apesar da figura de Lima Barreto ser compreendida como um campo holográfico aberto da linguagem, semelhante aos moldes de Beckett, ela partilha de características próprias, dotada de complexidades e dicotomias. Como explicita Cleise Mendes, em sua definição dessa personagem marfuziana, Lima Barreto é “um personagem ao mesmo tempo ator e narrador, histórico e meta-histórico” (Mendes, 2024, p. 126).

Assim, há as dicotomias. Se em Beckett suas personagens — a-históricas — não sobrevivem fora do palco, Marfuz se apropria de tal característica e as transforma — em personagens históricas e meta-históricas. De fato, Lima Barreto, a personagem da peça, amálgama de ideias e conexões criadas por Marfuz e interpretadas por Hilton Cobra e Onisajé, não existiria. Porém, como representação do autor Lima Barreto, transcende, implode e explode em cena (re)existindo. Não à toa, tem-se, ao fim da peça, a separação de ambos (sujeito histórico e personagem a-histórica), na cena, o discurso de Lima Barreto se sobressai, enquanto a personagem é condenada.

Entretanto, ainda abre-se margem para a confusão entre os dois – na meta-história –, o que é explícito no texto. Como diz a personagem em solilóquio final:

Deixo-lhes a tarefa de vasculhar minha biografia e as falas de meus personagens e livros, ditas aqui de viva voz. Mas *não ficarei aborrecido se qualquer um de vocês não souber dizer o que é vida, fruto de minha obra ou da imaginação*. Eu também não saberia (Marfuz, 2022, p. 28. Grifo nosso).

O que pode ser compreendido tanto pelo fato do dramaturgo Marfuz, na poética, confundir-se com o romancista, quanto pelo fato do próprio Lima Barreto romancizar-se na novela *O cemitério dos vivos* (2017).

O ABSURDO REAL

Além da influência na caracterização da personagem, compreende-se a influência de Beckett também na ação da personagem. Ou melhor, na inação. Em *Esperando Godot* (1953), peça de Beckett, percebe-se um aspecto que veio a repetir-se em outras dramaturgias: o retardamento da ação. Durante toda encenação, Vladimir e Estragon esperam. Enquanto isso, toda a ação torna-se discursiva, circular, centrando-se na comunicação.

Marfuz trata em sua obra, *Beckett e a implosão da cena* (2013), de como a ação torna-se ínfima e, geralmente, passiva. Da mesma forma, em *Traga-me* (2022), Lima Barreto limita-se a se defender dos ataques discursivos e transitar entre os quatro planos-cenários da peça.

A própria fragmentação do cenário ocorre em planos linguísticos, com a falta de didascálias que pontuem na ação prática da personagem, anteriormente ou posteriormente, a alteração do espaço. Promove-se uma alternância que afeta a personagem em um plano puramente dialógico. Isso ocorre, pois, por definição, os espaços se diferenciam na forma de elocução emitida pela personagem.

Como se lê na rubrica dos espaços:

Parlatório: Lugar de onde a personagem se dirige à plateia e *apela* à cumplicidade do espectador no tempo presente teatral. *Audiência*: Múltiplos lugares do congresso eugenista: antecâmara, tábua de dissecação, mesa do congresso, sala de *interrogatório*, púlpito etc. Admite-se a possibilidade de que tudo ali poderia ter ocorrido, devido a uma articulação forçada entre os arcos histórico e ficcional. *Espaço íntimo*: Lugar indeterminado onde se expressam as *confidências* íntimas e as contradições admitidas pelo escritor, como se ele estivesse no quarto, na cama, no hospício, a dizer coisas que não diria de viva voz. *In Delirium*: Espaço mental, em que o escritor *dialoga com vozes interiores e personagens ausentes*, sob interferência das crises de *delirium tremens*, atribuídas ao álcool (Marfuz, 2022, p. 3. Grifos nossos).

Dessa forma, as palavras expressadas conferem ao espaço o seu grau de identidade, alternando entre o apelo ao Parlatório, a defesa na Audiência, as confidências no Espaço íntimo e, finalmente, as alegorias de linguagem, em crise, no *In Delirium*. Para uma compreensão dessa escolha criativa, a explicação se dá não só por um fator dramatúrgico, mas também racial. Franz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2020, p. 50), explicita: “É compreensível que a primeira reação do negro seja dizer não àqueles que o tentam definir. É compreensível que a primeira ação do negro seja uma reação [...], já que ele é avaliado em função de seu grau de assimilação.”

Esse fenômeno toma novos contornos ao se levar em consideração as lutas que a pessoa Lima Barreto travou em vida, que corroboraram o seu eventual apagamento promovido pelo racismo. Essas lutas contaminam a figura no palco. Afinal, como homem negro, na sociedade brasileira racista dos séculos XIX e XX, Lima sofreu diretamente com a violência policial e manicomial. Ambas tinham o pensamento europeu como base, devido aos comuns estudos científicistas dos alienistas na Europa. Lima Barreto criticou esse tópico duramente em vida.

Não é difícil, portanto, entender o motivo pelo qual, no momento de delírio que o levou ao hospício em 1919, Lima Barreto “só vê inimigos diante de si. Só o cercam pessoas que dele exigem coisas absurdas. E, apontando para a rua, deblatera contra figuras inexistentes, subitamente criadas na sua imaginação doentia” (Barbosa, 2017, p. 291).

Essa persecutoriedade psíquica, que de fato acontecia em decorrência do racismo, foi negada pelas teorias do racismo científico — o que é representado pela análise de sua cabeça, na peça. A perseguição pelo homem branco teve o poder de aprisioná-lo e silenciá-lo, bem como, eventualmente, apagá-lo do cenário literário por décadas.

Como resposta, o autor Lima Barreto age de duas formas, mas com objetivos diferentes: a bebida e a escrita. Francisco de Assis Barbosa explicita em sua biografia sobre Lima Barreto: “No álcool, procurava anular-se por completo, ser esquecido, desaparecer. Na literatura, ao inverso, tentava afirmar-se, ser alguém, deixar em suma a marca da sua passagem na terra” (Barbosa, 2017, p. 304).

Portanto, em seu tempo de internação, no qual a bebida alcoólica lhe era privada, compreende-se seu refúgio nas letras como forma de sobrevivência, fato que o levou, apesar de tudo, a escrever seu diário do hospício em pedaços de papéis e com restos de lápis.

Ao comentar sobre o diário de Roland Barthes, Giordano presume sua motivação, o que também poderia se aplicar a Lima: ambos escrevem “não para fazer literatura [...] senão para submeter a dor à prova transfiguradora do literário” (Giordano, 2017, p. 190).

Tal fato é corroborado pela passagem no *Diário íntimo* (2025), de Lima Barreto, na entrada de 03/01/1905, que explica o motivo da sua escrita em um diário:

Se essas notas forem algum dia lidas, o que eu não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo entre mim e ela; é de tal forma nuanço-so a razão de ser disso, que para bem ser compreendido exigiria uma autobiografia, que nunca farei. [...] Guardando-as, eu poderei fazer delas como pontos determinantes da trajetória da minha vida e do meu espírito, e outro não é o meu fito (Barreto, 2025, p. 47).

Ou seja, Lima escreve na tentativa de rememorar os sentimentos e situações passadas. De si para si, eventualmente, para entender o que viveu. Ainda em Giordano, pode-se dizer que “Faz isso, pelo mesmo motivo que o define como escritor: o desejo de capturar o curso da vida através da linguagem” (2017, p. 187). Imerso na solidão e na incompreensão, a escrita de si também permite a Lima um exercício de autocuidado. Para Giordano “o diário é a procura de outro a quem amar e por quem ser amado e de outro em quem crer para poder crer na possibilidade de um mundo espiritual que enriqueceria a vida e lhe daria sentido” (2017, p. 79).

Entretanto, mesmo a escrita de si barretiana nem sempre condiz totalmente com a realidade. Por exemplo, no *Diário do hospício* (2017), Lima fabula: “Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor [...]” (Barreto, 2017, p. 68). É sabido que Lima nunca se casou. Há ainda as ocorrências nas quais ele registra conversas sendo chamado pelo *alter ego* Tito Flamínio, um dos nomes rasurados e cogitados para o protagonista da novela *O cemitério dos vivos* (2017). Ambos os pontos — o casamento e a criação de um *alter ego* — seriam aproveitados na novela. Assim, o diário “contamina” a novela e ambas se complementam em ilustrar a convivência de Lima no hospício, representações retomadas em *Traga-me* (2022).

Dessa maneira, Lima produz um texto que busca captar os sentimentos, deixando a veracidade de lado, traduzindo e fazendo entender como é sentir as mazelas manicomiais. Sobre essa estratégia criativa, Giordano traz dois pontos axiais, o primeiro diz respeito a sobreviver: “Ao sobrevivente é dada — terrível privilégio — a possibilidade de experimentar a doença como um aprendizado da vida” (2017, p. 70); já o segundo diz respeito à criatividade no diário: “A certeza que toma o leitor de que a vida é isso que as palavras não podem, mas gostariam de dizer” (2017, p. 182).

É perceptível, portanto, a utilização das palavras como objeto, mais ainda, como uma ferramenta de autodefesa — na sobrevivência e na criação literária. Em resposta à denominação das instituições de doente e “louco”, Lima Barreto escreve, no *Diário do hospício*: “De mim para mim, tenho certeza que não sou louco” (2017, p. 34). Escrevendo e reescrevendo, Lima busca cerzir a vida nas tentativas transicionais entre os gêneros, partindo do diário à novela, do íntimo à autoficcionalização, e da história à tematização dos motivos que o levaram ao hospício. Assim, sobrevivendo, criando e resistindo.

Marfuz entende tal pensamento e, a partir das palavras, faz a figura de Lima Barreto, no texto e no palco, afirmar sua própria existência. Além disso, a faz lutar diretamente uma batalha discursiva contra o mal que o assombrou por toda a vida: o racismo. Em trecho introdutório ao capítulo “O

negro e a linguagem”, Fanon diz: “Consideramos necessário este estudo, que deve nos fornecer um dos elementos de compreensão da dimensão para-outrem do homem de cor, tendo em mente que *falar é existir absolutamente para o outro*” (Fanon, 2020, p. 31. Grifo nosso).

Assim, tudo gira em torno do uso das palavras, enquanto ferramenta poderosa de transmissão do discurso e da existência, mas com fatores paradoxais. Afinal, por elas, Lima é atacado, e por elas, ele é construído no palco e propaga suas ideias. Por fim, as figuras se dissolvem no discurso final e levam consigo Marfuz, Lima, Cobra, Onisajé e seus personagens e ideias. Esses a(u)tores deixam as palavras à deriva para que alcancem a plateia. Como escreve Sarrazac: “A figura não apresenta, portanto, nem a hipótese nem a dissolução, mas um novo estatuto da personagem dramática: personagem incompleta e discordante que se dirige ao espectador para ganhar forma; personagem a construir” (Sarrazac, 2002, p. 107-108).

Já dissociado da figura do sujeito Lima, porta-voz da história, a personagem e porta-voz da meta-história explicita: “Não tenho provas de que tudo isso realmente aconteceu, mas posso afirmar com absoluta convicção de que eu estive lá” (Marfuz, 2022, p. 29). Um discurso dissolvido entre as distintas vozes da personagem, ela pode ser tanto de Marfuz, Cobra, Onisajé ou, de certa forma, um discurso da plateia.

Desse modo, Lima é entregue à plateia junto aos seus discursos e palavras. Garantindo a própria (re)existência, a partir do que já era seu refúgio em vida.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Alberto de. *Lima Barreto, ao terceiro dia*. São Paulo: Caliban Editorial, 1996.
- BARBOSA, Francisco. *A vida de Lima Barreto*. 11. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2017.
- BARBOSA, Fernanda Júlia. *Teatro preto de candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras*, 2021, (Tese de Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador.
- BARRETO, Lima; RESENDE, Beatriz; VALENÇA, Rachel (Orgs.). *Toda crônica: volume I, 1890-1919*. Rio de Janeiro: Agir, 2004a.
- BARRETO, Lima; RESENDE, Beatriz; VALENÇA, Rachel (Orgs.). *Toda crônica: volume II, 1919-1922*. Rio de Janeiro: Agir, 2004b.
- BARRETO, Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BARRETO, Lima. *Diário íntimo: seguido de Clara dos Anjos*. Campinas, SP: Edições Livre, 2025.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- GIORDANO, Alberto. *A senha dos solitários: diários de escritores*. 2. ed. Trad. Rafael Gutiérrez. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.

GOMES, André Luís; LOYOLLA, Dirlenvalder. Impressões teatrais: o olhar (marginal) de Lima Barreto sobre o teatro. *Raído*, v. 5, p. 243-261, 2011.

MARFUZ, Luiz. *Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.

MARFUZ, Luiz. *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*. 2022. Não publicado.

MENDES, Cleise Furtado. A personagem no drama – veredas. *Revista do Laboratório de Dramaturgia*, Brasília, v.25, p. 114-135, 2024.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva Porto. [S.l.]: Campo das Letras, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Submissão em: 26/11/2025

Aceite em: 11/06/2026

DAS PALMAS À CENA: A FORÇA DA LINGUAGEM PERFORMATIVA EM *POEMAS PARA LER COM PALMAS* DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

FROM CLAPPING TO THE SCENE: THE POWER OF PERFORMATIVE LANGUAGE IN POEMAS PARA LER COM PALMAS BY EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

Alisson Felipe Tiago

Universidade Federal de Ouro Preto

alisson.tiago@aluno.ufop.edu.br

<https://orcid.org/0009-0005-1838-4270>

Beatriz Cristina Peixoto Francisco

Universidade Federal de Ouro Preto

bcpfrancisco1992@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-5720-348x>

RESUMO: Neste artigo, procura-se examinar a obra *Poemas para ler com palmas* (2017), escrita por Edimilson de Almeida Pereira, como exemplificação de linguagem performativa que transcende categorias canônicas da literatura. Por meio das análises dos poemas selecionados, vê-se uma movência sendo construída pelas palavras, sobretudo da linguagem pela linguagem, ou seja, um campo literário em expansão. Para isso, são colocados lado a lado conceitos de autoras como Florencia Garramuño (2012); Barbara Cassin (2010); e de Edimilson de Almeida Pereira (2010) a fim de procurar estender a Literatura como movente e não a simplificar ao que é vivido e experienciado. Essa discussão é endereçada a implicações para estudos da performatividade oral, somando-se às perspectivas de Cassin sobre a performatividade na linguagem e cantopoemas de Pereira. Portanto, argumenta-se que as palmas não são mero complemento da leitura e texto literário, mas sim elemento intraduzível e ao mesmo tempo comunicável via experiência corporal, imaginativa e sensorial.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem; Performatividade; Expansão; Movência.

Abstract: This article aims to examine the work *Poemas para ler com palmas* (2017), written by Edimilson de Almeida Pereira, as an example of performative language that transcends canonical categories of literature. Through the analysis of selected poems, a sense of *movência* is seen to be constructed by words — specially language acting upon language itself — thus revealing an expanding literary field. To this end, concepts proposed by authors such as Florencia Garramuño (2012), Barbara Cassin (2010), and Edimilson de Almeida Pereira (2010) are placed side by side in an effort to conceive literature as something in motion, rather than reducing it to what is merely lived and experienced. This discussion addresses implications for studies of oral performativity, incorporating Cassin's perspectives on performativity in language alongside Pereira's *cantopoemas*. Therefore, it is argued that clapping is not a mere complement to reading or to the literary text, but rather an untranslatable element that is nonetheless communicable through bodily, imaginative, and sensory experience.

Keywords: Language; Performativity; Expansion; Movement.

INTRODUÇÃO

Este artigo configura-se como uma continuidade de trabalhos submetidos ao Programa de Pós-Graduação em Letras, incluindo dissertações de mestrado e artigos sobre a temática do desaparecimento da literatura, ou seja, uma literatura movente e transformadora que já não trabalha unicamente com as mesmas categorias fixas.

A fim de pensar o conceito dessa literatura, o texto basear-se-á nas discussões da professora argentina Florencia Garramuño em sua obra intitulada: *A experiência opaca: literatura e desencanto* (2012). Segundo a autora, é possível visualizar tal movimento em relação às categorias ou molduras tradicionais, da estética, dos gêneros e dos enquadramentos convencionais. Nessa perspectiva, Garramuño (2012) analisa “os restos do real” como elementos proliferantes de textos fortemente híbridos. Para a autora, “[...] se trata de uma hibridez que não se manifesta só na mistura de diferentes modalidades discursivas mas que chega a pressionar inclusive — os limites da literatura para situá-la num campo expandido [...]” (Garramuño, 2012, p. 30). Em outras palavras, a autora propõe que pensemos em uma literatura para além da escrita, mostrando-a como um tipo de biblioteca que não só recolhe os rastros da vida, mas que também reivindica-os como fragmentos da realidade, ainda, imprevisíveis, inexplorados ou desconhecidos.

Em termos de expansão, trata-se portanto de uma literatura não só do texto escrito, mas também daquela que acaba movimentando algumas categorias das quais já se está acostumado dentro da escrita, ampliando as molduras em termos de estrutura. Remete-se, aqui, à ideia de literatura naturalizada e encerrada nas habilidades de ler e escrever, bem como, o conhecimento das letras. Com base no que dispõe o especialista em literatura brasileira Roberto Acízelo de Souza, em *Teoria da literatura: trajetória, fundamentos, problemas* (2018), “[...] fazer da literatura um objeto de questionamento ou problematização — implica à construção de uma teoria” (2018, p. 11). É sumamente significativo para Souza esclarecer que durante muito tempo a literatura restringia-se ao sentido de “cultura da instrução”, em seguida, observa-se um alongamento de seu significado de modo que a literatura passa a capturar um caráter estético das obras (2018, p. 98).

Ao se versar sobre os estudos de Souza (2018), evoca-se a escrita canônica como uma coleção que é constituída e consolidada como textos de qualidade estética, que ganham uma autorização por ser parte do cânone literário. Paralelamente a essa discussão está a teoria mobilizada pelo crítico literário Antonio Candido. Em seu ensaio “O direito à literatura”, Candido (1995) salienta que a arte e a literatura devem ser entendidas como direitos humanos, para o autor a literatura nos habilita a viver dialeticamente os problemas e tem sido nossa principal ferramenta de instrução, educação e equipamento intelectual (p. 175). Para Candido (1995), a literatura é entendível como criações de cunho poético, dramático ou ficcional em todos os níveis da sociedade (p. 242).

Parte-se do pressuposto de que essas reflexões são necessárias para que possamos entender a produção literária como aquela que não se descola da vivência e do real, por isso torna-se viva, movente e ainda do(s) devir(es).¹ Também, mobiliza o seu leitor a se relacionar com maior pro-

¹ Em *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia* (1995), os filósofos Deleuze e Guattari explicam que o “[...] devir é um

fundidade com o texto, nesse reencantamento da palavra que permite, por exemplo, experimentar outros sentidos: a imaginação, o som, a escuta, o corpo. Em outras palavras, experienciar uma literatura de atravessamentos. Com isso, queremos dizer que as imagens e a sonoridade, certamente, são elementos complementares dos poemas, entretanto não se apresentam apenas como um recurso multissemiótico, antes, são metáforas especulares do que a escrita corporifica, no caso da investigação deste artigo, a manifestação dos festejos afro-brasileiros. Assim, colocados em relação, os sentidos que nos permitem ler performaticamente, a saber, visão, audição e tato, evidenciam o movimento ir e vir de transformação do corpo em palavras e das palavras em corpo, exemplificando o movimento espiralar ritualístico apontado por Leda Martins (2021):

[...] [grafar] o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber incorporado, que encontrava nesse corpo em performance o seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores (Martins, 2021, p. 36).

De acordo com a professora, nas culturas africanas, o ritual, seja ele sagrado ou não, inscreve memórias e saberes que são apresentados no e pelo corpo em movimento. É justamente na equalização dos sentidos, atribuindo forma ao ritual, que a palavra do poeta mineiro vibra atingindo a frequência que grava na poesia a possibilidade de se corporificar. Portanto, centraliza-se neste artigo a cartografia de como os restos do real atravessam o campo literário.

Um outro fator que importa dizer é a intergeracionalidade: afinal, a noção de tempo em uma literatura viva não se mostra cíclica ou linear — como nascer, crescer e morrer —, mas sim contínua a partir do velho, do ancestral, e dessa maneira se estende olhando para um ponto sempre em movimento, uma teoria muito cultivada pelo poeta Ailton Krenak em *Futuro ancestral* (2022).

É nesse devir que as assonâncias construídas entre leitor e texto destacam rupturas performativas da linguagem, exploradas aqui por meio da obra *Poemas para ler com palmas* (Mazza Edições, 2017), do escritor mineiro Edimilson de Almeida Pereira. Pensa-se essa obra como um exemplo de organismo vivo e transformador: um ser em devires. O título sintetiza o convite à cena: mais que observação, exige participação ativa de seu leitor, bater as palmas, mover o corpo, mover-se para a escuta, para a fala, para o ritmo. De acordo com Pereira (2010):

[...] a linguagem é ela mesma e também uma outra linguagem; mais do que um *locus* definitivo, ela se desenha como um entrelugar desafiador para aqueles que pretendem erguer aí a sua casa e o seu posto de observação do mundo. Habitar a linguagem é assumir riscos do

movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência. O devir é uma anti-memória [...]” (1995, p. 80). Considerando os dizeres dos autores é possível entender que uma multiplicidade rizomática não é um ser, mas, sim, um sistema de relações intensivas entre singularidades heterogêneas, uma espécie de mecanismo de diferença que se situa entre as subjetividades. Segundo os filósofos Deleuze e Guattari, trata-se de uma teia estendida no ar, que opera de maneira bastante distinta da filiação de uma raiz de árvore, a qual se fixa em um único ponto. Assim, um rizoma não possui início ou fim, sendo uma continuidade sempre em extensão. DELEUZE; GUATTARI, 1995.

entrelugar, é aceitar a tarefa de preservar a realidade utilizando um suporte afeito também às leis da mudança. Por isso, aqueles que assumem inteiramente esse risco se alçam à condição de criadores, pois diante daquilo que a linguagem constrói e destrói se posicionam como seres em movimento, perdendo-se e reencontrando-se na e através da linguagem (Pereira, 2010, p. 164).

Diante disso, entende-se a linguagem como um organismo vivo, assim, ao se representar o mundo por ela, demonstrar-se-á um recorte da realidade. Ainda que se busque preservá-la, iremos nos deparar com a impossibilidade de uma relação direta com o seu referente. Sob essa perspectiva, o filósofo francês Jacques Derrida (1991) aponta que o signo linguístico significa-se na ausência de origem sem uma direta relação entre significante e significado, uma vez que “[...] o presente torna-se signo do signo, rastro do rastro. Ele não é mais aquilo para que em última instância reenvia todo reenvio. Orna-se uma função numa estrutura de reenvio generalizado. É rastro e rastro do apagamento do rastro.” (Derrida, 1991, p. 58). Nesse jogo instável, a palavra significar-se-ia no presente guardando consigo somente o rastro do que foi, portanto, o discurso tem o seu sentido no momento e espaço de sua enunciação, mesmo que a ele voltemos, o tempo e o lugar diferenciam-se possibilitando à palavra adquirir novos significados. Essa é a relação entre linguagem e performance, ambas, ainda que reiteradas e repetidas, estão sempre condicionadas ao ambiente e instante em que são apresentadas, a intraduzibilidade, aqui, não é aquilo que não se pode decifrar, antes, é o discurso que não cessa seus dizeres. Enquanto a ideia de performance baseia-se nas reflexões de Paul Zumthor (2014) nos apontando seus elementos essenciais, corpo, espaço, tempo e reiterabilidade, sua efetiva realização na linguagem é pensada neste artigo de acordo com Bárbara Cassin (2010), segundo a qual a palavra, no seu próprio campo de dizer, cria um *efeito-mundo*.

A imersão no sensível revela que o leitor não lê apenas a obra, mas é igualmente lido: em constante relação consigo, com o contexto, as palavras, a linguagem e fragmentos que ecoam partes de si mesmo.

Para Maurice Blanchot, em sua obra *O livro por vir* (2005), muitas perguntas pensam sobre o desaparecimento da Literatura, mostrando que ela “vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento.” (p. 285). Esse pensamento permite entender a obra do autor como um literário construído pelo resto, pelo rastro: um *corpus* erguido nos resquícios do real. A perspectiva de Blanchot (2005), à semelhança do que diz Garramuño (2012), possibilita entender a obra escrita a partir de realidades desejadas para destaque, colocadas em evidência a fim de romper com o comum. Dessa forma, quando parte do que se encontra fora — excluído previamente da cena literária convencional — é reivindicado e incorporado ao texto, expande-se o conceito de literatura como algo movente, transformador e vivo. Segundo a autora:

Trata-se de um tipo de escrita que, apesar de tornar evidentes os restos do real que formam o material de suas explorações, desprende-se violentamente da pretensão de pintar uma “realidade” completa regida por um princípio de totalidade estruturante (Garramuño, 2012, p. 23).

Nesse contexto, a autora discorre sobre uma experiência literária a partir de leituras iniciais como as reflexões benjaminianas, não só dos conceitos de arte e de literatura, mas de como dialogam entre si. Nesse ponto, sobressaem-se os conceitos de “euxistenciatega do real” e a noção de “campo expandido”. Em face a isso, é destacado um possível movimento de desconfiguração do que antes era centro e sublinha-se a ideia de uma modernização da literatura ou uma literatura que seja mais contemporânea. A obra de Pereira (2017) torna-se com efeito a justificativa de tais preliminares, já que coloca em evidência subjetividades marginalizadas e permite que seu leitor transite livremente entre os espaços, classificações e estruturas. De acordo com a autora:

Nessa mistura e nessa combinação, como procedimentos para uma construção proliferante, a escrita pressiona os limites dos gêneros e produz textos fortemente híbridos. Mas se trata de uma hibridez que não se manifesta só na mistura de diferentes modalidades discursivas, mas que chega a pressionar inclusive — os limites da literatura para situá-la num campo expandido no qual a distinção entre literatura e vida, personagens e sujeitos, narradores e eus parece se tornar irrelevante (Garrañuño, 2012, p. 30).

Os estudos de Blanchot (2005) e Garrañuño (2012) vão em uma mesma direção, uma vez que veem o desaparecimento da literatura como reunião de fragmentos, ou seja, uma fragmentação que sustenta o pluralismo. Blanchot destaca que “quando se trata de arte, falamos sempre de experiência” (p. 291). Para o autor:

As obras deveriam, pois, ser o mais importante. Mas será assim? De modo algum. O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é a sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam (Blanchot, 2005, p. 291).

Neste artigo, *Poemas para ler com palmas* (2017) é interpretado como cantopoemas; a obra apresenta uma dinâmica que fundamenta essa nomeação. Em termos gerais, os cantopoemas reelaboram a alteridade para complementar a identidade (Pereira, 2010), mas essa relação não impede a (re)elaboração da estética. A fim de pensar a literatura híbrida, Pereira (2010) argumenta que ela diz respeito tanto ao criador quanto ao receptor, por conter nela “os receptores dessas experiências que têm história e a sociedade como palcos” (p. 166). Para o autor, os “cantopoemas são uma textualidade que traz à tona uma série de embates sociais, além de oferecerem como rica experiência de elaboração estética” (p. 167). Ele explica ainda que a linguagem presente no texto oral e escrito exhibe também paisagens, imagens, encenações da vida, que podem ser coletivas ou pessoais.

Com base em Pereira (2010), o discurso nos cantopoemas permanece contemporâneo porque eles captam fragmentos de cenas; além disso, são híbridos não somente pelo recurso didático-narrativo da linguagem, mas também por revelarem culturas com historicidade: cenas antigas, atuais, modernas, encenadas e reencenadas através da palavra e da relação do leitor com elas.

Mostra-se também que a hibridez pode surgir da encenação de peças linguísticas pelos registros orais e escritos nos cantopoemas; no caso de *Poemas...* (2017), as ilustrações contribuem para

essa hibridez. Portanto, tudo converge para o jogo e para a cena. Esses recursos compõem uma linguagem que o poeta denomina “linguagem da diferença”, pois as pessoas constroem ou leem o texto, construindo ou o destruindo, buscam a relação, a intraduzibilidade, a performance, ou seja, tudo o que for necessário para o processo de identidade e alteridade.

A arte e a literatura, então, não seriam meras representações do real, antes, são o movimento, são o evento resultante da tentativa de desenvolver a experiência do real. Desse modo, a experiência literária seria capaz de transformar aquilo que se busca descrever, nunca descrevendo a coisa em si, mas oferecendo ao mundo possibilidades. Passaria, portanto, o real a ser as tensões de todas as interpretações sobre ele. A obra é a inalcançável síntese desse processo.

Essa possibilidade de a linguagem literária criar algo na realidade estaria ligada ao que Barbara Cassin (2010) define como *efeito mundo*, isto é, um enunciado performativo sendo o ato em si capaz de gerar a eficácia do discurso, mas também a produção de um outro mundo que, a partir do seu dizer, torna-se coerente. Desse modo, mais do que constatar, descrever ou persuadir, a linguagem cria sentidos em seu próprio espaço de significações, está sempre em processo de recriar-se e, assim, produzir em vez de apenas representar.

Observemos que os poemas aqui analisados estão em performance, isto é, tempo e espaço por meio do corpo criando experiências passageiras que, como destacado pelo crítico e historiador Paul Zumthor (2014), mesmo quando repetidas, não são redundantes, mas sim reiteradas, além disso, “encontraremos sempre um elemento irreduzível à ideia da presença de um corpo” (Zumthor, 2014, p. 37), pois experienciamos o mundo por meio dele. Ora, se a poética de Pereira é capaz de se relacionar com o mundo performando a si, encontraremos nela a ideia de corpo-poema, isto é, a matéria da linguagem em busca de uma forma que estará sempre inacabada, uma vez que a linguagem e o que ela representa estão em constante processo de construção. Os cantopoemas são, portanto, uma representação de corporeidade que flerta com uma existência imaterial.

Essas operações estéticas fazem o leitor ver as palavras para além da linguagem escrita: uma fragrância imaginativa da experiência que se deixa sentir, um sabor na deglutição do texto, um som que ecoa sem garganta ou boca, se fazendo ouvir. Dialogar com a obra de Pereira (2017) é, assim, constatar a intraduzibilidade da experiência, bem como a performance — o que os restos, traços, resíduos comunicam nos cantopoemas.

Na obra, o poeta mineiro busca representar elementos da cultura negro-brasileira como a capoeira, o jongo, os orixás e o vissungo, elementos por natureza incapturáveis, logo, ainda que se busquem suas representações em linguagem escrita, têm-se como resultado assonâncias e rupturas. Desse modo, não se diz sobre a capoeira, o jongo, os orixás e o vissungo, antes, esses elementos são construídos pela escrita em um constante jogo de semelhanças e digressões com “a coisa em si”, por fim, ao se dizerem, criam-se no mundo por meio do ato performativo da linguagem.

“PARA DIZER O INDIZÍVEL”

Complementamos o verso que intitula este tópico: “usa-se o improviso” (Pereira, 2017, p. 36). Esses são versos do poema “Improviso”, em que o poeta, em um bloco de oito textos nomeados “O fogo”, “Tambores”, “Assuntos”, “Ponto”, “Improviso”, “Segredo”, “Desafio” e “Dança”, busca representar a performance do jongo, uma dança afro-brasileira de origem bantu tendo o canto, a dança, a improvisação e os tambores como elementos essenciais. Improvisar é, sem dúvida, um dos elementos que demonstra como a tradição afro-brasileira mantém-se viva de uma maneira fluida e movente, carregando traços do passado sem deixar de se adequar ao momento. É ela quem faz com que os jongueiros, nos desafios de dança e cantos, tornem cada performance única. Como então representar essa fluidez? Obviamente que, em se tratando de literatura, não há uma resposta certa ou adequada, contudo mostraremos aqui a escolha de Pereira em tecer uma poética que transcende a linguagem escrita, antes, evoca nossos espíritos a baterem palmas. Analisemos, então, a primeira composição desse bloco na íntegra e como, a partir daí, compõe-se uma poética representativa do jongo.

O fogo

Alta, no meio da noite,
a fogueira.

Dela se aproximam
os dançantes
do jongo.

A noite é menos fria
ao redor
da alta fogueira.

Nela se aquece
o couro dos tambores.

Os tambores
aquecidos soam
a noite inteira.

Também aquecidos
os corpos
dos jongueiros.

Alta segue a fogueira
como a noite.

Ao seu redor estão
os tambores
e os dançantes.
(Pereira, 2017, p. 32)

É interessante notar que, além de falar sobre a fogueira, esse poema diz sobre o que mantém a dança viva, isto é, o fogo; encontraremos, portanto, rastros dessa chama na dança, nos pontos, no improviso e nos tambores. Tudo isso está em movimento representado nos versos por meio do *enjambement*, recurso descrito por Agamben como “uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido,” (Agamben, 1999, p. 32). Para o teórico essa técnica faz com que a poesia viva de sua singular identidade rompendo com a percepção generalizada de que nela deve haver uma perfeita harmonia entre som e sentido ou entre métrica e sintaxe.

Vejamos o exemplo da quinta estrofe, “os tambores/ aquecidos soam/ a noite inteira.” (Pereira, 2017, p. 32), nela a complementação sintática de cada verso insiste em avançar ao seguinte, dessa forma, o adjetivo qualificador dos tambores e o adjunto do verbo soar distanciam-se dos termos aos quais estão relacionados. No jongo, tudo se relaciona, tudo se contagia, tudo é desafio onde “Todos vencem,/ mas ninguém é vencido” (Pereira, 2017, p. 38). Parece contraditória a ideia de um evento em que haja o vencedor sem o vencido, entretanto essa é a cosmogonia da dança, pois, em uma junção simbiótica, o tambor precisa da fogueira para ser aquecido e “Sem eles não há festa./ Sem eles não há roda.” (Pereira, 2017, p. 33), muito menos a dança, o ritmo ou o canto, logo é com eles que a chama se mantém acesa e é à fogueira que se recorre para que o couro do batoque seja afinado. Cria-se, por fim, a imagem do som e do calor sendo transmitidos pela roda não como se transfere mecanicamente um objeto, pelo contrário, ambos se expandem na atmosfera, misturam-se, assim, quanto mais palmas se batem, mais som se produz e mais se aquecem as mãos, quanto mais as sequências dos versos são quebradas, mais alonga-se seu sentido.

O fogo é um elemento chave do bloco dos cantopoemas, é ele quem abre essa parte de antologia sobre o jongo. O que impera no seu canto é um efeito incontável de significados, como uma chama que, além de aquecer as pessoas, expande-se ao embalá-las a uma festa e rito. Portanto, aquece quem dança, os instrumentos musicais, o couro, a madeira, os jongueiros e, enfim, os corpos.

Vejamos a continuidade da vivência dessa roda.

Assuntos

No jongo fala-se de tudo
um pouco.

Fala-se pouco
do que é mistério.

Fala-se do trabalho
no campo,

dos ancestrais
vindos de outras terras.

Fala-se da água
no terreiro,
das heranças
num provérbio.

No jongo vira assunto
o que era

de ontem
e o que é de hoje

Fala-se, escuta-se
a palavra

repartida como grão
do orvalho.

(Pereira, 2017, p. 34)

Ser jogueiro é uma prática de vivência que está em tudo, não apenas no instante da roda de dança, portanto, nos pontos – cânticos enigmáticos apresentados por uma linguagem metafórica e própria de cada roda – fala-se do cotidiano, da ancestralidade e da continuidade. Os diálogos também são exemplos do jogo sem perdedores, pois à medida em que o canto do outro é desafiado, quem fala deve escutar, quem escuta deve falar, desse modo, fala e escuta, ensinamento e aprendizagem são mutuamente compartilhados, como se lê no poema “Assunto”, “a palavra/ repartida como grão/ de orvalho” (Pereira, 2017, p. 34). Cada ponto assemelha-se a uma palavra dependente de outra para a criação do enunciado, isto é, uma roda de subordinação de discursos, por isso, mesmo quando em desafio, o poema “Ponto” diz: “Ô, ô ô eá/ Um ponto se emenda/ com outro” (Pereira, 2017, p. 35). Esse mesmo verso se repete na quarta estrofe, quase como um eco ou coro, que nos leva a pensar o poema como um canto e a dança. Não se constrói a leitura somente com os olhos, a leitura de fato não é silenciosa, torna-se rítmica e dançante, quando o leitor percebe já criou um

compasso entre as palavras e o seu próprio corpo.

Esse tipo de participação sensorial é um dos processos de significação de que tanto Jean Luc Nancy discorre em *À escuta* (2014, p. 19), mostrando os sentidos produzidos pelo processo de isomorfismo, em que a visão e a escuta constroem juntas a experiência. Nancy explica que “no mínimo, o sentido e o som reenviam um ao outro ao mesmo tempo, e que, de modo muito geral, este espaço pode ser definido como um *si*, ou de um sujeito” (2014, p. 22). Portanto, um leitor participante e construtor precisa alargar a leitura do poema, da visão para a fala, da fala para o canto, do canto para a performance ou à cena. Ora, isso não são os pontos se emendando um ao outro?

Como dito anteriormente, a linguagem dessa festa é oblíqua, própria, viva, única para cada jogador e indecifrável sem deixar de construir “[...] um colar/ de ideias” em que reside “Escondido no ponto,/ como borboleta/ na árvore/ um segredo” (Pereira, 2017, p. 37). Esse segredo é a palavra compartilhada “Porém, segredo/ e borboleta/ mudam de forma” (Pereira, 2017, p. 36).

Ora, vemos as características da performance na composição do poeta, cada dança está relacionada ao ato do aqui e agora, como um processo em espiral em constante diferenciação de si. Zumthor (2014) nos diz que a performance está relacionada ao “agora e nesse momento”, *hic et nunc*, além disso, a ideia da presença de um corpo é irredutível. No entanto,

[a]ssim percebida a performance não é a soma de propriedades que se poderia fazer um inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas. Ela partilha nisso com a poesia (e sem dúvida a poética) um traço definidor fundamental (Zumthor, 2014, p. 71).

Relacionando-a à poesia podemos perceber que ela se completa em uma estrutura que flerta com o imaterial, desse modo, a poética de Pereira procura reproduzir essa performance em palavras. Nessa relação, o crítico ainda observa que interpretar o texto poético é um processo que não se limita apenas às semânticas dos signos, isso porque ler também é performar, ou seja, o momento em que se lê e a maneira como os receptores de sentido do corpo percebem o texto são fundamentais à interpretação. Portanto, “[c]oncebida a propósito da performance, a ideia de obra se aplica, em um grau menor (mas de maneira não metafórica!), à leitura do texto poético. Essa leitura comporta, em suma, um esforço para eximir limitações semânticas próprias à ação de ler” (Zumthor, 2014, p. 69-70). Logo, o *enjambement*, a disposição dos versos e estrofes em seus poemas, reflexões iniciadas em uma composição e continuadas em outras, tudo isso, seria o corpo-poema em um persistente balanço entre uma forma física e outra espectral dialogando com os sentidos do leitor. Quem estiver disposto a ler a obra do poeta com palmas, vê e sente o jongo e, ao reler, depara-se com uma nova experiência.

Sabemos que a performance é o ato, a ação, um instante de relação entre público e plateia que pode ser reiterado, mas nunca é o mesmo, pois sujeitos, tempo e lugar estão sempre em transformação. Já o performativo é a capacidade de a linguagem gerar um *efeito-mundo* pelo dizer. Barbara Cassin nos aponta que

[o ato] perlocucionário faz alguma coisa *by saying* “pelo dizer”, ele tem um “efeito” e produz consequências – em que, e isso merece ser observado, ele se coloca em princípio mais do lado da felicidade do que da verdade (Cassin, 2010, p. 33).

Percebemos, então, que o modo pelo qual Pereira produz seus poemas e as similaridades da leitura compartilha com a performance fazem com que sua poética reverbere no mundo pelo dizer. O resultado desse eco, isto é, do *efeito-mundo*, não é somente a descrição do festejo do jongo, mas a sua efetiva realização em uma linguagem performativa que coloca em paralelo performer e escritor. Contudo, enquanto a obra do primeiro se realiza junto com o público e sua linguagem corporal é instantaneamente percebida, corpo e tempo são relativizados na escrita. O escritor produz um corpo-poema que não será percebido no instante de sua construção, antes, estará presente na leitura de forma espectral, mas jamais imaterial, tendo o suporte dessa poética, neste caso o livro, como palco onde as palavras dançam, vibram e falam ao leitor sem, no entanto, depender dele para que se realizem no mundo.

“A capoeira [...] é tudo que a boca come”

Figura 1



Fonte: Mauricio Negro. In: Pereira, 2017, p. 10 e 11.

Abrimos esta seção com uma expressão muito utilizada pelo mestre da capoeira: “A capoeira é mandinga, é manha, é malícia. É tudo que a boca come.” A frase ficou famosa ao ser pronunciada por Mestre Pastinha para tentar definir a complexidade da capoeira. Acima, temos uma imagem performativa da cena: o que os olhos captam são dois capoeiras, dois galos. Um dos personagens se abaixa e outro inclina a perna, o jogo das imagens detona com os significados e faz com que o seu leitor vá construindo significados de forma vagarosa. O que explica a cena é justamente o que vibra no silêncio, não à toa o mestre Xaréu — Hélio Campos, em *Capoeira regional: a escola de Mestre Bimba* (2009), ensina que na capoeira não há pressa. A arte e a literatura aqui trabalham juntas, sincronicamente a imagem revela-se em relação, o que se interpreta é, ao mesmo tempo, defesa e ataque, mas também a Bênção.

O que os primeiros versos de “O pé e a perna” entoam? Em “O galo cantou, camarada/ na cur-

va do dia” (Pereira, 2017, p.12), o que se ouve é um chamado, isso se determina pelo canto da ladainha, são aqui iniciadas a espera e a escuta. Assim, os capoeiras só se lançam ao movimento quando um senso de comunidade é exaltado na ladainha e surge um coro em conjunto com instrumentos como o berimbau, que convidam a quem se aproxima a participar da celebração matinal. Como é possível observar nos versos: “Quando o galo canta,/ camarada/ é hora, é hora. /É hora de saudar o dia [...]” (Pereira, 2017, p. 12). Este coro não é uma mera repetição do chamamento, mas sim uma renovação do chamado, isto é, uma nova saudação ao dia e ao jogo da capoeira que se expandirá no tempo por vir. Aqui observamos a reiterabilidade performática.

Se for pensada a arte em conjunto com o cantopoema como a encenação da linguagem apresentada, o que se encontra são os fragmentos pé e perna trabalhando juntos como pincéis do real, recolhendo da vida a sensação espacial, mas também as bordas de acontecimentos culturais e identitários. O que pintam são movimentos, mas também são caminhos. Também são entoadas perguntas, o corpo pergunta? “Quem é perna comprida?/ Quem é?/ Quem acende a sola do pé?/ Quem?/ Quem salta de pé? quem/ solta a perna/ é capoeira” (Pereira, 2017, p. 12).

O que também se alonga aqui além do corpo são as perguntas, o pronome interrogativo e o sinal de interrogação se estendem, mas em seguida vem uma resposta: “é capoeira”. Quem é quem se move; nada mais do que isso, e a cena é que posiciona os sujeitos. Vejamos o próximo poema:

Os braços

Cada um do seu lado,
Irmãos.
Cada um com seu ombro,
Irmãos.
Cada um com seu cotovelo,
Irmãos.
Cada um com seu dedo,
Irmãos.
Cada um com seus medos,
Então?

Dois braços de mãos dadas
ajudam
o corpo inteiro.

(Pereira, 2017, p. 13)

Aqui os braços emergem como protagonistas do gesto, não só pelo seu labor físico, mas por carregarem laços afetivos e sombras internas, a exemplo do medo — em suas múltiplas faces que nos convidam a sondar as camadas do que é ser humano. É na justaposição repetida “cada um” que pulsa a fraternidade: capoeiristas se entrelaçam para impulsionar o corpo de modo a amparar o outro. Porém, importa ressaltar que ainda subsiste a autonomia de cada corpo, isto é, o fato de cada um poder ser “cada um”, de poder ter o seu próprio corpo e saber-fazer com suas propriedades.

Essa unidade da capoeira traça todo um caminho a partir dos cantopoemas, ainda por meio dos rastros que aqui também os nomeiam como iniciado em: “O pé e a perna”, “Os braços”, “O tronco”, “A cabeça”, “Os sons dos sons”, “O movimento”, “O lugar” e “A roda”. É interessante observar aqui como os membros do corpo são representados. Se formos analisar, olhamos para os pés, culturalmente pelo viés ocidental, como responsáveis pelo sustento de todo o corpo, então logicamente colocar os pés e as pernas em posição de abertura da capoeira faz todo sentido. E logo após a sustentação do corpo, vem a questão de equilíbrio, como vê-se em “Dois braços de mãos dadas/ ajudam/ o corpo inteiro” (Pereira, 2017, p.13).

Os cantopoemas se mostram cada vez mais reais e vivos, e o leitor se depara com “O Tronco”, não que os pés, pernas e braços não sejam mais importantes, mas eles ecoam e de certa forma passam o foco de importância para o meio. A dualidade do que é apresentado é marcada por uma beleza, que ao mesmo tempo explica: as individualidades são todas importantes; e configuram as relações como instrumento para a construção de uma identidade coletiva. Em “O tronco”, o meio seria como um sustentáculo das relações, ainda do lugar por onde essa poética que a tudo conecta e tudo faz comunicar, pois, “Ninguém fica de pé/ se não tiver/ o meio” (Pereira, 2017, p. 14).

O pronome “quem” aparece novamente no poema “A cabeça”, como em: “Quem é forte, não diz”; “Quem tem a cabeça/ no lugar/ vai a todos os lugares” (Pereira, 2017, p. 15). A obliteração do pronome leva a pensar na razão pela qual a capoeira faz isso e chega-se à resposta: “Quem é não diz/ o que é. Dizer para quê” (Pereira, 2017, p. 15). Talvez o cantopoema possa estar sugerindo que é a capacidade de movimentação que identifica os sujeitos, não a sua identidade, mas quem sabe a alteridade. Isso só se torna possível, porque, para conhecer o mundo, é necessário buscar uma sintonia com a compreensão de seus próprios guias interiores, como lido em: “A cabeça de quem sabe/ vai/ a todos os lugares” (Pereira, 2017, p. 15).

Em “Se a música não soa,/ o corpo espera.” (Pereira, 2017, p. 16) — verso do poema “O som dos sons” —, conclui-se que há o processo em que o som e o sentido se entrelaçam. E, diante da “mão que estala/ para conversar”, primeiros versos do poema, observa-se a transformação do som em corpo sonoro a partir do ressoar: onde o leitor bate as palmas, mas também estala as mãos na conversa com o caxixi e o berimbau, e tudo retorna ao movimento, observado também em “Ginga — um meneio/ que faz/ o corpo mudar/ de forma” (Pereira, 2017, p. 17).

Ao movimentar o corpo, o leitor reconhece o processo de transformação: “Quando se move/ é terra/ é fogo/ é água/ é vento” (Pereira, 2017, p. 18), versos finais do poema “O lugar”. E aqui torna-se crucial entender como tudo já está montado e configurado: o lugar não é somente o local da prece, mas é todo o relato das alteridades ali formadas. Logo, o lugar é o reconhecimento de que algo per-

dido e lembrado é, do mesmo modo, fogo reevocado. De acordo com Agamben, “onde há relato, o fogo se apagou; onde há mistério, não pode haver a história” (Agamben, 2018, p. 34). Assim, para o filósofo, o fogo e o relato, bem como o mistério também são essenciais à literatura.

Por fim “A roda”, último cantopoema da unidade da capoeira:

A roda

Quem dá um passo,
prepara-se para o outro, esse
o recado.

Quem recua,
na verdade não para, essa
é a metade

da lua.

A outra está no passo
dado
que prepara
o salto.

Quem se avizinha da roda
está em casa.

Quem se afasta
é convidado.

Entre passo e recuo, avanço
e cansaço
a roda mundo gira, camará.

(Pereira, 2017, p. 19)

Ao se chegar a esse cantopoema, consegue-se perceber que nada avança de forma linear, um após o outro, como norma ou algo fixo, pelo contrário a linguagem parece rodar, isto é, a narrativa é aquela que gira. Vê-se, por exemplo, nos primeiros versos, onde existe a ruptura de um progresso unidirecional. Dessa forma, a linguagem performa o gingado da capoeira, o que ecoa o que se com-

partilha e com quem se compartilha.

A descentralização está na própria moldura da capoeira, se é possível pensar em termos de estrutura, já que faz com que a própria literatura se mova assim como a capoeira, isto é, culturalmente enraizada nos rastros ancestrais, mas também movente, relacional e reencantada.

Agora, arrisca-se dizer sobre os dois camaradas iniciais que abrem a capoeira, ilustrados por Negro. O significado da roda começa a ser contado por eles: os capoeiras. “A roda” pulsa os múltiplos passos da vida: um passo para trás, na capoeira, nem sempre é recuo — pode ser impulso para o que vem, um salto, um golpe, uma finta que prepara o próximo movimento. Essa preparação inspira, mesmo sendo vista como derrota; é perda que vira volta, aprendizado em prática que traz o resultado. Quem se prepara para chegar, mesmo na exaustão, está pronto para rodar o mundo — ecoando o camará da roda que gira sem fim, onde o recuo se faz avanço e o cansaço, convite à ginga.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência estética de Pereira leva em conta diversos elementos da linguagem verbal, escrita, oral, e visual, como a disposição das palavras nos versos e estrofes. Além disso, permite que o leitor perceba o esforço daquilo que seus poemas buscam representar. Percebe-se, então, que a tradição negro-brasileira de sua obra não é o livro em si, mas o esforço de uma escrita que se coloca em relação com o leitor por meio de seu corpo-poema, pois, sob a luz dessa interação entre corporeidades, os eventos simbolizados nas palavras do poeta recriam-se no mundo sem necessariamente depender de uma exterioridade. Nessa perspectiva, temos a linguagem escrita criando um efeito no mundo segundo Cassin (2010), resultando em corpos-poemas, a corporeidade criada pela linguagem é essencial para que as performances representadas pelos poemas se realizem, pois, como dito por Zumthor (2014), o corpo é um dos elementos essenciais na performance, contudo sua presença neste trabalho foi relativizada sem deixar de ser anulada.

Acredita-se que essa noção transformadora da literatura seja um fenômeno em constante movimento, merecendo um lugar na discussão sobre o cânone e “as expansões” da obra literária. As perspectivas de diversos autores revelam produções literárias que respiram, andam, performam, encenam e cantam, ampliando as fronteiras entre a realidade e a ficção — num campo imaginativo que se manifesta de tantas formas possíveis, como a leitura silenciosa que ressoa ou um leitor que se imagina personagem.

Com as teorias de Nancy (2014) e de Garramuño (2012), destacam-se linguagens plurais: a primeira revelando que a obra literária não pode ser reduzida em texto ou conteúdo; a segunda mostrando que escutar o texto não se limita à linguagem verbal. Ao se complementarem, compreende-se as relações que vão além das palavras, e o quanto a presença do leitor importa para o texto. Para além, acredita-se na escuta baseada na relação do corpo com suas vivências.

Está claro que a produção literária implica uma sensibilidade de escrita e leitura, bem como a possibilidade de torná-la performática, isto é, mobilizar a escuta mostrando a relação entre escrita

e oralidade. De acordo com Nancy (2014), é preciso estar à beira do sentido: a visão sozinha não arrebatamos os significados da vida — eis a ontologia da escuta. Garrumúño (2012) desafia a obra estática ou culturalmente exclusiva, assim, a literatura, por fim, não pode ser contida.

Blanchot (2005, p. 293) esclarece que a literatura escapa a toda clausura ou definição precisa: só a alcançamos desviando dela, pois ela não se descobre — dissimula-se e desaparece. Com o seu desaparecimento, segundo o autor, surge uma “não-literatura”, o movimento que valoriza a obra em si, fora de gêneros e molduras; ela obriga-se a não pertencer, brilha como mistério multiplicável e essencialmente fugidio.

Também, Giorgio Agamben (2018) mostra que é por meio da literatura que subsiste o que se apaga, lá encontra-se o fogo e o relato, mesmo que opaca e só calor de uma chama fraca por assim dizer, estaríamos à beira de vários sentidos, como a vida em sociedade, as culturas e as diferentes histórias.

Enxergamos a obra *Poemas para ler com palmas* (2017) como um grande bolsão, remetendo à teoria da escritora Ursula Kroeber Le Guin (2021), para a qual a literatura se comporta como uma grande bolsa, ou seja, busca retratar a realidade, as ações humanas, os sentimentos e as relações das pessoas com o mundo ao seu redor. Segundo a autora, o mundo é como um vasto universo, onde a ficção tenta descrever a complexidade e a interconexão de tudo, o que reflete uma história sem fim. A autora destaca que, em determinado momento da história da humanidade, vimos a necessidade de criar algo que pudesse armazenar as coisas, para usar depois no futuro. A literatura, portanto, comporta-se como se fosse esse item de armazenamento, mas em que cabe tudo. A complexidade apresentada em *Poemas para ler com palmas* é a constante transformação da obra no sentido blanchotiano, além da força e esforço da linguagem para conter em si o incapturável.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre a criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

BLANCHOT, Maurice. Para onde vai a Literatura? In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.169-191.

CASSIN, Barbara. A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem. *Revista Letras*, Curitiba, n. 82, p. 11-46, set./dez. 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. A diferença. In: *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, António M. Ma-

galhães. Campinas: Papyrus, 1991. p. 33-63.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa da ficção*. Trad. Luciana Chierigati. São Paulo: n-1 edições, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Malungos na escola: questões sobre culturas afrodescendentes e educação*. 2ª ed. São Paulo: Paulinas, 2010.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poemas para ler com palmas*. Ilustração: Mauricio Negro. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2017.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. 1ª ed. São Paulo: É Realizações, 2018. (Biblioteca Humanidades).

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Submissão em: 30/01/2026

Aceite em: 11/06/2026

TRANSLATION, MEMORY, AND CULTURAL
(RE)SOUNDINGS BETWEEN IRELAND AND
FLORIANÓPOLIS: THE CASE OF *AN OLD SONG*,
HALF FORGOTTEN, BY DEIRDRE KINAHAN

TRADUÇÃO, MEMÓRIA E (RE)SONÂNCIAS CULTURAIS ENTRE IRLANDA
E FLORIANÓPOLIS: O CASO DE *AN OLD SONG*, *HALF FORGOTTEN*, DE
DEIRDRE KINAHAN

Patrícia Pimenta de Paula

Universidade Federal de Santa Catarina

patripimenta@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-5014-8858>

Beatriz Kopschitz Bastos

Universidade Federal de Santa Catarina

beatrizkxb@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7367-0510>

Alinne Balduino

Universidade Federal de Santa Catarina

alinne.fernandes@ufsc.br

<https://orcid.org/0000-0003-0979-6036>

RESUMO: Este artigo examina o papel do som como sistema dramaturgico em *An Old Song, Half Forgotten*, de Deirdre Kinahan, e em uma adaptação brasileira ambientada em Florianópolis. Defende-se que a memória na peça é estruturada menos pela continuidade narrativa do que por motivos musicais, silêncios e fragmentação sonora. Assim, o estudo compara cenas selecionadas do texto-fonte e da tradução, a fim de analisar como som, espaço e referências culturais foram reconfigurados no processo de transposição de contexto. Com base nos trabalhos de Christopher Small (1998), Don Ihde (2007), Marvin Carlson (2003), Erika Fischer-Lichte (2008) e Gayatri Spivak (1993), o artigo reflete sobre alternativas aos modelos de tradução baseados na equivalência. Demonstra-se que a tradução musical opera como intervenção dramaturgica, reformulando como memória, lugar e identidade são percebidos em performance.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução teatral; Dramaturgia sonora; Adaptação cultural; Memória e performance.

ABSTRACT: This paper examines the role of sound as a dramaturgical system in Deirdre Kinahan's *An Old Song, Half Forgotten* and in a Brazilian adaptation set in Florianópolis. It argues that memory in the play is structured less by narrative continuity than by musical motifs, silence and auditory fragmentation. Thus, the study compares selected scenes from the source text and the translation in order to analyse how sound, space and cultural references were reconfigured in relocation. Drawing on work by Christopher Small (1998), Don Ihde (2007), Marvin Carlson (2003), Erika Fischer-Lichte (2008) and Gayatri Spivak (1993), the article reflects on alternatives to equivalence-based models. It shows that musical translation operates as dramaturgical intervention, reshaping how memory, place and identity are perceived in performance.

KEYWORDS: Theatre translation; Sonic dramaturgy; Cultural adaptation; Memory and performance.

1. INITIAL REMARKS

Deirdre Kinahan's (2024) *An Old Song, Half Forgotten* constructs memory as an acoustic process rather than a narrative one. In the play, recollection is patterned through rhythm and silence. Listening, in this sense, becomes the structuring principle of the play's dramaturgy, displacing linear narrative development in favour of a fragmented mnemonic structure in which discontinuous sonic traces shape the experience of time and subjectivity on stage. This has direct implications for translation, especially intercultural ones, since sound does not circulate as a stable material across languages or cultures. Moreover, the play's dramaturgical logic depends on historically situated habits of listening that cannot be transferred without transformation.

Kinahan's dramaturgy takes shape in a context where women's experience has remained structurally peripheral to Irish theatrical discourse (Sihra, 2007), and where contemporary playwriting has increasingly displaced nationalism as a dominant narrative horizon (Lonergan, 2010). Instead of approaching identity through national representation, her domestic dramas register conflict at the level of everyday life, foregrounding the friction between personal memory and inherited moral schemes. In *Spinning* (2014) and *Halcyon Days* (2016), for instance, ageing, illness, and domestic instability exert formal pressure on the pacing of the play. In *An Old Song, Half Forgotten*, these tensions are internalised by the dramaturgy itself, since memory does not merely motivate the action, but disrupts its continuity.

Taking Marvin Carlson's (2003) concept of "haunted stage" as an analytic lens, and Emilie Pine's (2011) account of Irish cultural memory as resistant to nostalgic closure, Kinahan frames the past as a disruptive presence. In *An Old Song, Half Forgotten*, Alzheimer's is embedded in the form of the play, in which temporal sequence is fractured, and the coexistence of James and Young James stages memory as estrangement from the self. In this context, silence, repetition, and musical motifs appear as compositional procedures that expose memory as labour-intensive and structurally unreliable. The dramaturgy is therefore organised through sound and any shift in its acoustic configuration necessarily alters how temporal rupture is experienced.

The action unfolds in the day room of a nursing home, where James, an elderly man with Alzheimer's disease, listens to a string quartet positioned on the stage alongside a younger version of himself. Their exchanges move associatively across different moments of James's life, producing memory as discontinuous recurrence. The string quartet remains visible throughout the play, establishing most musical interventions as internal to the dramatic situation, while brief insertions of popular songs function extradiegetically, providing recognisable sonic references that situate James's private recollections within a broader Anglo-Irish cultural horizon.

The relation between memory and sound can be specified through Christopher Small's (1998) understanding of "musicking" as a form of social action and through Don Ihde's (2007) account of listening as embodied and situated perception. In Kinahan's play, Paul Frost's score conditions the appearance of memory, and sound becomes the medium through which James's past is mediated. What emerges, thus, is a form of subjectivity organised by aural experience itself. Memory, here, is

less a repository of images than a process structured by auditory recurrence.

While Kinahan's work has most often been approached through questions of gender, trauma, and post-national identity, the sonic organisation of her dramaturgy has received comparatively little critical attention, particularly in relation to translation. Yet in *An Old Song, Half Forgotten*, meaning resides primarily in the way sound structures presence and absence on stage. Because the play does not construct place mimetically, relocation into another cultural context cannot proceed by substitution alone: it requires the reconstitution of the auditory conditions under which subjectivity takes form. Any translation that treats sound as decorative rather than structural suppresses the very logic that sustains the play.

The Florianópolis-based adaptation discussed in this paper emerged from a 2024 desk-based process developed within a practice-as-research framework. Rather than treating adaptation as a secondary outcome of analysis, this paper approaches translation itself as a mode of inquiry. The work was therefore conceived as an analytical intervention into Kinahan's text, allowing questions concerning memory and sonic perception to be explored through the practice of translation itself. Decisions regarding setting, musical references, and speech patterns were guided by the soundscape of Florianópolis as a structural variable through which the play's economy of memory could be recalibrated.

Following practice-as-research approaches that understand creative practice as a form of knowledge production (Kershaw, 2009; Sullivan, 2009) and drawing on Angela Tiziana Tarantini (2021) notion of the translator-researcher, the adaptation was treated as an exploratory framework through which questions concerning cultural relocation in this specific play could be investigated through practice. In this study, the translator-researcher occupies a dual position as both translator-adaptor and analyst of the adaptation process, examining translational decisions through the practice of adaptation itself. The adaptation therefore functioned both as a creative project and as a reflexive practice.

The analysis adopts a comparative approach, focusing on selected scenes from both the source play and the adaptation. The discussion concentrates on scenes in which sound appears as a primary dramaturgical device and where translation required substantial reconfiguration of musical or cultural references. These scenes were selected because they foreground the relationship between sound and memory that structures both Kinahan's dramaturgy and the translational interventions discussed in this article.

This paper thus advances the claim that *An Old Song, Half Forgotten* cannot be relocated into another cultural context through linguistic transfer alone. Focusing on the handling of music, silence and aural disruption in the source text, the analysis examines how these elements were reconfigured in the Florianópolis adaptation in order to expose the limits of translation understood as reproduction.

Throughout this article, translation refers to the broader process of reworking Kinahan's play across linguistic and cultural dimensions. Adaptation designates the specific Florianópolis version produced through this process, while relocation refers to the displacement of the play from its Irish

setting to a Brazilian cultural context. Finally, music translation is understood here as the rearrangement of the play's sonic dramaturgy through new musical references and listening practices.

These distinctions resonate with Patrice Pavis's understanding of intercultural transfer. Pavis argues that intercultural performance – which is the case of the Kinahan Florianópolis project – entails the transformation and recontextualization of theatrical signs as they move between cultures. Using his well-known metaphor of the “hourglass”, through which the grains of culture pass in a slow flow, Pavis affirms:

In the upper bowl is the foreign culture, the source culture, which is more or less codified and solidified in diverse anthropological and artistic modelizations. In order to reach us, this culture must pass a narrow neck [...] into the lower bowl, that of the target culture, from which point we observe this slow flow. The grains will rearrange themselves in a way which appears random, but which is partly regulated by their passage through some dozen filters put in place by the target language and the observer (Pavis, 1992, p. 4).

Pavis's model is particularly useful for understanding the Florianópolis adaptation because it emphasizes that intercultural transfer is not a neutral process of transmission but one of selection, transformation, and re-signification.

A similar concern underlies Susan Bassnett's reflections on theatre translation. One of the pioneers in theatre translation as an academic field, Bassnett initially regarded it as a “labyrinth” (1984), particularly when the translator is unable to work collaboratively with the theatre group. Her emphasis lies in the fact that writing for the page and writing for the stage pose different challenges and consequently lead to different translation outcomes. Her acknowledgement of these differences paved the way for more integrated approaches between praxis and theoretical approaches. More recently, thus, Bassnett, along with Catalina Iliescu-Gheorghiu (2025), has highlighted the plurality of approaches to theatre translation, encompassing the negotiation of cultural, performative, and audience-related dimensions.

This perspective is particularly relevant to the Brazilian adaptation of *An Old Song, Half Forgotten*, in which the relocation of the play required not only linguistic translation but also the re-configuration of its sonic dramaturgy through new musical references and listening practices. With these distinctions and definitions in mind, the following analysis examines how these processes operate within the Florianópolis adaptation.

MUSIC AS DRAMATURGICAL AND CULTURAL LANGUAGE IN *AN OLD SONG, HALF FORGOTTEN*

In *An Old Song, Half Forgotten*, the encounter between James and his younger self organise memory as intermittent reappearance. Scenes emerge and recede without casual linkage, often initiated or curtailed by musical interventions that unsettle any stable distinction between past and

present. Music, in this sense, operates as a compositional principle: it determines when memory surfaces, how long it persists and when it dissolves. Its agency, however, is not uniform. At times, it governs the tempo of perception; at others it withdraws, yielding to the silence of verbal disintegration. This instability is structural, since memory in the play is exposed to sound.

Kinahan's use of sound is inseparable from the form of cultural memory *An Old Song, Half Forgotten* inhabits. Patrick Lonergan (2010, p. 3) notes that contemporary Irish theatre has increasingly retreated from nationalism as its organising narrative, with "the category of 'the national' [becoming] less influential in theatrical production than it has been in the past". This retreat does not simply displace political content; it alters the formal conditions under which history appears on stage. In the absence of a unifying national framework, memory no longer functions as a coherent narrative of origins or continuity. Pine (2011, p. 55) similarly characterises contemporary Irish cultural memory as anti-nostalgic, structured by rupture rather than continuity by contested recollections, silences and losses that resist recuperation.

This aesthetic logic becomes materially legible in the scene in which James recalls his grandmother's reaction to the 1916 executions at Kilmainham Gaol. Kinahan does not propose staging the Easter Rising as historical narrative or nationalist memory. The event instead returns in the form of acoustic trauma as the "volley of shots" that continues to reverberate inside the domestic space:

BOTH. It was my grandmother's house.

YOUNG JAMES. And Ma always said that my grandmother was haunted by the volley of shots that rang out when Ireland's patriots were being murdered by the British there in 1916.

JAMES. She did, she always said that.

YOUNG JAMES (*dropping to his knees*). And Ma always said that Granny used to kneel by her bed, hands over her ears, trying to think of lovely things.

JAMES. Lovely things Granny, think of lovely things.

YOUNG JAMES. Because she was only a little girl back then but all she could see in her mind's eye was blood splattering onto the back walls of the gaol and blood running up through our floorboards, seeping into her little-girl world with the terror of it all. And Ma said that she never got over it because if anything every upset Granny she would just close her eyes, drop to the floor and put her hands over her ears. Traumatized, that's what my ma said...

JAMES. Traumatized.

YOUNG JAMES. Lived on her nerves. Lived on her nerves, like Ma.

The musicians play. The two JAMESSES listen (Kinahan, 2024, p. 161).

This recollection is immediately followed by the stage direction "The musicians play. The two JAMESSES listen" (Kinahan, 2024, p. 161). Here, history collapses into sound. The national past, instead of being remembered as a coherent event, survives as affective disturbance, registered in the grandmother's gesture of covering her ears and in the sonic interruptions that punctuate the scene. This is precisely the condition Pine describes as memory structured by rupture, silence and

loss. And it is equally the formal consequence of what Lonergan identifies as the erosion of “the national” as an organising framework. The play offers history as a fragmented sensory memorial. Kinahan’s dramaturgy thus stages not Irish history, but the unassimilable remainder of it.

Christopher Small (1998, p. 2) defines music as an activity, “something that people do”, thereby relocating musical meaning from the artefact to the relational event of “musicking”. In *An Old Song, Half Forgotten*, this activity is not organised around participation as agency but around participation as exposure. James undergoes music. Listening is configured less as a cultural competence than as a situation of vulnerability, where sound acts upon the subject. In this sense, Kinahan radicalises Small’s premise: “musicking” here is an asymmetrical encounter. Don Ihde’s (2007, p. 117) phenomenology of auditory polyphony clarifies this dynamic by framing listening as a simultaneous negotiation of perceptual and imaginative modes:

With the introduction of a second modality of experience, in addition to what has been the predominantly perceptualist emphasis, listening becomes polyphonic. I hear not only the voices of the World, in some sense I ‘hear’ myself or from myself. There is in polyphony a duet of voices in the doubled modalities of perceptual and imaginative modes.

It is this auditory polyphony that the play makes visible. Sound fractures memory into interruption, overlap and displacement. Listening is therefore figured as the condition under which subjectivity loses coherence.

By shaping the relations between voices, temporal shifts and spatial orientation, Paul Frost’s soundtrack functions as a dramaturgical system by its own right. Silence is treated as interruption, the points at which continuity fails, and the body no longer aligns with memory. In these moments, coherence is neither repaired nor compensated for; it is exposed as fragile. As Christopher Small (1998, p. 163) argues, the combination and succession of sounds activate associative processes in the listener that generate meaning. In Kinahan’s play, such associations are immediately disrupted. Narrative surfaces only to be suspended again by sound.

The opening scene establishes listening as the play’s primary dramaturgical action. James and Young James sit side by side in the day room while a string quartet performs, and respond to the same sound from different temporal positions:

We are in the day room of a nursing home.
There are musicians playing a vigorous piece of classical music.
JAMES O’BRIEN, a dapper man in his seventies, sits listening appreciatively.
A YOUNGER MAN sits by his side, also listening appreciatively.
[...]
JAMES. Bravo! Bravo!
YOUNG JAMES. Toi! Toi! Toi!
JAMES. Wonderful. Beautiful.
YOUNG JAMES. Mesmeric!
[...]
YOUNG JAMES. It’s the river, isn’t it? It’s the Liffey. I was born on it... bred on it... (Kinahan, 2024, p. 167).

Here, music functions both as a social act and as the trigger through which memory enters the scene. What appears is duplication, two versions of James produced by a single acoustic event. When Young James names the Liffey, he introduces an affective imprint activated by sound. The river is not represented; it is acoustically summoned. This moment gives dramatic form to Ihde's account of auditory polyphony: James hears the present performance while simultaneously receiving a memory that does not belong to it. Listening becomes an experience split between perception and intrusion. Sound and silence alternate to interrupt narrative continuity, so that memory appears as disturbance.

The play's articulation of sound and memory can be understood in light of Marvin Carlson's (2003) notion of theatre as a "memory machine", a mechanism that reactivates experience through repetition. In *An Old Song, Half Forgotten*, this function is assumed primarily by sound. Music activates memory in the present of performance, placing the audience in contact with a past that returns as sensation. Christopher Small's (1998, p. 139) claim that musical meaning operates through gesture further clarifies this process. In Kinahan's dramaturgy, music performs memory, which appears not as an action unfolding in time.

Thomas Turino (2008) distinguishes between presentational performance, structured around the display of musical competence to an audience, and participatory practice, in which musical meaning emerges from collective doing. In *An Old Song, Half Forgotten*, the performance clearly conforms to the presentational model at the level of staging, with musicians performing for a seated audience. Yet the dramaturgical function of music destabilises this taxonomy. James does not participate sonically, but listening itself becomes structurally productive, since memory is acoustically precipitated. While this does not constitute participation in Turino's sense, grounded in bodily and sonic co-production, the play exposes the limits of his framework by staging listening as a dramaturgical agency, where temporal organisation and affective intensity are generated without physical action.

Moreover, music in *An Old Song, Half Forgotten* operates as a culturally overdetermined medium, drawing on idioms associated with Irish life, emigration, and historical loss. Turino's (2008, p. 6) claim that sound participates in the formation of social bonds illuminates how both Frost's live score and the extradiegetic mechanical inserts mobilise recognisable musical codes as a mode of imagined collectivity. Yet in Kinahan's dramaturgy, this cultural resonance does not consolidate identity. Composed of sounds marked by timbral cues, harmonic tendencies, and stylistic allusions to Irish musical culture, the score evokes its erosion. Musical forms operate within shared structures of feeling associated with rural continuity and intergenerational belonging, yet here these structures surface only as unstable residues. References to the Liffey, to James's youth, and to a national affective climate emerge as discontinuous flashes; his listening can no longer integrate. Here, music registers the disintegration of the cultural grammar that once made identification possible, staging the widening disjunction between collective memory and subjective capacity for recognition.

James's experience of Alzheimer's intensifies the instability that structures Kinahan's dramaturgy. As Oliver Sacks (2008, p. 378) observes, musical memory can persist even when other

cognitive functions deteriorate, calling forth sensations and emotions in the absence of narrative coherence. In *An Old Song, Half Forgotten* this “calling” produces residue. What returns is a bodily echo, a fleeting resurgence that cannot be held. When Sacks (2008, p. 381) describes familiar music as capable of reanimating forgotten worlds, Kinahan radicalises this insight by emptying it of restorative promise. In this context, the evocation of the Liffey marks the brief flicker of an affective imprint already slipping away.

This logic becomes precarious when the play is transplanted into another cultural soundscape. The Florianópolis adaptation performs a domesticating operation, replacing Irish sonic references with Brazilian sensory markers in order to produce recognition. Yet this substitution is not neutral. Because the dramaturgy depends on the friction between cultural residue and cognitive inaccessibility, altering the sonic field risks reconfiguring the very mechanism by which memory functions in the play. Translation, here, cannot be reduced to the replacement of references; it must test how much domestication the dramaturgical architecture can endure without dissolving its central tension between affective return and mnemonic failure.

3. MUSIC, MEMORY, AND THE POLITICS OF TRANSLATION

Translating *An Old Song, Half Forgotten* demands attention to the aural system through which the play organises memory. In Kinahan’s dramaturgy, sound establishes the conditions under which meaning takes form. Relocating the play to Florianópolis therefore involved reworking its auditory framework and not just substituting its verbal content. This is already evident in the adaptation’s opening, where the original string quartet is replaced by a small ensemble of local instruments:

<i>We are in the day room of a nursing home. There are musicians playing a vigorous piece of classical music.</i> JAMES O'BRIEN, <i>a dapper man in his seventies, sits listening appreciatively.</i> A YOUNGER MAN <i>sits by his side, also listening appreciatively.</i> [...] JAMES. Bravo! Bravo! YOUNG JAMES. Toi! Toi! Toi! JAMES. Wonderful. Beautiful. YOUNG JAMES. Mesmeric! [...] YOUNG JAMES. It's the river isn't it? It's the Liffey. I was born on it... bred on it... (Kinahan, 2024, p. 167).	<i>Sala de convivências de uma casa de repouso. Um pequeno conjunto de instrumentos populares toca uma música enérgica.</i> JAIME DE SOUZA, <i>um homem elegante com os seus setenta anos, aprecia a música sentado.</i> Um HOMEM MAIS JOVEM, <i>sentado ao lado de JAIME, também aprecia a música.</i> [...] JAIME. Bravo! Bravo! JOVEM JAIME <i>levanta e bate palmas vigorosamente.</i> JAIME. Maravilhoso. Explêndido. JOVEM JAIME. Esplendoroso! [...] JOVEM JAIME. <i>(para o conjunto) É sobre o Centro, não é? Eu sou de lá, sabia? Nascido e criado.</i>
--	---

This shift alters the conditions under which the scene is heard. The Dublin soundscape associated with chamber music and with the figure of the Liffey is replaced by an auditory environment drawn from Florianópolis. Translation thus operates as intervention; it reconstructs the framework through which memory becomes audible.

The stakes of this operation emerge in the scene that recalls Danny Murray as “the boy from the Alley”. In the source text, remembrance is keyed to a musical motif that encodes the social weight of place, allowing sound to register both personal memory and spatial stigma. In the adaptation, this configuration is displaced onto the Morro do Mocotó, a community historically associated with social marginalisation. However, this is presented as a risk-laden interpretive choice that exposes the ethical tensions involved in translating place and poverty across cultural contexts.

<i>The musicians play a notif that comes to represent Danny Murray.</i> YOUNG JAMES. That's him! Danny Murray. My best friend, the best friend any boy anywhere could ever hope to call his friend. JAMES. Danny Murray lives in the small row of cottages on the Alley. YOUNG JAMES. The Alley, the Alley, the Alley, the Alley... JAMES. White cottages they are with two families living in each. One on the top floor and one on the bottom floor. My ma seems to think it is some kind of affliction to live in the “alley”, some great shame or curse that might follow you up-and-out from your breakfast and sit like a threat, a warning on your chest! YOUNG JAMES. (as Ma). This fella is bad, this fella is no good... this fella comes from the Alley! JAMES. But I think it's a great place altogether. Teeming it is. <i>“The Music of the Alley” comes in (Kinahan, 2024, p. 159).</i>	<i>Os músicos tocam uma melodia que representa Daniel.</i> JOVEM JAIME. Daniel. Meu melhor amigo... O melhor amigo que qualquer menino poderia sonhar em ter. JAIME. Daniel mora em uma casinha de madeira no morro. JOVEM JAIME. O morro, o morro... JAIME. As casinhas de madeira são construídas no chão batido. Minha mãe acha que é uma vergonha morar naquele morro... Um tipo de maldição que te segue desde o café da manhã até a hora de dormir. Um tipo de aviso colado bem no peito... JOVEM JAIME. (<i>imitando a mãe</i>). Esse cara não é flor que se cheire. Esse cara vem do morro. JAIME. Mas eu não acho que é um lugar ruim. Muito pelo contrário... <i>Música que representa o Morro do Mocotó.</i>
---	--

As Marguerita Laera (2019, p. 13) observes, “the very notion of equivalence obscures the material and cultural frictions generated by translation”. In this case, what is at stake is the displacement of a listening framework. Replacing the Alley with the Morro do Mocotó does not reproduce an Irish social formation; it situates memory within a different urban history, marked by specific patterns of spatial segregation and social exclusion in Florianópolis. The musical motif associated with Daniel no longer evokes Dublin's working-class imaginary, instead, it participates in a locally grounded soundscape whose meanings are historically and culturally distinct. Here, what emerges is a reorganisation of how memory is sonically encoded within the dramaturgy.

Thus, the substitution of the Alley by the Morro do Mocotó inevitably alters the political and cultural coordinates through which Kinahan's dramaturgy becomes legible. The adaptation does not preserve the historical specificity of the Irish setting, nor does it seek to establish an equivalent relationship between two distinct social formations. Such a gesture involves the risk of domesticating cultural difference by relocating it within a framework that may be more immediately recognisable to the Florianópolis' audience. Yet, as Homi K. Bhabha (1990) argues:

Translation is also a way of imitating, but in a mischevious, displacing sense - imitating an original in such a way that the priority of the original is not reinforced but by the very fact that it can be simulated, copied, transferred, transformed, made into a simulacrum and so on: the 'original' is never finished or complete in itself (Bhabha, 1990, p. 210).

In this context, the Morro do Mocotó functions as what Bhabha (1990) describes as a Third Place of enunciation – the adaptation produces a hybrid cultural space in which different histories enter into negotiation. The resulting dramaturgical landscape remains marked by Kinahan's concerns while simultaneously incorporating references that emerge from the social and sonic environment of Florianópolis. What is translated, therefore, is a set of relationships that acquire new meanings through their displacement into another context.

Yet the hybrid space produced through adaptation is not politically neutral. Following Tejaswini Niranjana (1992), translation can be understood as a practice that actively participates in the construction of cultural difference. The relocation of the play to Florianópolis therefore involves more than a change of setting, it also reshapes the conditions through which cultural meanings are produced and recognised.

For Lawrence Venuti (1995, p. 61), fluency is a “discursive strategy ideally suited to domesticating translation”, one that performs ethnocentric violence while concealing it beneath the illusion of transparency. When this logic governs the relocation of Kinahan's sound proposal, formal tension risks being converted into mere accessibility and strangeness could be neutralised. The unfamiliar becomes locally legible, and the auditory discontinuities that structure Kinahan's dramaturgy are smoothed into recognisable acoustic patterns.

It is at the level of perception that the theatrical consequences of this operation become fully legible. Fischer-Lichte's (2008, p. 88) notion of performative reception conceptualises aesthetic experience as an oscillation between sensorial immediacy and symbolic intelligibility:

A spectator first perceives a certain movement of an actor in its specific energy, intensity, thrust, direction, and tempo, and then suddenly understands it as a symbolic appeal to or threat of the character. Despite the shift from the material to the symbolic sphere, the actor's specific physicality might still affect the spectator in a particularly intense manner.

This oscillatory mechanism extends directly to sound. A musical motif is as force — timbre, rhythm, volume — acquiring associative and mnemonic value only subsequently. Sound translation therefore intervenes at the level of perception itself. By altering the sonic field, the translation

reorganises how the spectator listens, and thus how memory becomes sensible in performance. Musical meaning emerges through embodied, historically situated frames of audition. To modify the soundscape is therefore to recompose what can be heard, what resonates affectively, and which temporal strata of experience become perceptible on stage.

In musical dramaturgy, the limits of transfer are structural. Since music operates through culturally and historically sedimented practices of listening, it calls for re-inhabitation as a dramaturgical procedure grounded in embodied perception and situated sonic knowledge. Translating music, in this sense, concerns the activation of affective and sensory response. From this standpoint, the displacement of the Irish soundscape by a Brazilian sensory horizon aligns with what Laera (2019, p. 26) defines as “translation as adaptation”, according to which “a translation is always already what we now call an adaptation”. The movement from fidelity to effect, and from replication to resonance reconfigures the politics of authorship itself, foregrounding questions of authority, cultural memory, and erasure: who is entitled to adapt, and whose sensory histories are being mobilized in the process?

The scenes examined in this section are organised around technologically mediated sound. Acousmatic sound, understood here as sound dissociated from a visible source, reorganises the economy of theatrical listening by shifting attention away from liveness and toward sonic memory. The musical material mobilised in these scenes draws on repertoire already embedded in British and Brazilian cultural contexts, in dialogue with both the source text and its adaptation. Recognition, in this case, precedes interpretation, as familiar songs activate shared affective and historical associations before any narrative meaning is processed. What enters the stage, therefore, is memory in circulation. The following analysis traces how mediation and musical recognisability converge to recalibrate processes of recognition within the dramaturgical structure.

JAMES. But then I found the acting. The Acting! YOUNG JAMES. Oh yes, the Acting. BOTH. Plough! <i>The two JAMESSES seem agitated.</i> <i>Then the music changes. YOUNG JAMES responds to the music and begins to set up the stage for a short extract from Seán O’Casey’s play The Plough and the Stars, where he takes up the role of Young Covey, prompting JAMES to respond as Uncle Peter. They recite lines from Act One of the play in which young Covey gently taunts Uncle Peter as they remember their performance</i> (Kinahan, 2024, p. 164).	JAIME. Mas aí, eu descobri a atuação. (<i>Enfático</i>) A atuação! JOVEM JAIME. Ah, sim! A atuação! AMBOS. E Eles Não Usam Black-Tie! <i>Os dois JAIMES ficam agitados.</i> <i>A música muda. O JOVEM JAIME responde à música e começa a preparar o palco para um breve trecho da peça Eles Não Usam Black-Tie, de Gianfrancesco Guarnieri, onde ele assume o papel de Tião, levando JAIME a responder como Otávio. Eles recitam falas da peça, enquanto lembram da sua apresentação.</i>
---	---

In this case, one canonical reference does not supplant another; it displaces the political coordinates through which memory is articulated. In Kinahan’s text, the allusion to O’Casey inscribes James’s recollection within the historical formation of Irish republicanism and its theatrical lineage. In the adaptation, resistance ceases to be mediated primarily through nationalist struggle and is re-routed through the history of labour mobilisation in Brazil, restructuring the semantic

framework of the memory being staged. What was previously anchored in anti-colonial discourse is rearticulated through class antagonism and urban working-class experience. This political reorientation is inscribed sonically and performatively.

O'Casey's theatre is marked by an inherited gravitas shaped by the conventions of early twentieth-century realism and by the authority of the nationalist repertoire. Guarneri's dramaturgy, by contrast, draws on a lineage forged within political theatre and popular mobilisation. The aesthetic consequence of this shift becomes audible, and orchestral suggestion gives way to practices associated with Brazilian working-class performance and activist sound cultures.

At this point, translation no longer functions as mediation. The translated text does not aim to preserve Ireland within a Brazilian frame but seeks to produce a political memory through which Brazil reflects on itself by means of a borrowed dramaturgical form. Translation thus operates as cultural intervention, revealing that memory becomes intelligible only when refracted through conflicts embedded in a local soundscape. Domestication, in this context, but reorganises the conditions under alterity becomes perceptible by displacing its acoustic coordinates. Music continues to operate as a "speech of memory", yet its form is recalibrated to act within a different historical and affective field. The aim is neither restoration nor imitation, but the production of intelligibility through situated aural and performative codes. This shift is clarified in the transformation that follows:

JAMES. The world! The world! Imagine! This life. This theatre. This acting that Frank D gave me. That Ma gave me. Well, it opened up everything, everyone, everyone that is dear to me. It opened up the world. YOUNG JAMES. London! JAMES. London! <i>'London Calling' by The Clash comes crashing in. YOUNG JAMES gets all punky, miming singing it and interacting with older JAMES, who enjoys it all immensely. Both join in for some of the lyrics.</i> YOUNG JAMES. Apollo Theatre, Lyric Theatre, Piccadilly Theatre. JAMES. Her Majesty's, St James's, Old Vic. I played them all (Kinahan, 2024, p. 167-168).	JAIME. O mundo! O mundo! Imagina isso! Essa vida. Esse teatro. Esse papel que o Seu Chico me deu. Que mamãe me deu. Bem, isso me trouxe tudo. Todos... Todos que são queridos pra mim. Isso me deu o mundo. JOVEM JAIME São Paulo! JAIME. São Paulo! <i>"Sampa", de Caetano Veloso, começa a tocar. JOVEM JAIME se anima, fingindo cantar e interagindo com JAMES, que aprecia a interação. Ambos se juntam para cantar algumas das letras.</i> JOVEM JAIME. Teatro São Pedro, Teatro Oficina, Teatro Municipal... JAIME. Teatro Ruth Escobar, Teatro Sérgio Cardoso... Eu atuei em todos.
---	---

This shift becomes explicit in the substitution of the song "London Calling" by The Clash with Caetano Veloso's "Sampa". While the British punk anthem encodes alienation, urban decay, and generational unrest, *Sampa* articulates displacement through ambivalence and affective estrangement. The operation exceeds a simple exchange of settings: it repositions the dramaturgical function of the city itself. In Kinahan's play, London functions as a city of cultural antagonism and historical saturation; in the adaptation, São Paulo becomes a space marked by mobility, artistic

reinvention, and social fracture. Memory is thus no longer organised around post-imperial decline. Instead, it is about developmental contradiction and metropolitan excess.

Following Laera's (2019, p. 19) claim that "the translator is like a theatre-maker creating a performance of the source", translating music can be understood as an act that stages the play under altered historical conditions. Translation thus emerges as an ethical practice oriented toward linguistic alterity and rhetorical resistance. As Gayatri Spivak argues, the political force of translation resides precisely in its refusal to neutralise difference in the name of accessibility: "without a sense of the rhetoricity of language, a species of neocolonialist construction of the non-Western scene is afoot" (1993, p. 182). To translate, therefore, is to work within rhetorical friction, negotiating the tension between intelligibility and foreignness. In musical translation, this negotiation extends beyond linguistic equivalence to cultural and semiotic processes that resist full legibility, positioning the translator at the threshold between rendering and erasure.

Within this framework, the musical relocation enacted in the Florianópolis adaptation constitutes the production of a localized archive of memory. As Jéssica Vilvert Klöppel, Renata Stein de Souza and Daniela Spudeit (2013) demonstrate, musical practices in Florianópolis register geography and urban history, positioning sound as a form of spatial knowledge. Translation, in this sense, mobilises an auditory field shaped by historical sedimentation, in which instruments operate as cultural markers that carry social memory. What enters the stage, therefore, is an acoustically structured repository of local experience that recalibrates both perception and place, rendering memory audible and territory legible through sound.

The replacement of the string quartet with an ensemble consisting of *violão*, *viola caipira*, *gaita*, *pandeiro*, and percussion redesigns the performative geometry of the scene. These instruments establish different relations between body, rhythm, and space through the performance techniques they require. Their timbral density and patterns of circulation reshape how sound inhabits the stage and how memory is registered through listening. What changes is the regime of sonic inscription: harmonic enclosure gives way to rhythmic exposure, and the spectator's position shifts from distanced audition to corporeal proximity.

The restructuring of musical memory becomes explicit when Sara's central love memory is articulated through sound and place in both the source text and the adaptation:

<i>The song 'She Loves You' by The Beatles blasts in. YOUNG JAMES starts singing it too. He invites older JAMES to dance.</i> <i>The two of them dance happily to the song. The two of them then sit down.</i> YOUNG JAMES. London. Sara. London. JAMES. London. Sara. London. Trotting out into Leicester Square. Soho. Covent Garden. Day trips out to Hampton Court... that's where Sara hails from. YOUNG JAMES. Beautiful. JAMES. So beautiful out there on the river. So different to Dublin, to Emmet Road. YOUNG JAMES. Wealthy, rooted, assured. JAMES. And the city. Oh wow, the city... YOUNG JAMES <i>dances through this to the light impression of 'She Loves You'</i> (Kinahan, 2024, p. 174-175).	<i>"A minha menina", dos Mutantes, começa a tocar. JOVEM JAIME começa a cantar e convida JAIME para dançar.</i> <i>Os dois dançam alegremente ao som da música. Em seguida, sentam-se.</i> JOVEM JAIME. São Paulo. Sara. São Paulo. JAIME. São Paulo. Sara. São Paulo. Passeando pelo Bixiga. Vila Nova Conceição. Moema. Aqueles dias de sol que a gente passava no Parque Ibirapuera... A Sara morava tão pertinho de lá. JOVEM JAIME. Era lindo. JAIME. Era tão lindo quando a gente fazia piqueniques perto do lago. Tão diferente de Florianópolis, da Bocaiúva. JOVEM JAIME. Abastada, enraizada, segura de si. JAIME. E a cidade? Meu Deus, a cidade... JOVEM JAIME <i>dança ao som distorcido de "A minha menina".</i>
---	--

The substitution of the song *She Loves You* with *A minha menina* displaces an entire generational and cultural sensorium. While the Beatles' track condenses the ethos of British pop modernity and post-war optimism, the Mutantes mobilise the affective and political resonances of Brazilian counterculture. Here, the shift alters the cultural grammar through which love becomes memorable. Memory, in this configuration, unfolds through urban inscription rather than nostalgic idealisation. Leicester Square, Soho, and Covent Garden are replaced by Bixiga, Moema, and Ibirapuera, and with this substitution the spatial logic of intimacy is reorganised, recalibrating how affection is mapped onto the city.

Massimiliano Morini (2022, p. 70) identifies four operations in stage translation — interlingual, intralingual, intersemiotic, and intrasemiotic — providing a framework for situating musical relocation in this translation. The adaptation of *An Old Song, Half Forgotten* operates primarily within the intersemiotic and intrasemiotic domains, translating one perceptual regime into another. What is rewritten is the logic of experience, transforming sound in re-scripted through cultural habitus. The criterion governing this operation is therefore the capacity to stage memory as rupture and to sustain estrangement as a structural force.

The replacement of the string quartet with local instrumentation and Brazilian rhythmic idioms cannot be reduced to localisation. It constitutes a performative intervention in how the audience is invited to listen, remember, and recognise. To alter the musical codes in theatre translation is therefore to intervene in the cognitive architecture of the scene. In this case, intertextuality sustains the translation's intelligibility. It is here that Carlson's (2003) notion of the "haunted stage" acquires analytical force. The Irish quartet returns as structural absence and residual pressure. What emerges is a palimpsestic dramaturgy in which the source endures uneasily within the target, persisting as disturbance.

FINAL REMARKS

Translating *An Old Song, Half Forgotten* into the soundscape and memoryscape of Florianópolis constitutes a project of reconfiguration. The result is not a replica of Kinahan's play, but a distinct acoustic architecture through which memory becomes intelligible. In the source text, memory is staged as a fragile event structured by fracture, absence, and discontinuity. A serious engagement with this dramaturgical logic involves neither the attenuation of dissonance into generic affect nor its reification as a sign of "Irishness". It is important to draw attention to how sound structures time, perception, and loss, consonant with Spivak's (1993, p. 180) characterisation of translation as "the most intimate act of reading".

Within this framework, the substitution of the string quartet with Brazilian instruments and the recomposition of the soundtrack through regional rhythms and repertoires do more than register cultural difference; they reposition the affective codes through which memory is staged. Following Small's (1998) insistence that music functions as a practice, this analysis treats sound as an epistemological domain. To translate through sound is thus to determine which histories and geographies are summoned by a given timbre or rhythm, and which modes of belonging or estrangement are thereby enabled.

The proposal of "translation as resonance" is approached here in material terms. The Florianópolis adaptation undertakes a dramaturgical remapping that shifts the play's ideological coordinates from postcolonial Irish memory toward the layered formations of Brazilian cultural and political life. Such remapping entails risk, but it cannot be reduced to a process of cultural substitution. As the analysis has indicated, domestication of Kinahan's dramaturgy produces a hybrid space in which Irish and Brazilian histories enter into negotiation without becoming equivalent. Domestication remains a constitutive tension of this process, since local intelligibility is achieved through the reorganisation of cultural differences rather than its preservation. The political force of *An Old Song, Half Forgotten* resides in its resistance to full memorialisation. To relocate this resistance without resolving it requires a mode of listening attuned to rupture. By doing this, the Florianópolis adaptation constructs an acoustic space in which Irish traces and Brazilian resonances coexist without synthesis. Carlson's notion of the "haunted stage" (2003) is therefore apposite, since the translation of *An Old Song, Half Forgotten* could never efface the Irish quartet or the original sound cues, which persist as structural absences and residual pressures within the new sonic environment.

From Morini's (2022) account of intersemiotic and intrasemiotic translation, this project may be read as a transmutation of sensory logics, where musical dramaturgy recalibrates the audience's experience of subjectivity. In theatre, fidelity concerns the form through which memory is staged. The ethical orientation proposed here is accordingly grounded in resonance rather than sameness: it seeks proximity to the fractures of the source text while allowing them to be rearticulated within another historical and cultural field. It is within this unstable proximity that *An Old Song, Half Forgotten* becomes *Uma velha e esquecida canção*, as a reconfiguration of how memory is rendered audible.

Ultimately, this translation practice deliberately situates itself within a zone of epistemic risk. Translating memory through sound and locality exposes the work to loss and political misreading. The relocation of *An Old Song, Half Forgotten* within the sonic ecology of Florianópolis entails the possibility of new erasures alongside the forms of resistance it seeks to enable. Such vulnerability defines its critical orientation. Translation is approached here as an intervention into memory, and by engaging memory as something that resists stabilisation across cultural and historical borders, the adaptation treats instability as an ethical horizon.

REFERENCES

BASSNETT, Susan. Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: HERMANS, Theo (Org.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. New York: St. Martins Press, 1984. p. 87-102.

BASSNETT, Susan; ILIESCU-GHEORGHIU, Catalina. Theatre Translation: Evolutions Across Time, Space and Tradition. In: BASSNETT, Susan; ILIESCU-GHEORGHIU, Catalina (Orgs.). *Theatre Translation: Performability and Reception from Intercultural Perspectives / La traducción del teatro: representabilidad y recepción desde perspectivas interculturales*. *MonTI* 17, p. 8-26, 2025. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.01>

BHABHA, Homi K. The Third Space: Interview with Homi Bhabha. In: RUTHERFORD, Jonathan (ed.). *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 207-221.

CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*. New York: Routledge, 2008.

IHDE, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Albany: State University of New York Press, 2007.

KERSHAW, Baz. Practice as Research through Performance. In: SMITH, Hazel; DEAN, Roger T. (Org.). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 104-125.

KINAHAN, Deirdre. *Halcyon Days*. London: Nick Hern Books, 2013.

KINAHAN, Deirdre. *Spinning*. London: Nick Hern Books, 2015.

KINAHAN, Deirdre. An Old Song, Half Forgotten. In: KINAHAN, Deirdre. *Deirdre Kinahan: Shorts: Five Plays*. London: Nick Hern Books, 2024. p. 153-190.

KLÖPPEL, Jéssica Vilvert; SOUZA, Renata Stein de; SPUDEIT, Daniela. Música como fonte de informação: a representação da cultura de Florianópolis. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA, DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 25., 2013, Florianópolis. Anais... Florianópolis, 2013.

- LAERA, Margherita. *Theatre and Translation*. London: Bloomsbury, 2019.
- LONERGAN, Patrick. *Theatre and Globalization: Irish Drama in the Celtic Tiger*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- MORINI, Massimiliano. *Theatre Translation: Theory and Practice*. London: Bloomsbury Academic, 2022.
- NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation: History, Post-structuralism, and the Colonial Context*. Hyderabad: Orient Longman, 1992.
- PAVIS, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992.
- PINE, Emilie. *The Politics of Irish Memory: Performing Remembrance in Contemporary Irish Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- RUTHERFORD, Jonathan. Entrevista com Homi Bhabha: The Third Space. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 207-221.
- SACKS, Oliver. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. New York: Vintage Books, 2008.
- SIHRA, Melissa (org.). *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- SPIVAK, Gayatri. The Politics of Translation. In: SPIVAK, Gayatri. *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge, 1993. p. 179-200.
- SULLIVAN, Graeme. Making Space: The Purpose and Place of Practice-led Research. In: SMITH, Hazel; DEAN, Roger T. (Orgs.). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 41-65.
- TARANTINI, Angela Tiziana. *Theatre Translation: A Practice as Research Model*. London: Palgrave Macmillan, 2021.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.

Submissão em: 10/01/2026

Aceite em: 11/06/2026

A ESPINAFRAÇÃO DA BURGUESIA: OSWALD DE ANDRADE E *O REI DA VELA*

MOCKING THE BOURGEOISIE: O REI DA VELA BY OSWALD DE ANDRADE

Murillo Clementino de Araujo

Universidade de São Paulo

murillo.d.araujo@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-9627-5726>

RESUMO: Neste artigo, proponho uma reflexão sobre a peça *O Rei da Vela*, escrita em 1933 e publicada em 1937 por Oswald de Andrade. Inicialmente, apresento detalhes da relação de Oswald com o teatro, assim como algumas peças de sua autoria, para discutir, em seguida, a virada ideológica do escritor na década de 1930. Depois, analiso o primeiro ato de *O Rei da Vela*, destacando a importância do termo “espinafração”, que define a maneira como Oswald ridiculariza a burguesia e constrói sua crítica social, valorizando o humor de fundo popular, circense e medieval. Ao abordar o segundo ato da peça, comento a caracterização dos personagens e a elaboração do cenário, visto como alegoria do Brasil. No exame do terceiro e último ato, sinalizo como Oswald emprega técnicas teatrais modernas e questiona estruturas sociais, como a colonização, o capitalismo e o imperialismo. Por fim, discorro sobre as montagens que o Teatro Oficina fez de *O Rei da Vela* em 1967 e 2017.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Teatro; Modernismo; Oswald de Andrade; *O Rei da Vela*.

ABSTRACT: In this article, I propose a reflection on the play *O Rei da Vela*, written in 1933 and published in 1937 by Oswald de Andrade. Initially, I present details of Oswald's relationship with the theatre, as well as some of his plays, to then discuss the writer's ideological shift in the 1930s. Next, I analyze the first act of *O Rei da Vela*, highlighting the importance of the term “espinafração”, which defines the way Oswald mocks the bourgeoisie and constructs his social critique, valuing humor rooted in popular, circus, and medieval elements. In addressing the second act of the play, I comment on the impersonation of the characters and the elaboration of the stage setting, conceived as an allegory of Brazil. In examining the third and final act, I point out how Oswald employs modern theatrical techniques and questions social structures such as colonization, capitalism, and imperialism. Finally, I discuss the stagings of *O Rei da Vela* by Teatro Oficina in 1967 and 2017.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Theatre; Modernism; Oswald de Andrade; *O Rei da Vela*.

Desde criança, Oswald de Andrade teve curiosidade pelo teatro. Certa vez, o menino se arriscou em um palco improvisado no porão da casa de seu primo Marcos. Imediatamente, porém, o jovem artista sofreu um choque de realidade: “Meu fracasso foi do primeiro dia. Nunca consegui articular duas frases no palco. [...] Talvez um excessivo rigor de autocrítica me tenha contido e afastado sempre de expansões oratórias ou simplesmente cênicas. Nunca dei para isso” (Andrade, 2019, p. 41). A dificuldade de atuação, contudo, não foi o bastante para impedir que, tempos depois, Oswald tentasse outra aventura, desta vez fora dos palcos, como autor de obras dramáticas.

Mesmo antes da Semana de Arte Moderna de 1922, Oswald de Andrade chegou a escrever duas peças: *A recusa*, de 1913, e *O filho do sonho*, de 1917. Tais obras, no entanto, não foram concluídas nem publicadas. Ademais, o escritor redigiu um texto dramático sobre uma greve de operários, cujo

manuscrito, sem título e sem data, permaneceu incompleto e inédito. Também escreveu, junto com Guilherme de Almeida, as peças *Mon coeur balance* e *Leur âme*, ambas publicadas em 1916 (Magaldi, 2004, p. 35-65). Depois, no calor do movimento modernista, o autor redigiu, em 1924, o texto do projeto de balé intitulado *Histoire de la fille du roi*, cuja concepção original contava com a cenografia de Tarsila do Amaral e a música de Heitor Villa-Lobos (Jacques, 2021, p. 315). Na década seguinte, já influenciado por ideias comunistas, Oswald publicou, em 1934, *O homem e o cavalo*, peça que foi levada por Flávio de Carvalho ao Teatro de Experiência, “fechado pela polícia como imoral e subversivo” (Brito, 1972, p. 89). Por fim, o escritor ainda lançou, em 1937, *A morta* e *O Rei da Vela*.

Graciliano Ramos (2002) notou, em uma resenha de setembro de 1937, que *A morta* disparava contra os arcaísmos, enquanto *O Rei da Vela* combatia o matrimônio e a exploração comercial. O romancista alegou que dificilmente as peças seriam levadas à cena: a primeira, “porque muitos poucos a entenderiam”; a segunda, porque haveria nela “coisas abomináveis”. O problema estaria no fato de que “o escritor revolucionário não conta com os aplausos da classe que ataca” (Ramos, 2002, p. 162-163). Em pouco tempo, a previsão de Graciliano se mostraria acertada, pois, com o advento da repressão e da censura, na esteira do Estado Novo, instaurado por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937, as tensões e os conflitos sociais se acirraram no Brasil, de modo que, no interior de semelhante conjuntura histórica, as peças oswaldianas não lograram fazer a passagem para os palcos.

Embora Oswald tenha publicado *O Rei da Vela* somente em 1937, a peça foi anteriormente redigida, em Paquetá, no ano de 1933, quando saiu a primeira edição de *Serafim Ponte Grande*, texto que, por sua vez, foi “escrito de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás” (Andrade, 1987, p. 141). Vale ressaltar que “o prefácio de *Serafim Ponte Grande*, também de 1933 e escrito em veia muito semelhante a *O Rei da Vela*, mostra que o escritor tinha perfeita consciência dos novos tempos” (Prado, 2017, p. 79). Em torno dessa época, por exemplo, acontecimentos como a Crise de 1929, a Revolução de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932 impulsionaram uma tomada de consciência sobre os problemas sociais que acometiam o Brasil e o mundo. No prefácio de *Serafim*, Oswald registrou uma avaliação crítica do painel artístico e intelectual das primeiras décadas do século XX, incluindo ao mesmo tempo uma autocrítica:

A situação “revolucionária” desta bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário — era o boêmio! As massas, ignoradas no território e como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda. De vez em quando davam tiros entre rimas. O único sujeito que conhecia a questão social vinha a ser meu primo-torto Domingos Ribeiro Filho, prestigiado no Café Papagaio. Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio (Andrade, 1987, p. 9).

Além dos eventos históricos mencionados, outros fatores contribuíram para o engajamento recente de Oswald, como sua relação com Patrícia Galvão, a Pagu, e seu contato com Luís Carlos Prestes. Do período em que esteve sob a esfera de influência do comunismo, chama atenção uma

fala que Oswald dirigiu a Mário da Silva Brito, por ocasião de uma conversa sobre literatura e política, conforme relato do crítico: “— Não pense que estou cantando você para o comunismo. Mas você precisa do instrumento de trabalho que Karl Marx dá. Sem ele, somos todos uns mutilados. Dele deriva toda uma nova visão do mundo. É uma luz, um clarão” (Brito, 1987, p. 208).

Não obstante seu exame de consciência e sua guinada ideológica, Oswald salientou, no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, que jamais abandonou o humor, visto como um traço saudável de sua personalidade: “Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo. Servi à burguesia sem nela crer” (Andrade, 1987, p. 10). Para o escritor, *Serafim* representou o “Necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui” (Andrade, 1987, p. 11). Além do mais, Oswald chegou a declarar-se “[...] enojado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser, pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária” (Andrade, 1987, p. 11). Mediante o teor autorreflexivo, debochado e fragmentário de suas páginas, *Serafim* cumpriu “a vocação mais profunda da empresa oswaldiana: fazer um não-livro, um antilivro” (Campos, 1987, p. 150). Portanto, sob vários aspectos, o ano de 1933 foi crucial para a obra de Oswald de Andrade: um marco que reuniu a publicação de *Serafim Ponte Grande*; a elaboração de seu prefácio crítico e autocrítico; assim como a redação de *O Rei da Vela*.

Na transição de “palhaço de classe” para “casaca de ferro na Revolução Proletária” (Andrade, 1987, p. 10-11), Oswald aproveitou, com o fito de ilustrar seu pensamento, duas expressões relacionadas ao mundo do circo. Essa forma popular de entretenimento, para além do teatro, exerceu grande fascínio sobre o escritor desde sua infância: “O circo foi um deslumbrado céu aberto na secura de emoções que me cercava. Não só a banda de música, ginastas, cavalos e feras. Mas era o espetáculo em si que subvertia a monotonia do meu cotidiano” (Andrade, 2019, p. 23). No meio circense, “casaca de ferro” é quem realiza uma série de funções diversas, como armar a lona, preparar o picadeiro, organizar os aparelhos, montar as barracas, cuidar dos animais, entre outras atividades. Por vezes, também lhe cabe sair às ruas com maquiagem e vestimenta de palhaço, para fazer graça e anunciar o espetáculo à população (Fonseca, 1979, p. 129-142). Logo, a imagem pintada por Oswald revela sua intenção de atuar como auxiliar e arauto da revolução, uma inflexão ideológica que se imprime em suas obras dramáticas de 1930.

O primeiro ato de *O Rei da Vela* começa em São Paulo, no escritório de usura de Abelardo I e Abelardo II, onde há “um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores”, além de uma “porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula” (Andrade, 2017, p. 15). O cenário contrapõe elementos muito díspares, como “escritório” e “jaula”, de modo que a atmosfera paira entre o efeito de realidade e o de absurdo. Na cena inicial, Abelardo I conversa com um cliente e, de súbito, resolve tocar uma campainha para chamar seu companheiro de negócios. Quando entra no palco, Abelardo II “veste botas e um completo de domador de feras. Usa pastinha e enormes bigodes retorcidos. Monóculo. Um revólver à

cinta” (Andrade, 2017, p. 16). A junção entre cenário e figurino sugere, portanto, que o circo foi uma inspiração para Oswald no que se refere à concepção de palco e caracterização de personagens. É como se o “domador de feras” fosse uma caricatura do capitalista que explora os endividados por meio dos juros, o que se torna ainda mais explícito no decorrer do ato, quando Abelardo II utiliza um chicote para conter a multidão de falidos que desejam “reformular” suas dívidas. Escritório de usura, grades, jaula, botas, domador de feras, revólver, chicote: a exploração econômica e a violência física se misturam por meio de metáforas circenses.

Abelardo I é um personagem que, já munido de dinheiro e algumas propriedades, mantém ainda o interesse de constituir uma família. Na peça, sua noiva, Heloísa, é tratada como uma mercadoria; e seu matrimônio, como uma transação comercial. Em dado momento, por exemplo, Abelardo II declara: “A família é o ideal do homem! A propriedade também. E d. Heloísa é um anjo!” Na sequência, Abelardo I responde: “Você sabe que não há outro gênero no mercado. [...] Você sabe, toda a gente sabe. Heloísa de Lesbos! Fizeram piada quando comprei uma ilha no Rio, para nos casarmos. Disseram que era na Grécia” (Andrade, 2017, p. 19). O diálogo mostra que não existe muito espaço para o afeto dentro da relação. Trata-se, no fundo, de um ataque à família e ao casamento, vistos como instituições burguesas de fachada, que visam à conservação do prestígio social e da propriedade econômica. Afinal, mediante o matrimônio, Abelardo I, um agiota e pequeno industrial em ascensão, compra “restos de brasão” de uma família “bandeirante” em decadência, pois “faz vista num país medieval como o nosso!” (Andrade, 2017, p. 19-20); enquanto Heloísa contorna seu eventual interesse por mulheres, ao mesmo tempo em que garante o sustento de seus parentes, sobretudo o de seu pai, falido após a Crise de 1929.

Na peça de Oswald, os protagonistas constituem uma paródia de personagens bastante conhecidos, o que se torna particularmente explícito em razão dos antropônimos escolhidos pelo autor. O pano de fundo da sátira oswaldiana é a trama de amor e tragédia ocorrida em Paris, no século XII, entre o teólogo Pedro Abelardo e a erudita Heloísa, que se uniram em segredo e tiveram um filho chamado Astrolábio. O cônego Fulberto, tio da jovem, em vingança, ordenou que Abelardo fosse sequestrado e castrado. Uma vez distantes um do outro, os amantes trocaram diversas cartas, que posteriormente foram reunidas em livro (Correspondência, 2000).

O nome próprio de Abelardo, todavia, carrega ainda outra nuance de sentido. Sem perder de vista o enredo medieval, cumpre lembrar que Abelardo Pinto foi o nome verdadeiro do palhaço Piolim, famoso entre os modernistas que frequentaram o circo no início do século XX. Inclusive, Oswald chegou a pedir que Piolim lesse alguns trechos de *O Rei da Vela*, pois tinha interesse que o artista encenasse a peça. Contudo, isso não foi possível: “Não deu pra fazer ‘O Rei da Vela’ por causa da censura. Mas o Oswald tinha muita influência no meu trabalho, dizendo o que eu devia fazer e me dando idéias para comédias que depois eu escrevia” (Piolim, 1979, p. 39). Logo, o antropônimo de Abelardo sintetiza, no mínimo, duas alusões distintas: o Pedro Abelardo medieval e o Abelardo Pinto moderno, isto é, o palhaço Piolim.

Em *O Rei da Vela*, a presença do elemento medieval é multifacetada e precisa ser avaliada de acordo com o contexto em que aparece. Por vezes, o medievo surge como metáfora da precarie-

dade do desenvolvimento brasileiro; em outras ocasiões, porém, funciona como traço cômico de apelo popular, salientando o grotesco, o Carnaval, o baixo ventre, o mundo às avessas, por meio do riso rabelaisiano. Percebe-se, assim, que “o ideário estético de Oswald comungou com os teóricos do nosso tempo que pretenderam revitalizar o palco pelos padrões da grandeza grega e medieval” (Magaldi, 2004, p. 63).

Com alguma dose de cinismo, o comportamento de Abelardo I traz à tona muitos interesses sociais em jogo, o que produz vários efeitos humorísticos ao longo da peça. No caso de Abelardo II, seu “alter ego” (Andrade, 2017, p. 64), isso também ocorre. Em uma determinada cena, por exemplo, quando procura justificar a razão do matrimônio com Heloísa, Abelardo I dirige uma fala irônica a seu colega: “O que eu estou fazendo, o que o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo”. Em resposta, Abelardo II afirma: “Se é! A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração” (Andrade, 2017, p. 20). Nesse diálogo, existe uma chave para compreender de que modo a peça de Oswald busca romper com o teatro do passado. Ao abordar essa passagem, Sábato Magaldi tece o seguinte comentário:

Através da réplica de Abelardo II, Oswald pronuncia uma verdade sua que poderia servir de epígrafe à peça: “A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração”. *O Rei da vela*, fundamentalmente, espinafra. Tudo e todos. Faz tábua rasa dos valores convencionais. Destrói, como violenta arma de desmascaramento” (Magaldi, 2004, p. 69).

Decerto, não se trata, em *O Rei da Vela*, somente de uma “apresentação da classe”, isto é, da encenação dos dilemas burgueses de maneira séria e dramática. Pelo contrário, o que se propõe é uma “espinafração”, ou seja, uma crítica repleta de humor e sarcasmo, baseada no apelo popular. O foco é o riso de revanche contra a burguesia, cujas práticas são atacadas no papel e no palco. Com a peça, Oswald almeja elaborar um teatro que corresponda “aos anseios do povo que quer saber, que tem direito de conhecer e de ver” (Andrade, 1971, p. 87). Segundo o artista, grande parte do teatro do século XIX teria entrado em decadência por causa do individualismo arraigado na sensibilidade da burguesia:

Como a pintura desceu do mural, abandonou as paredes das igrejas e se fixou no cavalete, o teatro deixou o seu sentido inicial que era o de espetáculo popular e educativo, para se tornar um minarete de paixões pessoais, uma simples magnésia para as dispepsias mentais dos burgueses bem jantados. Daí a sua decadência enorme em todo o século XIX (Andrade, 1971, p. 88).

Torna-se compreensível, assim, que o fato de Oswald valorizar o riso proveniente do circo e do mundo medieval se articula com uma tentativa de renovação do teatro por meio de fontes populares. Consequentemente, para o escritor, a construção de um teatro moderno implica um movimento de ruptura com o teatro burguês e individualista, reduzido a pequenas plateias. Nesse

sentido, Oswald faz uma declaração bastante significativa: “[...] meus reparos são contra o *teatro de câmara* que êsses meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio e popular, pelo teatro social ou simplesmente pelo teatro modernista, que ao menos uma vantagem traz, a mudança de qualquer coisa” (Andrade, 1971, p. 86).

No segundo ato de *O Rei da Vela*, a espinafração da burguesia continua, pois a família de Heloísa, que ainda não havia aparecido, finalmente entra em cena para expor novos aspectos da classe privilegiada. Uma fala que Abelardo I dirige a sua noiva, no final do primeiro ato, prepara o terreno para a folia geral que dominará o segundo: “Nós dois sabemos que milhares de trabalhadores lutam de sol a sol para nos dar farra e conforto” (Andrade, 2017, p. 36).

Com efeito, a sequência da peça se ocupa em apresentar os dias de ócio do Rei da Vela e de sua corte. Dona Cesarina, mãe de Heloísa, é uma senhora que passa todo o tempo recebendo galanteios de Abelardo I. Coronel Belarmino, marido de Cesarina, é um homem arruinado pela crise do café. Ele vive das glórias do passado e sonha que, com o auxílio de um Banco Hipotecário, finalmente poderá resolver seus problemas pecuniários. Dona Poloca, irmã de Belarmino, é uma mulher idosa que corresponde às investidas sexuais de Abelardo I no sigilo, embora publicamente tenha aversão a novos ricos, já que provém de uma família quatrocentona. Perdigoto, irmão mais velho de Heloísa, é o encarregado de administrar a fazenda do pai, uma atividade que exerce com violência e autoritarismo. Por fim, os irmãos mais novos, Totó Fruta-do-Conde e Joana, conhecida como João dos Divãs, são indivíduos interesseiros em busca de um bom partido, já tendo disputado, certa vez, o mesmo parceiro, o turco Miguelão.

O cenário da ação, ou melhor, dos conchavos de uma classe ociosa, é “uma ilha tropical na baía de Guanabara, Rio de Janeiro”. Lá se encontram aves assobiando, “sons de motor”, “o mar”, “guarda-sóis”, “palmeiras” e “um mastro com a bandeira americana”. Por sua vez, “os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial” (Andrade, 2017, p. 38). De forma panorâmica, a descrição da rubrica pinta a imagem de uma ilha paradisíaca, onde diferentes elementos da natureza e da cultura, do arcaico e do moderno, aparecem dispostos lado a lado. Nesse sentido, “a ilha [...] é também uma alegoria [...] de um Brasil anterior à descoberta. Só que esta possibilidade é trazida para ser destruída. A ilha é cenário de uma relação colonizadora que se trava num mundo moderno. A bandeira portuguesa de antanho é substituída pela americana, a caravela transforma-se em lancha” (Helena, 1985, p. 117). Conforme Abelardo I explica, a bandeira americana fincada na ilha que ele comprou para Heloísa “é uma homenagem. Indica almirante a bordo! O Americano nosso hóspede...” (Andrade, 2017, p. 39). A personagem anunciada é Mister Jones, um estrangeiro que investe no escritório de usura dos Abelardos, a fim de que os três possam lucrar com o dinheiro emprestado a fazendeiros e pequenos burgueses mergulhados em dificuldades financeiras.

Uma das cenas que se destaca no segundo ato da peça é aquela em que Perdigoto viaja de lancha até a ilha tropical com o intuito de propor um negócio para Abelardo I. Além de estar envolvido

com o jogo, o fumo e a bebida, o “fascista” (Andrade, 2017, p. 53) também enfrenta problemas com os funcionários da fazenda de seu pai, Belarmino. Em certo momento, diz Abelardo I: “Sabe, um dia os colonos hão de levantar-lhe uma estátua de vômito, depois de tê-lo enforcado...” Perdigoto rebate com uma ameaça: “Irão depois às cidades e à capital... levantar estátuas idênticas aos usurários” (Andrade, 2017, p. 54). A estratégia de Perdigoto é chantagear Abelardo I para conseguir dinheiro e organizar “uma milícia patriótica” (Andrade, 2017, p. 55) que seja capaz de reprimir uma possível revolta camponesa. Considerando a proposta, Abelardo I afirma: “Mas sua ideia não é má. Não deve ser sua. Aliás é uma cópia do que está se fazendo nos países capitalistas em desespero!” (Andrade, 2017, p. 55-56). Depois de achincalhar a família e a propriedade, a peça de Oswald ataca a patriotice e o integralismo brasileiro dos anos 1930, visto pelo escritor como um “plágio” de Plínio Salgado, formulado a partir de fontes estrangeiras (Brito, 1987, p. 207).

O terceiro e último ato de *O Rei da Vela* se passa no mesmo cenário do primeiro. Desta vez, no entanto, estão espalhadas pelo escritório de usura uma maca e uma cadeira de rodas, objetos que foram penhorados por uma Casa de Saúde em crise.

Inicialmente, Abelardo I descobre que cheques assinados ao portador foram roubados de seu escritório. Diante da falência, com receio de ser desmascarado, ir para a cadeia ou ser assassinado por seus credores, o agiota saca uma pistola para dar cabo de sua vida. Percebendo o desespero de Heloísa, ele faz um mea-culpa, admitindo que foi um “porcalhão”, pois “não soube resistir ao chamado da nota”. Logo, sacudindo o revólver, o protagonista exclama: “O Rei da Vela não será indigno do Rei do Fósforo” (Andrade, 2017, p. 62-63). Em seguida, Abelardo I faz um discurso que rompe o pacto ficcional e a quarta parede, no espírito das técnicas anti-ilusionistas dos movimentos de vanguarda, que Oswald soube incorporar em sua obra dramática de 1930 (Helena, 1985, p. 109-112). Valendo-se da “função metalinguística” (Jakobson, 2010, p. 162) na arte cênica, o personagem se volta sobre si mesmo, mostrando que a situação na qual se encontra é um teatro: “As soluções no teatro. Para tapear. Nunca! Só tenho uma solução. Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim! A morte no terceiro ato.” Na sequência, Abelardo I interpela a equipe de produção teatral: “Olá! Maquinista! Feche o pano. Por um instante só.” Depois, os espectadores: “Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem! Vou atear fogo às vestes! Suicídio nacional! Solução do Mangue!”. Então, parodiando a fala de Cristo, o usurário tenta entregar o revólver ao Ponto: “Por favor, seu Cireneu... [...] Vê se afasta de mim esse fósforo... [...] O autor não ligaria...”. Contudo, a negativa do Ponto vem imbuída de sarcasmo: “Mas a crise... A situação mundial... O imperialismo. Com o capital estrangeiro não se brinca!” (Andrade, 2017, p. 63). Por fim, resignado, Abelardo I despede-se de Heloísa com um beijo e a cortina se fecha. A plateia escuta o barulho de um grito e de tiros.

Conforme a descrição das rubricas, quando o pano do palco reabre, Abelardo I está arquejante e prostrado na cadeira de rodas, enquanto Heloísa chora sobre a maca e Abelardo II entra em

cena “exageradamente vestido de ladrão” (Andrade, 2017, p. 64). O moribundo pergunta onde está o dinheiro furtado, mas o outro se faz de desentendido, então o primeiro insiste: “O nosso. [...] O dinheiro de Abelardo. O que troca de dono individual mas não sai da classe. O que através da herança e do roubo, se conserva nas mãos fechadas dos ricos...” (Andrade, 2017, p. 65). Depois, Abelardo I continua: “Para te deixar um veneno pelo menos misturado com Heloísa e os meus cheques. Deixo vocês ao Americano... E o Americano aos comunistas. Que tal o meu testamento?”. Por fim, conclui: “Não sou nem sequer um demagogo. Esta cena é ainda um episódio da concorrência. Uma briga burguesa” (Andrade, 2017, p. 67). Nessa passagem do terceiro ato, as cenas adquirem, por vezes, um sentido didático, produzindo um efeito semelhante ao do procedimento brechtiano de distanciamento épico (Rosenfeld, 1985, p. 145-154), uma vez que os comentários de Abelardo I ultrapassam a ação dramática e miram a consciência reflexiva do público.

Dando continuidade à peça, o protagonista moribundo narra para Abelardo II a história de Jujuba, um cão de rua faminto que, certo dia, foi acolhido por soldados de um quartel. Segundo o relato, no momento das refeições, Jujuba tinha o costume de levar outros cachorros abandonados para o batalhão, até que um dia o major se irritou com a situação. Os soldados protegeram a mascote, mas balearam os demais cães. Com isso, Jujuba recusou-se a ficar no quartel e voltou para a companhia dos cachorros de rua. Mais tarde, após a morte de Jujuba, os soldados fizeram um monumento em sua homenagem. No contexto da peça, a narrativa de Jujuba exerce a função de ilustrar uma possível tomada de consciência de classe por parte dos militares. Além disso, serve para elucidar o desfecho de Abelardo I: “Eu também não tenho mais nada. Castiguei a traição que fiz à minha classe. Era pobre como o Jujuba! Mas não fiz como ele... [...] Traí a minha fome...” (Andrade, 2017, p. 69-70). No fundo, a perfídia de Abelardo I compõe uma imagem invertida da lealdade de Jujuba.

Cada vez mais próximo da morte, Abelardo I começa a respirar com dificuldade e a devanear. Em dado momento, declara: “Um poeta disse: — ‘Se alguma coisa já exaltou o homem foi a palavra — liberdade!’ A luta pela liberdade... A luta pelo dinheiro... Só o dinheiro dá a liberdade. A liberdade de amar, de matar, de mentir, de estuprar...” (Andrade, 2017, p. 70). Até mesmo na hora extrema, o personagem não escamoteia a realidade, já que, por meio da associação entre liberdade e dinheiro, aponta como um ideal humano de caráter abstrato depende, efetivamente, de uma condição concreta para poder ser alcançado. Na sequência, Abelardo I começa a escutar o som de sinos e vozes: “Eu sou o corifeu dos devedores relapsos! [...] Dos desonrados da sociedade capitalista! [...] A América - é - um - ble-fe!!! [...] Só encontramos aqui escravidão e trabalho! Sob as garras do imperialismo! [...] Milhões de falidos transatlânticos!” (Andrade, 2017, p. 70-71). Além de constituir uma solução cênica para o delírio do protagonista, o corifeu resume a visão de Oswald a respeito dos oprimidos e da história do Brasil. Nas entrelinhas, o texto coloca em discussão o processo de formação da nação brasileira, historicamente situada à mercê dos países centrais, desde a colonização escravocrata até a transição para o sistema capitalista, sob o jugo do imperialismo. De terra prometida, prenhe de oportunidade e liberdade, a América vira um “blefe”, uma ilusão: o Novo Mundo como extensão do Velho. Nesse sentido, investigando a obra de Oswald de Andrade, “percebemos todo o drama da sua criação, posta entre ancestralidades poderosas e impulsos de liberdade, que

nunca se harmonizaram de modo a permitir uma inspiração unânime” (Candido, 1977, p. 55).

Em meio aos delírios de Abelardo I, os soluços de Heloísa aumentam, já que a morte de seu noivo avança. Por outro lado, Abelardo II comemora a agonia do comparsa: “Está morrendo. A minha vida começa!”. De súbito, o moribundo balbucia: “A val... a...”. Ouvindo isso, Abelardo II diz: “Compreendo. A vala comum... Não ficou nada. Nem para o enterro nem para a sepultura. [...] Ele que tinha mandado fazer aquele projeto de túmulo fantasmagórico... Com anjos nus de três metros...” (Andrade, 2017, p. 71). Em seguida, Abelardo I declara: “Não... [...] A vela!”. Logo, o malfeitor deduz: “Ahn! Quer morrer de vela na mão? O Rei da Vela. Tem razão! [...] Não quer perder a majestade. Vou pôr naquele castiçal de ouro!” (Andrade, 2017, p. 71-72). Sem demora, Abelardo II pega a menor vela do mostruário e, depois de acendê-la, coloca-a em um castiçal de latão. Finalmente, Abelardo I pende a cabeça para trás, derruba a vela e cai no chão.

A cena da morte de Abelardo I é construída com base no contraste, que ocorre tanto entre os Abelardos quanto entre a prosperidade e a ruína: de início, para que Abelardo II possa viver, o I precisa morrer; depois, o túmulo suntuoso cede lugar à vala dos comuns; por fim, ironizando a “majestade” do “Rei”, Abelardo II pega justamente a menor vela de todas, dizendo que a colocará em um “castiçal de ouro”, porém na verdade utiliza um de “latão”. No fundo, o que está em jogo na cena é o tradicional mote da vaidade humana, que, nesse caso, localiza-se na fronteira entre economia e religião, uma vez que Abelardo I, embora tenha enriquecido, perde tudo e morre sem levar nada, trazendo à tona a gratuidade e o mistério da existência, o que é reforçado por emblemas do sagrado que rodeiam o personagem na hora da morte, como os sinos e a vela. Conforme indicado por Benedito Nunes (1979, p. 47), havia um “núcleo teológico irredutível” em Oswald de Andrade. Já, segundo Antonio Candido (2024, p. 46), “nesse contundente adversário dos padres e da Igreja oficial, que dava a impressão de ter superado inteiramente a ideia de Deus, havia um substrato de fé, traduzido no acatamento por hábitos e práticas próprios de pessoas observantes”. Assim, mesclando tanto o aspecto material quanto o místico, Oswald faz uma crítica à racionalidade da acumulação de riqueza no interior da sociedade capitalista, que, dependendo do ponto de vista, chega mesmo a parecer uma irracionalidade.

No final da peça, Abelardo II profere uma fala que retoma a paródia da história de amor do par medieval: “Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico!” (Andrade, 2017, p. 72). A última rubrica descreve Heloísa próxima do morto. Depois, a mulher se junta a Abelardo II, no centro do palco, ao som da “Marcha nupcial” e sob as luzes dos holofotes. Com trajes a rigor, os personagens do segundo ato voltam para o tablado, ignorando o cadáver e caminhando para trás do casal. Perdigoto faz uma saudação romana e Mister Jones exclama: “*Oh! good business!*” (Andrade, 2017, p. 72). Conclui-se, assim, o casamento entre a burguesia ascendente e a elite rural em decadência, sob os auspícios do capital e do imperialismo americano.

A primeira montagem de *O Rei da Vela* ocorreu no palco do Teatro Oficina, em São Paulo, no dia 29 de setembro de 1967, trinta anos após a publicação da peça de Oswald de Andrade. O espetáculo foi dirigido por José Celso Martinez Corrêa, enquanto o cenário e o figurino couberam a Hélio Eichbauer. No elenco original, entre outros artistas, estavam Renato Borghi, Fernando Peixoto e Ítala Nandi, interpretando respectivamente Abelardo I, Abelardo II e Heloísa. Convém lembrar que, posteriormente, Ítala Nandi dividiria com Flávio Galvão a interpretação do papel de Oswald de Andrade no filme *O homem do pau-brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade, exibido no Festival de Brasília em 1981. Segundo Alexandre Eulálio (1986, p. 78), a atuação de Ítala Nandi como Heloísa teria sido decisiva para sua participação no longa-metragem do cineasta.

O percurso do Oficina até a peça de Oswald de Andrade foi tortuoso. Em maio de 1966, a sede do teatro em São Paulo havia pegado fogo, por isso o grupo decidiu passar uma temporada de nove meses no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro, a fim de realizar um Festival Retrospectivo com peças de sucesso da companhia. Em 1967, ainda no Rio, enquanto aguardavam a reconstrução do teatro paulistano, os membros do Oficina formaram um grupo de pesquisa sobre marxismo, sob a liderança de Leandro Konder, e organizaram também um laboratório de investigação da gestualidade do povo brasileiro, com a participação de Luiz Carlos Maciel. Foi ele quem comentou a respeito de *O Rei da Vela* com Renato Borghi (2017). Apesar disso, o ator se depararia com a peça de Oswald somente algum tempo depois: “Numa de minhas viagens a São Paulo para fiscalizar as obras do novo Oficina, encontrei na estante de casa um livrinho com as páginas amareladas e comidas de traça. Era *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Li e me espantei que aquele texto fosse praticamente desconhecido até então” (Borghi, 2017, p. 83). O artista levou a ideia de montar a peça para o restante da trupe. Ítala Nandi e Fernando Peixoto ficaram entusiasmados, mas José Celso demonstrou reservas. O diretor veio a relatar sua mudança de opinião nos seguintes termos: “Eu havia lido o texto há alguns anos e ele permanecera mudo para mim. Me irritara mesmo. Me parecia moderno e futuristoide. Mas mudou o Natal e mudei eu” (Corrêa, 2017, p. 91). Uma vez superada a hesitação, o grupo deu início aos ensaios do espetáculo, que pôde estreiar assim que a restauração do prédio incendiado foi concluída.

A nova sede do Teatro Oficina, projetada por Flávio Império, passou a contar com um palco giratório, inspirado no Berliner Ensemble, de Bertolt Brecht. Cada um dos atos de *O Rei da Vela* se baseou em um estilo diferente de encenação: “A genialidade do cenógrafo Hélio Eichbauer colaborou muito para uma revolução formal na linguagem do espetáculo. Primeiro ato: Circo; segundo ato: Revista; terceiro ato: Ópera” (Borghi, 2017, p. 84). Eichbauer preparou um imenso prontuário com gavetas para decorar o escritório de usura dos Abelardos e um telão pintado em cores fortes para representar a baía de Guanabara. Também fazia parte do espetáculo um “boneco [...] que, segundo Fernando Peixoto, representava a burguesia brasileira. Esse boneco tinha escondido um enorme pênis que, em certos momentos, saía debaixo do seu paletó e, fazendo as vezes de um canhão, fulminava personagens indesejadas” (Cetra Filho, 2015, p. 61). Misturando um caldeirão de referências, que incluíam desde o *Manifesto antropófago* oswaldiano até Chacrinha, Glauber Rocha e o “pinguim de geladeira” (Borghi, 2017, p. 82-83), a montagem do Teatro Oficina foi crucial para que

O Rei da Vela fosse “considerado um marco, uma linha divisória na história do moderno teatro brasileiro” (Borghi, 2017, p. 86). O impacto da peça de Oswald foi tamanho que acabou se juntando à efervescência de outras manifestações estéticas da cultura brasileira, como a Tropicália. O sucesso, entretanto, não bastou para impedir que, posteriormente, o espetáculo fosse interditado pelo Ato Institucional Nº 5, decretado em 1968. De acordo com Sábato Magaldi (2004, p. 101-102), *O Rei da Vela* só voltou a ser liberado pela censura depois que o Oficina suprimiu e modificou algumas partes do texto original de Oswald de Andrade.

O clima de inovação e irreverência proporcionado pelas encenações do Teatro Oficina também foi levado para as telas do cinema. Em 1982, *O Rei da Vela* se transformou em um filme de aproximadamente 160 minutos, com direção de José Celso e Noilton Nunes, trazendo Renato Borghi, José Wilker e Esther Góes como protagonistas. O processo de produção e finalização do longa-metragem durou mais de uma década: embora as gravações do espetáculo tenham terminado em março de 1971, o exílio impediu, em 1974, o trabalho de edição, montagem e mixagem do filme, que só foi retomado em 1978 e concluído em março de 1982. Na película, a cronologia da peça de Oswald foi invertida, pois a morte de Abelardo I e a ascensão de Abelardo II ocorrem logo de início, enquanto as peripécias da família de Heloísa acontecem posteriormente. Unindo as linguagens teatral e cinematográfica, a obra intercalou cenas da peça com tomadas externas, realizadas em locais tão diversos quanto uma praia, um cemitério, uma várzea de futebol e a rua Jaceguai, no Bixiga, em São Paulo, sede do Teatro Oficina. Isso possibilitou, inclusive, a participação do povo em algumas cenas, como ator e personagem coletivo.

Por ocasião do cinquentenário do espetáculo histórico, assim como de seu aniversário de oitenta anos, José Celso dirigiu dez sessões comemorativas de uma nova montagem de *O Rei da Vela*, no Sesc Pinheiros, em São Paulo, de 21 de outubro a 19 de novembro de 2017. Durante as apresentações, o dramaturgo interpretou o papel de Poloca, enquanto Renato Borghi reviveu Abelardo I. Cenários de Hélio Eichbauer também foram recuperados para a peça, que contou ainda com a iluminação de Beto Bruel. Dessa maneira, a espinafração da burguesia foi levada para o palco mais uma vez, justamente em um momento tão conturbado da vida social e política no Brasil. Em entrevista, declarou José Celso: “Esta época é muito mais violenta do que em 1967 na ditadura pré-AI-5. Agora está pior, acho que o Brasil está totalmente fascista. Estou sentindo no corpo” (Corrêa *apud* Barsanelli; Sá, 2017, s. p.). Hora bastante oportuna, aliás, para a insurreição oswaldiana, afinal: “Circense, Oswald gostava de engolir, ou melhor, de cuspir fogo em público — e no público” (Resende, 2017, p. 314-315).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Do teatro, que é bom. In: ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 85-92.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. São Paulo: Global, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: memórias e confissões: 1890-1919: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BARSANELLI, Maria Luísa; SÁ, Nelson. Hoje é mais violento que em 1967, diz Zé Celso, que reen-cena *O Rei da Vela*. *Folha de S. Paulo*, 29 set. 2017. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922559-hoje-e-mais-violento-que-em-1967-diz-ze-celso-que-reen-cena-o-rei-da-vela.shtml>. Acesso em: 13 jul. 2026.

BORGHI, Renato. Posfácio - *O Rei da Vela*. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 82-90.

BRITO, Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura - Comissão de Literatura, 1972.

BRITO, Mário da Silva. Perfil de Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 205-215.

CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 143-172.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Todavia, 2024.

CETRA FILHO, José. *O teatro paulistano de 1964 a 2014: memórias de um espectador*. São Paulo: Gios-tri, 2015.

CORRÊA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela: Manifesto do Oficina*. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 91-103.

CORRESPONDÊNCIA de Abelardo e Heloísa. Texto apresentado por Paul Zumthor. Tradução de Lúcia Santana Martins. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EULÁLIO, Alexandre. O homem do pau-brasil na cidade dele. *Remate de Males*, Campinas, n. 6, p. 77-82, jun. 1986.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979.

HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de An-drade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1985.

JACQUES, Paola Berenstein. Viagens. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Pensamentos selvagens: mon-tagem de uma outra herança*. v. 2. Salvador: EDUFBA, 2021. p. 214-364.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Prefácio de Izidoro Blikstein. Tradução de Izidoro Bli-kstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PIOLIM, o palhaço lembra a Semana e Oswald de Andrade. In: FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979. p. 39.

PRADO, Décio de Almeida. Uma perspectiva crítica sobre Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 77-81.

RAMOS, Graciliano. O teatro de Oswald de Andrade. In: RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas: obra póstuma*. 18. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2002. p. 162-163.

RESENDE, Otto Lara. *O príncipe e o sabiá: e outros perfis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ROSENFELD, Anatol. O teatro como instituto didático. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 145-154.

Submissão em: 12/02/2026

Aceite em: 08/07/2026

GODOT EM TRADUÇÃO E MONTAGEM PELO TEATRO OFICINA

GODOT IN TRANSLATION AND STAGING BY TEATRO OFICINA

Larissa Lagos

Universidade Federal de Ouro Preto

larissa.lagos@ufop.edu.br

<https://orcid.org/000-001-8275-4196>

RESUMO: Um poderoso laboratório cultural e o último refúgio da mistura de linguagens, assim aponta Patrice Pavis em *O teatro no cruzamento de culturas* (2008) ao falar da encenação. Dessa maneira começo a pensar nesse trabalho, cujo objetivo é discutir as dimensões e repercussões da tradução e encenação de uma montagem específica do Teatro Oficina para os estudos da tradução de teatro. A peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, foi a última direção de Zé Celso. Ao estreiar em 2022 com o título *Esperando Godot no fim do mundo*, ainda sob influência da pandemia de COVID-19, apresentou marcas indistintas de outras produções do Oficina, como a ideia de submeter o texto a uma espécie de antropofagia, perspectiva que Rafael Marino (2023) chamou de afro-antropofágica. Parte dessa abordagem usada pelo Oficina toca no processo tradutório trabalhado por Haroldo de Campos com a Transcriação, mas não se resume a ele. Sob a perspectiva da tradução, a maneira como a montagem desse espetáculo propicia uma nova leitura de Beckett, assim como já foi proposto anteriormente por outros encenadores/diretores, dá a tônica das possibilidades e potências de novas traduções, através dos tempos. Ao trazer especificamente essa montagem, de uma peça que se tornou um clássico do teatro de vanguarda, para justamente uma companhia que sempre se apresenta como vanguarda nas suas produções, podemos discutir como pensar a tradução e suas repercussões em contextos pós-coloniais.

Palavras-chave: Teatro Oficina; Tradução de teatro; Samuel Beckett; Teatro de Vanguarda.

ABSTRACT: A powerful cultural laboratory and the last refuge of languages mixture, says Patrice Pavis in *Theatre at the Crossroads of Culture* (2008), when discussing staging. This is the beginning of the path I take to start developing this paper, in which the aim is to discuss the dimensions and repercussions of the translation and staging of a specific play made by Teatro Oficina, for the translation studies in theatre. The play, *Waiting for Godot* by Samuel Beckett, was the last direction made by Zé Celso. In its première in 2022 with the name *Waiting for Godot in the End of the World*, still under the influence of the COVID-19 pandemic, and showed the indistinct marks of other Oficina's productions, like the idea of submitting the text to some kind of anthropophagy, or in the perspective of Rafael Marino (2023) afro-anthropophagy. Part of this approach used by Oficina reminds the translation process of Haroldo de Campos with Transcriação, but it is not summed by it. Under the perspective of translation, the way in which the staging of this play provides a new reading of Beckett, as it was already proposed before by other directors/stage directors, supports the possibilities and the power of new translations throughout the times. Bringing specifically this staging of a play, which became a classic of avant-garde theatre, precisely by a company that always presents itself as avant-garde in its productions, we can discuss how to think the translation and its repercussions in postcolonial contexts.

Key-words: Teatro Oficina; Theatre Translation; Samuel Beckett; Avant-garde Theatre.

*Las palabras son palabras
Cuando dicen, porque dicen
Cuando callan, porque callan.*
José Bergamín

INTRODUÇÃO

Patrice Pavis (2008), em *O teatro no cruzamento de culturas*, afirma que a encenação pode ser o último refúgio de uma mistura de linguagens e um poderoso laboratório de cruzamento cultural, já que interroga as representações (clássicas, anteriores), avalia e se apropria por meio do palco. O efeito do estranhamento em cena é algo a ser pesquisado e reorganizado a partir de um contexto que não envolve exclusivamente o texto. Um texto que não apenas está em movimento através das falas dos atores, mas caminha por diferentes culturas e línguas. Ao falar da tradução teatral, Pavis relaciona uma série de conceitos referentes tanto ao teatro (como teatralidade, encenação, representação, texto dramático) quanto à tradução especificamente de textos teatrais. Esses códigos estão relacionados aos diversos tratamentos que o texto dramático tem de sua apresentação escrita até sua síntese levada ao público através da montagem.

Pensar hoje em uma obra como *Esperando Godot* implica refletir não apenas sobre sua permanência no repertório teatral, mas também sobre os processos de canonização e patrimonialização que a transformaram em um dos principais marcos da dramaturgia moderna. Essa consagração assegura sua circulação e preservação, mas também pode contribuir para estabilizar leituras e neutralizar parte de sua força crítica. O desafio, portanto, torna-se reencontrar, por meio da tradução e da cena, a potência estética e política da obra para além de seu estatuto patrimonial. Ou seja, o que ela pode fazer para um público que não é o mesmo que no contexto de sua escrita (publicação e até mesmo montagens).

Os territórios que foram colônias tiveram uma formação cultural forçada aos moldes do colonizador, a partir de um sistema e uma metodologia estranha aos povos originários, que introduziu seus valores e suas referências compulsoriamente. Hoje os agora países independentes compartilham muitos dos valores patrimoniais de literatura como se compartilhassem um passado, que não passa de uma memória plantada violentamente na construção de uma identidade cultural. Podemos admitir que essa referência forçosa a uma metodologia estranha orientou um sistema que irremediavelmente moldou nossa cultura, mas é de se repensar a forma como tratamos a obra para não contribuirmos com a permanência de um esforço político colonial.

Agora, enquanto estados independentes e em busca de autonomia estética e intelectual condiscente com um contexto social que não seja apenas uma cópia estrangeira ou imitação burguesa de privilégios, o texto e a língua são colocados no centro de uma disputa de poder. Dessa forma, ao questionar o lugar que ocupa um texto teatral canônico em um país como o Brasil, questiono também de que forma é possível traduzir e reencenar textos que foram, durante muito tempo, usados politicamente por instituições como uma maneira de afirmar a supremacia intelectual e estética do colonizador.

O TEXTO TEATRAL, TRADUÇÃO, TRADIÇÃO E LUGAR

Reconhecer os caminhos possíveis de traduções, novas traduções, adaptações, releituras e montagens que peças de teatro tiveram através dos tempos é a salvaguarda para entender que a linguagem é viva, e passível de reinterpretações. Dessa forma, quando pensamos em colocar um texto para caminhar (em tradução ou em encenação), retomar a questão contextual é essencial:

A cada encenação o texto é colocado em situação de enunciação em função de um novo Contexto Social de sua recepção, a qual permite ou facilita uma nova análise do Contexto Social da sua produção textual e cênica, fato que modifica igualmente a análise dos enunciados textuais, e daí até o infinito. Este teste teórico, este distanciamento entre texto e cena, leitura do Contexto Social de ontem e leitura do de hoje, constitui a encenação. A encenação é a hipótese sobre uma enunciação que resulta, sem cessar, na concretização de enunciados novos; ela sempre está para acontecer, visto que se limita a colocar balizamentos, a dispor o texto em função de uma enunciação e dar a conhecer suas intenções. Ela não é apenas uma concretização-ficcionalização como qualquer leitura de texto escrito; é uma pesquisa de enunciados cênicos que, reunidos pela encenação, produzem um texto espetacular global dentro do qual o texto dramático adquire um sentido bem específico (Pavis, 2008, p.27-28).

Quando pensamos em tradução para o teatro, há diversos entremeios a serem levados em conta, o que Pavis aponta. Acima de tudo, uma intenção dessa nova tradução desencadeando a possibilidade de encenação. Há, na tradição teatral, uma questão complexa com relação à escrita de teatro e à escrita de outros gêneros literários. Antes do século XVIII, o texto teatral não tinha como principal foco a publicação, aliás, a publicação não era algo sequer cogitado por muitos dramaturgos, assim como textos literários em geral, já que os primeiros marcos de formulação do direito autoral datam de 1710 com o Estatuto da Rainha Ana. Dessa forma, antes disso a principal função do texto teatral era a encenação. Assim como, ainda hoje, ao realizar a montagem de uma peça, diretor e equipe de produção podem cortar falas, cenas, até personagens para fazer valer sua visão da peça.

Retomando uma era antes do direito autoral, o registro de peças, a princípio, não prezou pela 'originalidade', mas pelo entrecruzamento da necessidade de que o texto não se perdesse e o próprio sucesso da peça que gerava lucro para a casa de publicação. A partir do momento em que houve uma relação mais próxima entre dramaturgo, editora e casa de publicação (que esses passaram a fazer parte de um sistema), o texto teatral passou a circular de maneira mais ou menos flexível às liberdades artísticas, políticas e/ou contextuais a depender de quem detivesse os direitos.

Embora essa seja uma questão que se apresente legalmente apenas após a criação do direito autoral, Barbara Godard, em artigo intitulado *"Between Performative and Performance: Translation and Theatre in the Canadian/Quebec Context"*, apresenta uma série de argumentos para sustentar a noção de que falar sobre teatro é falar sobre tradução, mesmo que para além do contexto linguístico do texto dramático. Traduzir e encenar é trabalhar com repetições, e essas repetições é que delineiam ambos os trabalhos, cada qual na sua especificidade:

A repetição é um ponto de contato: drama e tradução têm paradigmas convergentes nos quais a repetição atua simultaneamente em um processo crítico e criativo. Repetição como reflexividade e transformação desafia a falácia descritiva da linguagem, sua suposta habilidade de (re)presentar o mundo em linguagens (Godard, 2000, p. 328, tradução minha).¹

Traduzir ou levar uma montagem de um texto dramático à cena são, ambas, atividades que têm na sua base a repetição. Ou porque já foram feitas outras vezes, ou porque a atividade exige que a repetição seja feita para que haja um produto (uma edição, uma apresentação). Ambas as atividades envolvem a criatividade e a criticidade, porque cada tradução é uma leitura minuciosa feita de um texto, em cuja interpretação cabe também uma leitura a contrapelo, uma leitura crítica que passa não apenas pelos contextos das produções primeiras de uma apresentação, mas sujeita às releituras e reencenações a partir do contexto social e político vigente para o qual é direcionada.

O diálogo teatral tem fortes afinidades com o discurso de uma sociedade: ao traduzir esse diálogo, o tradutor está sujeito ao dobro de coações, não apenas àquelas de um texto fonte, mas também àquelas pragmáticas do meio alvo. Pois, como uma re-enunciação duas vezes pronunciada, o texto em tradução é coagido por demandar por relevância e pertinência da doxa da cultura algo na seleção do texto e na determinação de estratégias específicas da tradução. A cultura alvo, no entanto, baseia-se no prestígio externo do texto a ser traduzido para legitimar sua própria autoridade social e institucional (Godard, 2000, p. 333, tradução minha).²

Ao apontar a conjunção entre o discurso da peça e a sociedade, Godard coloca o tradutor em cena como parte de um mecanismo que, de forma prática, transformará o texto em relevante para aquele público. A ideia de prestígio externo trazida pela autora é fundamental para pensar no campo da autoridade cultural que tal texto (ou autor) possui, e como podemos pensar isso no contexto de traduções de textos clássicos para o contexto de países colonizados. Então, utilizar um texto de teatro traduzido para a encenação implica em uma necessidade de “acertar os ponteiros” de diversas formas. Especificamente o texto de Samuel Beckett, lido e relido em diversos lugares, através dos tempos por diversos encenadores e diretores. Em contextos de guerra e de devastação, em contexto de encarceramento, em contexto escolar e acadêmico.

O purismo do texto teatral é algo com o qual profissionais ou estudiosos da tradução se deparam frequentemente: a busca pelo original³ e toda a discussão estética que abrange esse tema, já

1 “Repetition is one point of contact: drama and translation have converging paradigms in which repetition performs simultaneously a critical and creative process. Repetition as reflexivity and transformation challenges the descriptive fallacy of language, its purported ability to adequately (re)present the world in languages.”

2 “Theatrical dialogue has strong affinities with the discourses of a society: translating this dialogue, the translator is subject to double constraints, not only those of a given source text but also those of the pragmatics of the target milieu. For, as double voiced re-enunciation, the text in translation is constrained by demands for relevance and pertinence to the doxa of the target culture in the selection of a text and in the determination of specific translation strategies. The target culture, however, draws on the external prestige of the text to be translated in order to legitimate its own social and institutional authority.”

3 A questão da originalidade é um tema muito recorrente nos Estudos da Tradução e, por si só, poderia abarcar uma série de referências e discussões. Dessa forma, a autora apenas menciona quando necessário para debater sobre a mon-

há muito discutido. Um sempre texto por vir, uma filosofia que vive na angústia do amanhã. Não haverá texto como o de Beckett, não haverá produção como em 1952, como na prisão do início do livro *Teatro do absurdo*, de Esslin. Só o que haverá é o próximo, e é sobre o próximo que discutiremos a partir de então.

TRADUÇÕES DE BECKETT: MONTAGEM E ENCENAÇÃO

Ao tratar da relação entre tradução e poder, Edwin Gentzler reafirma o contextual enquanto primal. Para elaborar a respeito, traz o ensaio de Jorge Luiz Borges “Kafka e seus precursores”. Esse ensaio apresenta como princípio a ideia de que só conseguimos ver elementos kafkianos em textos anteriores (e consequentemente posteriores) justamente pela existência da obra de Franz Kafka. De maneira que, ao visitar qualquer texto, estamos revisitando todo o plano de fundo de autores que participaram de nossa formação. Assim é o tradutor. Ele cria os próprios precursores do texto, encenado em determinado local e época, mas não fica imune ao contexto ao qual está implicado.

Borges implica que todo trabalho “original” pode ser visto como recriação de uma recriação, ou, por extensão, uma tradução de uma tradução (de uma tradução...), localizando o escritor/tradutor em um *mise en abîme* que apaga qualquer senso de acesso a um “original” [...] Tal reavaliação “do autor” tem repercussões para a estudiosos da tradução, aos quais é requisitado fazer comparações menos a um texto unificado e mais a uma longa cadeia de significados múltiplos e pluralidade de linguagens, tornando-se envolvidos no proverbial labirinto borgiano (Gentzler, 2002, p.196, tradução minha).⁴

A ideia de um original puro persiste na visão de quem não acredita na própria historicidade da língua através dos tempos e dos espaços nos quais circula. Esse original puro, essencialista da linguagem, apontaria para um sentido estável e reconquistável. Contudo, sob a perspectiva da Teoria da Tradução, essa posição é amplamente questionada, como Arrojo (2007, p. 23) afirma ao refletir sobre a prática tradutória, “o que acontece não é uma transferência total de significado, porque o próprio significado do ‘original’ não é fixo ou estável e depende do contexto em que ocorre”. Sob essa perspectiva, um original plenamente autônomo perde consistência, uma vez que a própria língua se constitui como prática histórica, sujeita a deslocamentos, reinterpretações e transformações.

Para contribuir com a composição da ideia e auxiliar na concepção dos elementos necessários tanto para realizar uma tradução teatral, quanto para vertê-la em cena, Carole-Ann Upton apenas exemplifica como há diversos componentes que, se alterados (e eventualmente serão), trarão

tagem realizada pelo Teatro Oficina.

⁴ “Borges implies that every “original” work can be viewed as a re-creation of a re-creation or, by extension, a translation of a translation (of a translation . . .), locating the writer/translator in the *mise en abîme* that erases any sense of access to an ‘original’ [...] Such a reassessment of ‘the author’ has repercussions for translation studies scholars, who now are increasingly required to make comparisons less to a unified source text and more to a long chain of multiple meanings and plurality of languages, becoming involved in the proverbial Borgesian labyrinth.”

consigo uma nova e complexa gama de significados.

Teatro é um meio complexo composto, no qual o verbal é apenas um elemento de toda a matriz de códigos semióticos visuais. Produção teatral incorpora e determina os marcadores culturais dentro do texto em uma fiscalização concreta que de tudo impede indeterminação. O meio cultural é incorporado nas especificidades de qualquer ou todos os elementos significativos (aparência física dos atores, gesto, cenário, figurino, iluminação, som, cinésica, proxêmica, etc.) assim como no mundo falado. (Upton, 2000, p. 7, tradução minha).⁵

Quando uma companhia de teatro estadunidense, a Classic Theater of Harlem, em conjunto com a visão artística de Paul Chan e a direção de Christopher McElroen (e realização de muitos outros profissionais que levou à produção de um livro e de um vídeo do empreendimento), levou para Nova Orleans uma montagem de *Esperando Godot* cujos papéis principais foram ocupados por pessoas pretas, encenando-a especificamente para bairros mais atingidos pelo furacão Katrina em 2007, o texto tomou novas proporções e deslocou o contexto político do qual, a princípio, a obra foi criada. Levou a uma discussão racial especificamente localizada. É de especial interesse, pois a obra de Samuel Beckett é fortemente patrimonializada. A preocupação com a fidelidade ao texto e às rubricas, historicamente reconhecida quando era preservada pelo próprio autor, que já exercia um controle rigoroso, posteriormente é assumida pelo Espólio de Samuel Beckett.

A discussão proposta pela montagem da Classic Theater of Harlem elaborou um trauma que envolve colonização e marginalização da população negra nos Estados Unidos. Já diferente das discussões de quando a peça foi encenada na África do Sul⁶ pelo Baxter Theatre Center em 1980, , que contava com um elenco interracial durante o regime do *apartheid*. Embora as duas tenham contexto racial, a montagem (e consequentemente a recepção) passou por outro processo de desenvolvimento de cena, cuja síntese é relacionada à situação política e social do local. Ainda sobre montagens memoráveis, mas também muito criticadas, há aquela realizada por Susan Sontag em Sarajevo, durante a guerra da antiga Iugoslávia. No texto “*Esperando Godot* em Sarajevo”, Sontag descreve os ensaios e comenta sobre algumas mudanças feitas na peça para as apresentações. Para além dos fatos, a autora também discute sobre o próprio fazer teatral e como a comunidade se relacionou com a peça, os atores e as apresentações. Podemos pensar que esses exemplos, assim como qualquer outra montagem, em maior ou menor grau, desafiam o espaço cênico e linguístico.

Ao adicionar Samuel Beckett no rol de dramaturgos transnacionais, é preciso destacar alguns pontos que dizem respeito à relação que o autor tinha com a própria obra. Não havia fragmentação de Beckett enquanto escritor, tradutor e diretor (ou assistente, ou meramente consultor), todas as

5 “Theatre is a complex and composite medium, in which the verbal is but one element of the whole matrix of visual semiotic codes. Theatrical production embodies and enacts the cultural markers within the text in a concrete physicalization which all but precludes indeterminacy. Cultural milieu is embodied in the specifics of any or all of the signifying elements (actors’ physical appearance, gesture, set, costume, lighting, sound, kinesics, proxemics, etc.), as well as in the spoken word.”

6 Há diversas montagens de *Esperando Godot* que se tornaram conhecidas e historicamente importantes, desde os anos 1960, que exploraram de maneiras diversas o texto, como a montagem de 1976 durante o contexto do Levante do Soweto.

personas conviviam no mesmo corpo, de maneira que a convivência com profissionais do teatro (e outras mídias) modificava o fazer da própria arte. Mark Batty, ao escrever sobre a relação entre esses elementos para o escritor, afirma que

No nível mais simplista, interagindo com trabalhos há muito “finalizados”, fosse como tradutor ou diretor, Beckett tinha a oportunidade de arrumar falhas e fraquezas percebidas. Quando perguntado uma vez se ele via algo novo nas suas peças quando retornava a elas ele respondeu “Sim. Erros.” (Citado por Clancy Signal em McMillan e Fehsenfeld 1988:182). De fato, a relação entre os textos traduzidos de Beckett e suas fontes sempre foi dinâmica, com os resultados de uma nova versão de nova linguagem frequentemente instigava mudanças na versão original. (Upton, 2000, p. 64, tradução minha).⁷

É conhecido no meio literário e teatral que o espólio de Samuel Beckett geralmente é tratado com muito cuidado, de maneira que as autorizações para montagens de peças passam pelo crivo de quem detém os direitos. Muitas vezes, não são autorizadas modificações como as citadas acima. O que não deixa de ser curioso, levando em conta que ao traduzir suas próprias obras o autor realizava algumas modificações (tradutores renomados para o português brasileiro, como Fábio de Souza Andrade, comentam que algumas das suas autotraduções podem inclusive ser pensadas como comentários das próprias peças).

Ainda sobre a influência da leitura e dos ensaios da própria peça sob a direção de Blin, Batty afirma que

Essa pronta aceitação de uma decisão do diretor de cortar segmentos da sua peça seguindo uma resposta para o texto na sala de ensaio mostra, talvez, o reconhecimento voluntário de uma afiada curva de aprendizado. Como o primeiro exemplo de como a encarnação do palco de um dos seus trabalhos escritos influenciou a subsequente tradução de Beckett desse trabalho, isso marca o início do ponto no qual Beckett o tradutor e Beckett o diretor se fundem. No seu aceite dos cortes de Blin ele estava reconhecendo não apenas as potências dramáticas desse texto (e como precisavam se desprender das sufocantes inadequações do texto escrito), mas também aceitando uma nova posição autoral em relação ao texto que deveria informar seu desenvolvimento de linguagem dramática (Upton, 2000, p. 65, tradução minha).⁸

Parte do que Batty afirma nos é interessante pela maneira como Beckett, então, passa a pen-

7 “At the simplest level, engaging with works long since ‘finished’, either as translator or director, provided Beckett with an opportunity to tidy up perceived faults and weaknesses. When asked once if he saw anything new in his plays when he returned to them he replied “Yes. Mistakes.” (Quoted by Clancy Signal in McMillan and Fehsenfeld 1988:182). Indeed, the relationship between Beckett’s ‘translated’ texts and their sources was always quite dynamic, with the results of a new language version often instigating changes in the original version.”

8 “This ready acceptance of a director’s decision to cut segments of his drama following a response to the text in the rehearsal room shows perhaps Beckett’s willing recognition of a sharp learning curve. As the first example of how the stage incarnation of one of his written works influenced Beckett’s subsequent translation of that work, it marks the beginning of the point at which Beckett the translator and Beckett the director merged. In his acceptance of Blin’s cuts he was recognizing not only the dramatic potentials of this one text (and how they needed to be released from stifling inadequacies of the written text), but also accepting a new authorial position in relation to that text that was to inform his developing dramatic language.

sar no texto e nas potências dramáticas (não só do texto dramático, mas da sua obra como um todo). O que é um ponto importante quando estamos levando em conta a tradução de uma peça, pois uma das grandes questões ao traduzir teatro passa justamente por adiantar o que é possível em termos de atuação e encenação. Ao se traduzir um texto sem o apoio de profissionais da área (e aí, talvez, seja interessante pesquisar ou não quais seriam os profissionais), o risco que se corre é de que a peça se torne “apenas” lida. Contudo, o que diferencia o teatro do drama é justamente a ação em potência na cena.

A metodologia criativa e transgressora do teatro é parte da estética teatral, mas nem por isso ela deixa de ser inovadora. Ao retomar o ensaio de Sontag “*Esperando Godot* em Sarajevo”, somos apresentados a uma leitura da peça com diversos atores, duplicando as cenas do primeiro ato. O foco do ensaio, porém, não está sintetizado nas mudanças feitas por Sontag na peça, mas sim em como a peça foi ensaiada e recebida pelo público. A potência de ensaiar e encenar *Godot* em uma terra desolada.

Em termos de teatro brasileiro: Ariano Suassuna já propunha versões “armoriais” de peças clássicas transmutadas para o “território nordestino” (do imaginado Nordeste, como uma massa homogênea). Não apenas peças, como música, balé, artes visuais (Brennand talvez seu maior representante) sob o nome de Movimento Armorial. Peças como *Romeu e Julieta*, *Comédia da panela* foram transformadas por Suassuna (através de um processo de tradução e adaptação contextual) nas peças *Uma mulher vestida de sol* e *O Santo e a Porca*, isso para trazer apenas dois dos exemplos mais conhecidos, já que sua obra é repleta de referências e transformações pautadas pelas ideias do Movimento Armorial.

Ao recuperarmos Antoine Berman em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, lembramos que toda tradução enfrenta uma tensão entre preservar a alteridade do texto estrangeiro e adaptá-lo às normas da cultura de chegada. Berman (2013) chama de tendências deformadoras⁹ os mecanismos que aproximam excessivamente o texto traduzido dos hábitos linguísticos e culturais da língua de chegada. Entre algumas dessas diversas modificações estão a racionalização, o enobrecimento (ou vulgarização), o alongamento.

Ao pensar no fazer tradutório de Anne Carson, reitero a afirmação feita por Tavares ao refletir sobre tradução teatral e, mais especificamente, a tradução realizada por Anne Carson de *Antígona*, intitulada *Antigonick*.

É a partir daí que devemos começar a pensar Carson: como uma tradutora que compreende o ato tradutório como a possibilidade de deixar duas realidades visíveis; como o ato de criar um terceiro lugar que habita a indeterminação temporal do antigo e do agora, do atual e do potencial. E é justamente isto que se torna visível em sua *Antigonick* (2012), uma tradução da *Antígona* de Sófocles entranhada de anacronismos, elementos metatextuais e invenções inusitadas que *deixam o leitor em constante estado de estranhamento* (Tavares, 2020, p. 120-121, grifo meu).

⁹ Importante ressaltar que, embora essa conotação “deformadora” seja pejorativa, discordo que deve ser encarada como uma má-formação, pois é condicionada por diferenças estruturais entre as línguas, por convenções editoriais ou por objetivos específicos da tradução. Como, por exemplo, a tradução que Anne Carson produz.

O ponto principal trazido Tavares no trecho acima tem relação com a perspectiva de “constante estado de estranhamento”. A ideia de, em vez de investir em um projeto de tradução cujo conteúdo já é conhecido, e por isso conformado (tanto diretamente pelo público como indiretamente, através dos diversos paratextos e de reflexões suscitadas, uma vez que é uma peça clássica), recria-se um ponto de suspensão e estranhamento.

Sabemos que Godot não vem, todos sabem que ele não vem. O que o público não consegue prever é como ele não virá desta vez. Na versão do Oficina, ele está morto, mas só sabemos disso no fim do segundo ato. Não há uma repetição como no primeiro, há uma quebra de expectativa que o Oficina alinha com o estado social no qual o público brasileiro estava inserido naquele momento politicamente.

O TEATRO OFICINA EM SUA CENA

Em 2022, uma das mais emblemáticas companhias brasileiras de teatro, Teatro Oficina, levou aos palcos (primeiro do Sesc Pinheiros, depois para sua própria casa, posteriormente em turnê nacional e fechando o primeiro ciclo com uma apresentação filmada ao vivo no próprio Teatro Oficina) uma versão de *Esperando Godot* que falava de maneira muito contemporânea a um público especificamente brasileiro.

O traço do Teatro Oficina passa pelo conceito de antropofagia dos modernistas da década de 1920. Embora exista uma rigidez de quem controla os direitos da peça do autor irlandês, no Brasil sempre houve uma flexibilidade ao vertê-lo para os palcos, como a marcante versão na qual Cacilda Becker interpretou Estragon em 1969. Na nova versão do Oficina, temos uma caracterização localizada no momento histórico que estávamos vivendo.

Pozzo apareceu repleto de medalhas em referência à proximidade do governo com a cúpula das forças armadas. Já Felizardo (Lucky) com uma mochila térmica, típica de entregadores por aplicativo, que remetia à falta de regularização do trabalho, uma pauta que também foi aventada em época pela exposição dos trabalhadores aos riscos que envolviam tanto a pandemia, quanto o trânsito e as jornadas exaustivas. Por fim, temos a reconsideração do personagem “garoto” que é trocado pelo Zé Piltra, uma entidade de religiões de matriz africana que remonta à passagem entre um mundo e outro.

A gênese do Teatro Oficina sempre teve como foco não apenas a formação de profissionais na área do teatro, mas a partir das diretrizes de uma instituição que debatia politicamente o país em termos de classe e raça. Desde sua fundação, seu teatro tem sido

[...] produzido por artistas e intelectuais da classe média, mesmo tendo, em diferentes fases, de diferentes maneiras, assumido uma perspectiva de defesa, até mesmo radical e agressiva, da revolução proletária, sempre soube dirigir-se à platéia historicamente concreta que

tinha diante de si: a própria classe média. Isto talvez explique sua fúria e seus limites: um transbordante ato de rebeldia. Fascinante sempre, mas às vezes idealizado e idealista (Peixoto, 1982, p. 14).

Essa premissa não é incomum ao teatro, em especial ao teatro moderno de vanguarda do início do século XX, e embora tenha sido esse o início do Oficina, Fernando Peixoto apresenta as diversas maneiras como o grupo se organizou e lutou por uma popularização do teatro, com campanhas de distribuição de ingressos em bases sindicais e uma luta política que já dura mais de quarenta anos pelo local onde até hoje funciona. Um lugar que, historicamente, é disputado por uma grande empresa de comunicação brasileira, cujo assédio não cessa até os dias atuais.

A forma utilizada por Zé Celso para a direção da sua última peça de teatro desafia e contesta muitas montagens clássicas da obra, elementos que diversos estudiosos consideram fundamentais para sua encenação. No entanto, foi a maneira como o teatro Oficina resolveu reencenar Beckett em 2022 em solo brasileiro: um país desgastado politicamente, economicamente e socialmente com a pandemia. Um governo cuja necropolítica parecia ser o princípio sob o qual a nação deveria se regular, subversão de fatos e eventos, e uma crise que também abordava projetos estéticos e linguísticos oficiais.

Esteticamente a peça aplica não apenas os elementos cênicos associados ao contemporâneo, mas uma comédia extremamente física por parte dos personagens Didi e Gogô, com cenas de dança, conotação sexual e nudez, coisa que o texto teatral definitivamente não apresenta na sua versão impressa. Acima de tudo, o fim do segundo ato apresenta a maior modificação do texto: Zé Piltra informa que Godot não virá, que ele morreu.

Há uma vertente muito tradicional e numerosa de pesquisadores do autor que não acreditam que o texto original deve ser alterado significativamente (quero dizer: para além de uma tradução, por falta de melhor adjetivo, fiel). A isso podemos também adicionar o que foi mencionado anteriormente sobre o Espólio de Samuel Beckett, que não permite modificações de grande monta. Ao refletir sobre o texto caminhante, o texto em contexto e o teatro como uma arte que fura o público e que precisa falar com ele, não vejo um problema com modificações. E não seria nem a primeira. Há diversas montagens de Beckett através da história, que não deixam de ser polêmicas, mas não são “menos Beckett” que outras.

Conforme apontado por Rafael Marino, na crítica “Exu contra o messianismo: crítica de *Esperando Godot no fim do mundo*, encenada pelo Teatro Oficina”, há diversas modificações no texto que imprimem uma característica distinta especificamente a essa montagem de *Esperando Godot*, algo que já vinha sendo estudado por Zé Celso durante a montagem de 2021. Marino expõe a maneira como apresenta uma afro-antropofagia do texto do Beckett.

Embora não seja foco deste artigo debruçar-se sobre a história do Teatro Oficina, há alguns pontos que precisam ser destacados para que a tradução/encenação de *Esperando Godot* faça sentido dentro dos termos pretendidos pelo teatro e pelo público.

O Teatro Oficina foi fundado no ano de 1958 por um grupo de estudantes de Direito da Uni-

versidade de São Paulo, centralizado nas figuras de José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi, e passou por uma série de alterações desde a sua fundação. Desde as modificações arquitetônicas às abordagens técnicas e estéticas. Uma maneira de resumir brevemente os estágios pelos quais passou seria comentar sobre o início, pautado por uma vertente que viria a provocar a burguesia com textos instigantes, posteriormente uma abordagem quase de convocação da população trabalhadora para ocupação do teatro.¹⁰ Paralelamente a isso um mergulho no estudo de Stanislavsky, que é o criador de uma metodologia realista de preparação para atuação.¹¹ Esse método foi superado e houve uma conjunção de abordagens de vertente brechtiana, não apenas pelas peças ou pelo fim pedagógico, mas com o intuito de abraçar a discussão social e o papel do teatro.

É possível destacar um ponto de virada do Teatro Oficina, que aconteceu em conjunto a um manifesto publicado por Zé Celso durante a montagem em 1968 d'*O Rei da Vela* de Oswald de Andrade. Essa montagem foi crucial para o desenvolvimento do que é trazido por Ericson Pires como Corpo Social, “o diálogo entre palco e platéia, constituindo o que chamamos de Corpo Social, como um agente vivo e expressivo” (2005, p.49), entrando nos estudos dessa época a dramaturgia brechtiana aliada às discussões da realidade brasileira.

A direção será uma leitura minha do texto de Oswald e vou me utilizar de tudo que Oswald utilizou, principalmente de sua liberdade de criação. Uma montagem tipo fidelidade ao autor em Oswald é um contra-senso. Fidelidade ao autor no caso é tentar reencontrar um clima de criação violenta em estado selvagem na criação dos atores, do cenário, do figurino, da música etc. Ele quis dizer muita coisa, mas como mergulhou de cabeça, tentando fazer uma síntese afetiva e conceitual do seu tempo, acabou dizendo muito mais do que queria dizer (Corrêa, 1979, s.p.).

Essa citação direta de Zé Celso traduz não apenas um projeto do Teatro Oficina. Aos estudiosos da tradução, é possível reconhecer uma série de termos que conceitualmente estão relacionados à transcrição, técnica de tradução criada (ou adaptada, ou desenhada) por Haroldo de Campos que parte das suas experiências tradutórias juntamente com Augusto de Campos e Décio Pignatari, notadamente os criadores do movimento concretista.

Apresentada primeiramente em comunicação de congresso de crítica e história literária em 1962, a transcrição está pautada na recriação pela tradução, aqui encarada como arte, do objeto a partir de uma modificação do signo em busca de um significante outro, que possa exprimir o intento em outra cultura. Com a publicação realizada um ano depois, podemos trazer de maneira breve o trabalho que o tradutor realiza ao pensar na tradução menos de uma maneira servil, mais de forma criadora.

[o] tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua *transcrição*, depois de “desconstruir” esse original num primeiro momento metalinguístico. A tradução opera, portanto, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências, ao “extraditar” o intracódigo de uma para outra língua, *como se* na perseguição harmonizadora de um mesmo *telos* (Campos, 2011, p. 48).

10 Caso de *marketing* de Fernando Peixoto descrito no livro *Teatro Oficina (1958-1982): uma história de rebeldia*.

11 Uma espécie de busca pela verdade cênica, que buscava viver organicamente as cenas, não apenas representá-las. O Method Acting, por exemplo, deriva do trabalho de Stanislavsky.

Posteriormente veremos como a maneira que o grupo de Zé Celso se apropria de um texto e o faz passar por uma transformação recriadora toca em vários pontos do que a transcrição preconizaria. Trazer a transcrição nesse ponto é importante para estabelecer a relação entre o Movimento Modernista, que inspira o Teatro Oficina, e suas montagens e escolhas estéticas, entre os anos 1950 e meados dos anos 1960. Com o passar dos anos, o Teatro Oficina continua caminhando em conjunto com os acontecimentos político-sociais, dessa forma modificando sua linguagem: fim dos anos 1960 e anos 1970 trabalhando com peças que acusassem autoritarismo (com posterior exílio de Zé Celso), rompendo a barreira entre palco e plateia nos anos 1980 e, depois dos anos 1990, desenvolvendo o conceito do teatro enquanto experiência ritualística e coletiva.

A partir da experiência com *O Rei da Vela*, o teatro passou por uma modificação radical que incorporaria uma série de características decorrentes do desenvolvimento técnico dos atores, aliadas ao contexto sociocultural do Brasil (como a influência da produtora de filmes Atlântida, conhecida pelas chanchadas, e também do Movimento Tropicalista) e a um remanejamento historiográfico dos clássicos. Pires (2005, p. 51) chama de Corpo Antropófago, cujo próprio nome remete ao *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade.

O Corpo Antropófago é a radicalização das pretensões apontadas no Corpo Social. O corpo do ator se transforma numa composição multifacetada, como uma colagem de estilos de interpretação tendo como base a crueldade (no sentido dado por Artaud) do texto oswaldiano. A partir da encenação de *O Rei da Vela*, o corpo do ator é politizado no interior da ação cênica, transformando-se em alimento para a plateia, construindo o rito coletivo. É aqui que a cena representada no palco vai dar o primeiro passo para transformar-se em cena produzida coletivamente, fruto do agenciamento coletivo proveniente da transposição da palavra-texto para a palavra-corpo. São os atores e a encenação que convidarão o público a realizarem conjuntamente no espaço cênico a potência dionisíaca dos espetáculos do Oficina.

Um desdobramento do Corpo Social para o Corpo Antropófago está justamente na capacidade de se renovar a partir de seus próprios elementos, uma vez que eles já foram deglutidos anteriormente. É ainda através dessa espécie de antropofagia seguida de uma autofagia que seria possível que público e cena conversassem de maneira potencialmente rizomática, fazendo da tradução um processo de conexões sempre provisórias, sem origem privilegiada ou destino fixo, em que cena e espectadores se transformam mutuamente durante o acontecimento teatral.

No fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, o grupo passa por mais uma modificação importante. Não apenas dois componentes centrais d'Oficina saem (Renato Borghi e Fernando Peixoto), mas também se inicia uma disputa pelo território cultural frente à repressão do Estado por meio da ditadura. E por fim um Corpo Pulsão.

Comungando com o público o panteísmo sexual do teatro, rasgando as convenções dos discursos institucionais no espaço cênico, criando atritos, provoca e é provocado pelo contato direto da experiência erótica, penetrando e sendo penetrado: não existe mais distinção entre palco e plateia, indivíduo e coletivo. O teatro se transforma numa simbiose de corpos,

formando o Corpo Pulsão. A associação de deuses: Apolo, o princípio estruturador, a forma; Dioniso, a força, movimento, dínamo ditirâmico; e Narciso, paixão e reflexo, imagem da forma e da força. Orgia de deuses, corpos num só corpo, Corpo Pulsão (Pires, 2005, p. 61).

Corpo Pulsão é um corpo cuja revolução é principalmente desencadeada pelo desejo, tradicionalmente reprimido durante o período da ditadura. Não-domesticado, apaixonado e livre, essa era a revolução do Teatro Oficina a partir dos anos 1980.

Este conciso relato das atividades serve para contextualizar de maneira social e metodológica o projeto do grupo, o que não significa que ele permanece o mesmo desde os anos 1980. Desde o fim dos anos 1970 o grupo passou a se denominar Teatro Oficina Uzyna-Uzona, um percurso atravessado principalmente por Zé Celso que é verbalizado a partir das experiências com corpos, algo que tomou a centralidade dos estudos e produções da companhia.

Assim, ao abordarmos as intervenções feitas na peça de Beckett, podemos salientar algumas das modificações realizadas pelo diretor. São momentos na tradução para o palco que destoam do original. Para apontar algumas intervenções, nos apoiaremos na crítica de Rafael Marino sobre o espetáculo.

A relação entre Pozzo e Lucky-Felizardo pode ser interpretada como o domínio perpetrado por um líder de extrema-direita, sustentado pela aliança entre militares e agronegócio, contra os trabalhadores – representados, na encenação, por um de seus elos mais explorados: os entregadores de aplicativo. O fato de Lucky-Felizardo dançar, declamar e palestrar, marcaria a sua expressão como artista e intelectual, os quais, da mesma forma, foram perseguidos e massacrados, de variadas maneiras, pela aliança de frações de classe no poder (Marino, 2023, p.199).

Essa relação descrita por Marino insere texto onde não havia, transforma a cena. Embora esse tipo de intervenção em adaptação para a cena não seja em absoluto uma novidade, o movimento feito pela companhia chama atenção para discutir e recriar a partir do texto. Com isso não quero dizer que o Teatro Oficina não é e não será inovador, transgressivo e, acima de tudo, criativo. É e muito, mas críticas que supõem sua obra como versões, ou adaptações, tentam tornar o vocabulário mais palatável para a crítica.

Sobre a modificação do fim

[...] o papel de Exu na montagem do Oficina é essencial para seu andamento. Em toda a encenação, ele não é conclamado ou requerido por nenhuma das personagens; porém, a sua ação é decisiva para desestabilizar completamente as expectativas e as regras colocadas pelo texto beckettiano. Visto que, à diferença da intenção textual do dramaturgo irlandês, que esperava, justamente, levar a falta de sentido e a indeterminação ao paroxismo, Exu, na encenação do Oficina, ao driblar o sentido original, quebra a fixidez e a monotonia da espera ao trabalhar pela morte de Godot (Marino, 2023, p. 200).

Nesse ponto, gostaríamos de pontuar que, embora lembremos de Haroldo de Campos e a transcrição como uma possibilidade que o Oficina usa nos seus textos (em especial no exemplo

trazido de Beckett), a tradução parece que apenas toca em pontos sensíveis da transcrição. Embora a transcrição seja até hoje referenciada internacionalmente como um conceito transformador para a tradução literária, sua circulação crítica tende a ser enquadrada por referenciais predominantemente eurocêntricos. Esse enquadramento dificulta a compreensão da prática do Teatro Oficina, pois deixa em segundo plano experiências brasileiras (como discussões sobre raça, gênero e classe próprias do território) decisivas para a constituição de seu projeto estético e para a própria renovação da cena.

Talvez seja interessante recuperar nesse ponto o pensamento do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Com grande parte do seu trabalho centralizada no estudo de povos indígenas amazônicos, sua contribuição mais aludida seja de perspectiva ameríndia de cosmovisão, que incorpora o que chama de “metafísica predatória”: uma ontologia relacional em que ao tornar-se outro, apropria-se também de sua perspectiva e constitui uma forma fundamental de existência

uma economia da alteridade predatória como constituindo o regime basal da socialidade amazônica: a ideia de que a “interioridade” do corpo social é integralmente constituída pela captura de recursos simbólicos – nomes e almas, pessoas e troféus, palavras e memórias – do exterior. (Viveiros de Castro, 2015, p. 100).

Uma das ideias trabalhadas em *Metafísicas canibais* é essa espécie de metafísica da predação, o corpo da sociedade é entendido de forma rizomática (não apenas entre o ser humano, mas todos os seres existentes como animais, terra, etc.), de maneira que essa identidade é produzida através da relação do ser com o outro e através da incorporação do outro como criação da sua identidade. Para falar em leituras do Teatro Oficina, especialmente e principalmente porque suas análises não estão restritas à metafísica do texto dramaturgico. Elas se fazem corpo, são experimentadas no corpo, e a partir do corpo (tanto dos atores como do público) são criadas sínteses que não estão restritas à linguagem.

CONCLUSÃO

Uma leitura hoje de peça teatral que não é completamente atravessada pela localização e pela época referencia um passado irreal, criado e publicizado pelo colonizador. Porque em primeiro lugar: o espaço e o tempo não são os mesmos, de modo que, em segundo lugar: é impossível mimetizar as condições específicas de sua produção.

Embora acredite que há diversas leituras possíveis de Beckett, a de Zé Celso propõe uma grande alteração. Modificação essa que pode ser encarada como rigorosa mudança de rumos da peça, de maneira que a transcrição não seria suficiente para justificar. O que o Teatro Oficina faz não é transcrição, mas se aproxima a uma reconfiguração do texto, repensando a cena e seu propósito, aproximando-se de uma perspectiva ameríndia trabalhada por Eduardo Viveiros de Castro.

De alguma forma, poderíamos comentar sobre como Peter Brook adiciona uma camada (a

princípio) “não autorizada” em uma versão de Hamlet em que o componente racial é destacado entre os personagens, o que não está inscrito anteriormente em nenhuma instrução ou em leituras canônicas da peça. Brook também faz inversões de cena, cortes de falas, coisas que, até então, são costumeiras em montagens teatrais, pois estas estão sempre em busca de uma identificação com o público e com o próprio projeto do diretor.

Esse talvez seja o principal ponto, uma tradução que leva em conta duas coisas: sua origem e seus desdobramentos. O espectador de *Esperando Godot* dificilmente não conhece a peça. *Esperando Godot* é uma das peças mais conhecidas do teatro moderno, suas referências atravessam a cultura popular (de memes às citações em seriados populares e *cartoons*). O Teatro Oficina talvez seja uma das companhias mais conhecidas por quem acompanha o teatro brasileiro contemporâneo. O brasileiro, ao procurar assistir uma encenação realizada pelo Teatro Oficina, sabe que o que aguarda não será uma repetição canônica de Beckett. Haverá transformação, e essa transformação acontecerá em termos de cena e público.

Hoje, não é mais possível encontrar a filmagem realizada pelo Teatro Oficina no Youtube, como uma vez foi possível. A última apresentação do primeiro ciclo da turnê foi realizada no teatro da companhia (aquele na rua Jaceguai), à diferença da estreia que se deu no Sesc Pinheiro. Há uma configuração de cena completamente diferente, não apenas pela história do teatro, mas pela configuração espacial: não há proscênio, a plateia não funciona como a de um teatro clássico italiano. De maneira que o teatro finalizou na síntese composta pelos espectadores assim que o espetáculo terminou, exatamente como é o previsto para espetáculos. A forma de registro dá-se pela transitoriedade e intensidade da cena.

Assim, retomando Upton (2000, p.09, tradução minha),

Felizmente, o teatro, a mais flexível e efêmera das artes, tem a capacidade de incluir tal diversidade de abordagem. A tradução de drama proporciona muito mais que um simples “texto paralelo”. Mais frequentemente que nunca, a relação entre fonte e alvo em traduções analisadas aqui acaba sendo uma de assimetria – na qual o original não é distorcido, mas deliberadamente reformulado para se referir, em última análise, ao efêmero momento no qual deve ser realizado.¹²

O teatro se faz em contexto e em cena, não é, desde sua gênese, uma arte cristalizada por editores e escapa ao jugo de um sistema literário tradicional. Ele pode, e constantemente se utiliza dessa propriedade, quebrar a ideia de originalidade perseguida por aqueles que são assombrados pelo *traduttore traditore*, porque está na sua constituição que cada apresentação seja única e específica, embora possa contar com o mesmo elenco e mesma produção. Esgota-se e inicia-se a cada nova sessão, a cada resposta do público, para assim criar sentido.

¹² “Thankfully, the theatre, the most flexible and ephemeral of the arts, is able to embrace such diversity of approaches. Drama translation provides far more than simply a ‘parallel text’. More often than not, the relation between source and target in translations analyzed here turns out to be one of asymmetry – where the original is not distorted but deliberately recrafted to address the ultimately ephemeral moment in which it is to be performed.”

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: A teoria na prática*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. 2.^a ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela – manifesto Oficina*. In: *Arte em Revista 1 – Anos 60*. São Paulo: Kairós, 1979.
- GENTZLER, Edwin. Translation and Power. In: TYMOCZKO, Maria; GENTZLER, Edwin (Ed.). *Translation and Power*. Boston: University of Massachusetts Press, 2002.
- GODARD, Barbara. Between Performative and Performance: Translation and Theatre in the Canadian/Quebec Context. In: *Modern Drama*, v. 43, n. 3, 2000.
- MARINO, Rafael. Exu contra o messianismo: crítica de *Esperando Godot* no fim do mundo, encenada pelo Teatro Oficina. *Sala Preta*, v. 22, n. 2, 2023.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): uma história de rebeldia cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- PIRES, Ericson. *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos*. São Paulo: Annablume, 2005.
- TAVARES, Otávio Guimarães. Anne Carson tradutora de *Antígona*: performance e tradução de um grito. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 119–138, 2020. ISSN 2175-7917.
- UPTON, Carole-Ann (Ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2000.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Submissão em: 20/02/2026

Aceite em: 30/06/2026

A VERBO-VISUALIDADE NA CENA DUPLAMENTE INTERPRETADA: PERFORMANCE E TRADUÇÃO-INTERPRETAÇÃO TEATRAL EM LIBRAS DE “CHICO E FLOR”

VERBAL-VISUALITY IN THE DOUBLY INTERPRETED SCENE: PERFORMANCE AND THEATRICAL TRANSLATION-INTERPRETATION IN LIBRAS OF “CHICO AND FLOR”

Rita Daniely de Moura Silva

Universidade Federal de Santa Catarina

ritaadmsilvaa@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-8858-009X>

Neiva de Aquino Albres

Universidade Federal de Santa Catarina

neiva.albres@ufsc.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-1567-297X>

RESUMO

Este artigo investiga a atuação de dois tradutores-intérpretes de língua brasileira de sinais e língua portuguesa (TILSP) no espetáculo *Chico e Flor*, da Cia. Biruta de Teatro (Petroliana-PE), sob a lente da perspectiva dialógica da linguagem. O objetivo é analisar como o conceito de verbo-visualidade se manifesta na tradução-interpretação performática. Metodologicamente, trata-se de um estudo de caso qualitativo e descritivo, apresentando a companhia, o espetáculo e os agentes nos excertos selecionados. A análise de registros fotográficos e dramaturgicos demonstra que a verbo-visualidade ocorre na fusão inseparável entre sinais, expressões faciais, uso de classificadores (linguístico) e integração ao cenário e à estética da obra (visual). Conclui-se que a atuação do TILSP transcende a mediação linguística, configurando-se como uma “dupla interpretação”, interlingual-intermodal e performática, que estabelece o TILSP como agente cênico e não um apêndice de acessibilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução-Interpretação Teatral; Libras; Verbo-visualidade; Acessibilidade Cultural; Performance.

ABSTRACT

This article investigates the performance of two Brazilian Sign Language and Portuguese Language translators-interpreters (TILSP) in the production *Chico e Flor*, by Cia. Biruta de Teatro (Petroliana-PE), through the lens of the dialogic perspective of language. The objective is to analyze how the concept of verbal-visuality manifests in performative translation-interpretation. Methodologically, it consists of a qualitative and descriptive case study, presenting the theater company, the performance, and the subjects within the selected excerpts. The analysis of photographic and dramaturgical records demonstrates that verbal-visuality occurs through the inseparable fusion of signs, facial expressions, the use of classifiers (linguistic), and integration into the production's scenery and aesthetics (visual). The study concludes that the interpreters' performance transcends interlingual and intermodal mediation, constituting a “double interpretation” (interlingual and performative) that establishes the TILSP as a scenic agent rather than a mere accessibility appendage.

KEYWORDS: Theater Translation-Interpretation; Libras; Verbal-Visuality; Cultural Accessibility; Performance.

1. PRÓLOGO: O CENÁRIO DA TRADUÇÃO-INTERPRETAÇÃO TEATRAL

A tradução-interpretação teatral é uma prática ainda incipiente e peculiar no Brasil (Rigo, 2024), apesar de sua crescente relevância para a acessibilidade cultural. Um levantamento preliminar de artigos científicos que abordam simultaneamente a tradução e o teatro (Silva, 2025) aponta para uma pequena, porém crescente representação de estudos de línguas de sinais nos Estudos da Tradução vinculados ao teatro. Diante desse cenário de escassez documental e da necessidade de um aprofundamento qualitativo, justifica-se a realização deste estudo focado na atuação performática dos tradutores-intérpretes de língua brasileira de sinais e língua portuguesa (TILSP) na esfera artística, especificamente no teatro.

Para isso, o espetáculo *Chico e Flor: contra os monstros da Ilha do Fogo* da Cia. Biruta de Teatro foi escolhido para ser apresentado e discutido neste artigo. A obra possibilita a investigação de uma prática tradutória singular: a dupla interpretação,¹ a tradução-interpretação interlingual-intermodal² e a interpretação performática, vivenciada por dois TILSP no palco. Este recorte pode contribuir com os Estudos da Tradução e com os Estudos Teatrais, ao investigar como as dimensões verbal e visual se fundem na tradução para a língua brasileira de sinais (Libras) para constituir a verbo-visualidade na tradução-interpretação teatral.

A partir desse contexto, delineou-se a seguinte pergunta para conduzir o artigo: de que maneira o conceito de verbo-visualidade se manifesta na atuação da dupla de TILSP, configurando-se também em uma interpretação performática no espetáculo *Chico e Flor*? O estudo propõe discutir essa performance fundamentando-se em registros fotográficos e na dramaturgia da obra. Assim, o objetivo geral consiste em analisar a manifestação da verbo-visualidade na prática da tradução-interpretação performática em Libras no referido espetáculo. Para tal, definiram-se os seguintes objetivos específicos: (a) apresentar o conceito de verbo-visualidade; (b) analisar excertos da performance, a partir de registros fotográficos e da dramaturgia, mobilizando o conceito da verbo-visualidade; (c) apresentar os elementos da dupla interpretação (tradução-interpretação interlingual-intermodal e interpretação performática) vivenciados pela dupla de intérpretes durante a

1 Neste trabalho, usamos a expressão “dupla interpretação” ou “cena duplamente interpretada” indicando a sobreposição entre aspectos discursivos e estéticos que ocorrem na atuação de um tradutor-intérprete em um palco, ou seja, coocorrem a interpretação inerente à tradução realizada de uma língua para outra e a interpretação performática, quando os TILSP incorporam movimentações das personagens em meio ao espetáculo. Consideramos a tradução-interpretação interlingual-intermodal como um tipo de interpretação e a performance dos TILSP como a segunda interpretação, no sentido de representação, semelhante aos atores em cena. Além disso, vale destacar que, assim como a tradução e a interpretação ocorrem simultaneamente na atuação teatral (Fomin, 2018b), essa tradução-interpretação é ao mesmo tempo interlingual e intermodal, por isso usamos o hífen interligando-as.

2 O termo *interlingual* se refere ao processo tradutório que ocorre entre duas línguas distintas (por exemplo Português e Libras), enquanto *intermodal* demarca a tradução entre duas línguas com modalidades diferentes de produção e recepção, isto é, da modalidade vocal-auditiva para a gestual-visual (Segala; Quadros, 2015; Rodrigues, 2018).

imersão e a atuação no espetáculo.

Dessa maneira, mobiliza-se o conceito de verbo-visualidade em excertos da tradução-interpretação no gênero discursivo *peça teatral*, tendo como fontes os registros fotográficos e trechos da dramaturgia do espetáculo. A prática tradutória foi realizada por dois intérpretes de Libras: Rita Silva (uma das autoras deste artigo) e Dirceu Rodrigo, que imergiram no espetáculo. Estruturalmente, o artigo apresenta, em sequência, a fundamentação teórica ancorada em autores como Bakhtin (2023), Brait (2013) e Fomin (2018a; 2018b). Em seguida, descreve-se o espetáculo e procedem-se às análises dos excertos selecionados, sob a lente da verbo-visualidade, culminando nas considerações finais.

2. TRADUÇÃO, PERFORMANCE E VERBO-VISUALIDADE: A ATUAÇÃO DO TILSP NO ESPETÁCULO TEATRAL

As esferas da atividade humana se encontram indissociavelmente vinculadas ao uso da linguagem (Bakhtin, 1999). Na esfera teatral, os enunciados se manifestam por meio de diversos gêneros discursivos, que abrangem desde a escrita dramática até a oralidade e a corporalidade presentes nos ensaios e na cena. Nesse contexto, compreende-se que o discurso se materializa em enunciados concretos, nos quais a atuação dos atores e, semelhantemente, dos tradutores-intérpretes *responde* a outros discursos que permeiam a dramaturgia. Estabelece-se, assim, uma rede dialógica em que atores e tradutores-intérpretes podem responder também uns aos outros, transformando a performance em um acontecimento discursivo compartilhado.

A tradução e a interpretação de língua de sinais, em consonância com Fomin (2018a), constituem uma prática discursiva que acontece em uma situação concreta de enunciação, mobilizando discursos escritos e/ou orais nas mais diversas esferas da linguagem. Quando se observa especificamente a esfera teatral, o que acontece em cena interessa à tradução (Pavis, 2015), não se trata unicamente de uma tradução interlingual de textos dramáticos, pois o texto traduzido para uma língua de chegada se comunica graças ao palco, às situações de enunciação e de cultura. Compreende-se a tradução como:

[...] um diálogo de individualidades criadoras de diferentes culturas, isto é, um autêntico diálogo de culturas, no qual o tradutor escarafunha as entranhas do original, ausculta as vozes que o povoam, entranha-se no às vezes quase insondável da linguagem, compenetra-se da vida de suas personagens [...] embebe-se do original para poder interpretá-lo em seu conjunto e dar-lhe uma nova vida, vida essa, porém, marcada pela singularidade dos múltiplos modos de ser da língua e da cultura do tradutor, por sua individualidade criadora (Bezerra, 2012, p. 47).

Dessa forma, os profissionais que atuam na tradução e interpretação de línguas de sinais enfrentam desafios de tradução e de interpretação interlingual (entre línguas distintas) e intermodal

(entre línguas de modalidades distintas), por atuarem no par linguístico com línguas de modalidades distintas, uma vocal-auditiva e a outra gesto-visual, respectivamente, a língua portuguesa e a Libras. A atividade de interpretação simultânea lida com a instantaneidade e a imprevisibilidade, o que significa que, mesmo com o estudo prévio, a tradução e os ensaios, o ato interpretativo se dá no momento da cena, tornando as enunciações dos atores e desses profissionais únicas (Fomin, 2018b).

No teatro, as atividades de tradução e de interpretação coocorrem, por isso se adota a grafia dos termos interligada por hífen, neste artigo: tradução-interpretação. Além disso, destaca-se que a tradução-interpretação interlingual-intermodal que ocorre no teatro é atravessada pela tridimensionalidade da cena, exigindo que o intérprete não apenas verta o dito, o linguístico, mas também refrata a estética da obra.

Já a interpretação performática se trata da assunção do tradutor-intérprete como um corpo em cena que, ao utilizar os recursos expressivos e verbo-visuais da Libras, integra-se à poética teatral, tornando-se parte constituinte do espetáculo e não um apêndice informativo, “que não só impede a comunidade surda de ter acesso ‘direto’ ao original, mas que atrapalha o ouvinte na fruição do espetáculo pela sua visibilidade marcada” (Ferreira; Silva Neto, 2020). Integrar a cena ultrapassa o caráter informativo, contribui com a fruição da comunidade surda e não atrapalha o público ouvinte.

Durante uma peça teatral temos conjuntos de textos que são compostos pela dimensão verbal e pela dimensão visual, isto é, verbo-visual. Estas dimensões formam “um todo indissolúvel” (Brait, 2009) e [...] “desempenham papel constitutivo na produção de sentidos, não podendo ser separadas sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, conseqüentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler, simultaneamente” (Brait, 2013, p.44). Nesse sentido, a linguagem verbal e a linguagem visual participam do projeto discursivo com a mesma força e importância. Para Albres e Santiago (2014) a linguagem verbal e a visual em processos interativos, de uso da linguagem viva, são acionadas de forma conjunta e inter-relacionadas.

O enunciado, assim como a peça teatral como um todo, ocorre em um determinado tempo, espaço, sempre direcionado para um interlocutor presumido, em uma situação imediata, única e singular (Bakhtin, 2023). E este enunciado pode ser falado ou sinalizado, composto pela dimensão verbal e imageticamente, trata-se de um enunciado verbo-visual. Então, o texto (verbal) e a imagem/corpo/cena (visual) não são elementos separados, mas constituem um todo indissolúvel na produção de sentidos. E a tradução-interpretação em Libras, devido à natureza espacial e visual da língua, pode proporcionar uma melhor observação dessa fusão, especialmente quando transposta para o palco.

Um aspecto técnico importante da tradução-interpretação teatral para surdos é a localização do intérprete. As estratégias de posicionamento podem ter importante fator no espaço cênico para a construção da compreensão e a correlação da fala com cada personagem. Onde o tradutor-intérprete se coloca no palco influencia em como o espectador surdo depreende a imagem total.

O posicionamento é, portanto, uma estratégia de composição do enunciado verbo-visual. Além da localização, a movimentação dos intérpretes acompanhando os atores que estão interpretando melhora significativamente a experiência dos espectadores surdos (King, 2019). O conceito de verbo-visualidade é explorado com esta técnica, na qual o enunciador em Libras é quem provê a informação verbal (linguística), permitindo que a comunidade surda acompanhe de forma integrada o visual da encenação.

Ao atuarem em um espetáculo, os tradutores-intérpretes também compõem um elemento em cena que dialoga com ela e fazem parte do texto e da cena teatral (Fomin, 2018a). Assim, considera-se a interpretação de/para a língua de sinais como uma atividade interlingual de natureza verbo-visual (Nascimento, 2011). Entendemos ainda que a oferta da tradução-interpretação propicia novas interações, não somente entre os interlocutores “principais”, os atores e os profissionais tradutores-intérpretes, mas também com outros interlocutores participantes, como o público que está assistindo, seja surdo ou ouvinte. Estes profissionais se vinculam ao enunciado dos atores, dialogando visualmente com ele e criando uma composição enunciativa e estética nova. Após esta breve discussão teórica, a seguir são apresentadas as questões metodológicas.

3. METODOLOGIA: A PESQUISA COMO ATO DIALÓGICO

O presente estudo adota uma abordagem qualitativa, de natureza básica e de tipo descritivo, configurando-se como um estudo de caso fundamentado teórico-metodologicamente na perspectiva dialógica da linguagem.³ Segundo Gil (2023), a pesquisa descritiva visa descrever as características de fenômenos, permitindo não apenas identificar relações, mas discutir a própria natureza desses vínculos. Além disso, compreende-se que a descrição do fenômeno depende do pesquisador e é indissociável da sua intersubjetividade, pois cada pesquisador exerce o seu excedente de visão (Bakhtin, 2023) para construir a sua investigação, única e singular.

A pesquisa é, portanto, essencialmente dialógica. O pesquisador não é espectador e descritor de “dados”, apenas, nesse contexto metodológico, entendendo-se também como protagonista da pesquisa, em uma relação mais flexível e responsiva, ocupando uma posição exotópica necessária à interpretação e à análise. Conforme discutido por Triviños (2012) e Gil (2023), a descrição precisa de um fenômeno e é inseparável da busca por suas causas e efeitos. Neste processo, o pesquisador constrói sentidos e interpreta o *corpus* a partir de sua singularidade (Bakhtin, 2023), transformando a observação em um ato de criação de sentidos que reflete seu horizonte axiológico. Uma das autoras observa o fenômeno de “fora”, como pesquisadora, mas esteve “dentro” do espetáculo como

3 Ancorada nos postulados de Bakhtin e o Círculo, a perspectiva dialógica se afasta das perspectivas estruturalistas ao conceber a linguagem como um fenômeno vivo e social. Para os estudos linguísticos e da tradução, seu valor teórico está em deslocar o foco da decodificação de signos verbais para a compreensão do enunciado. Sob essa ótica, o sujeito (e, por extensão, o tradutor-intérprete) não apenas reproduz uma mensagem, mas assume um posicionamento axiológico e responsivo diante do discurso do outro. Nessa perspectiva, a linguagem é uma interação social viva, ideológica e ininterrupta, na qual todo enunciado não surge no vazio, mas é compreendido como um ato responsivo que dialoga diretamente com discursos passados e orienta-se para respostas futuras (Volóchinov, 2023).

tradutora, o que valida seu excedente de visão como algo rico para a pesquisa.

Entretanto, as categorias de análise não são predefinidas, elas emergem da materialidade dos discursos, mediante o diálogo com eles nos meandros da pesquisa. Como aponta Rohling (2014, p. 48), “[...] o pesquisador seleciona seu objeto a partir de um determinado horizonte axiológico, permeado de uma série de já-ditos sobre o tema da pesquisa”. O devir metodológico exige, então, um movimento constante de aproximação e afastamento (exotopia) para “ouvir” os discursos e com eles dialogar, orientando-se tanto pelo que já foi dito quanto pela busca de uma resposta (Rohling, 2014).

Fomin (2018b) apresenta algumas etapas de descrição antes da análise e da interpretação dos excertos da sua pesquisa, devido à necessidade de rigor teórico-metodológico requerido no trabalho com a verbo-visualidade, inspirado pelo pensamento bakhtiniano. Adaptando estas etapas para o presente artigo, temos a descrição: (a) da companhia de teatro; (b) do espetáculo; (c) do figurino dos atores (signos ideológicos que compõem o enunciado verbo-visual) e dos TILSP; (d) de questões relacionadas à atuação dos atores e dos tradutores-intérpretes.

Assim, selecionaram-se os excertos a partir dos registros fotográficos, compreendendo-os como recortes do enunciado que “congelam” a verbo-visualidade, o que viabiliza uma análise minuciosa da composição estética em cena, como parte da análise documental (Albres; Rodrigues, 2018). Os momentos escolhidos priorizaram as instâncias de mais interação entre atores e tradutores-intérpretes, nas quais a verbo-visualidade ficou mais evidente. Tais excertos materializam a tradução-interpretação performática sob a lente dialógica, cujas descrições e discussões são apresentadas na seção subsequente.

4. O CENÁRIO COMO ENUNCIADO: A AMBIENTAÇÃO DE *CHICO E FLOR* E ELEMENTOS VERBO-VISUAIS

Agora, compreendendo que os excertos em análise fazem parte da *esfera artística* e do gênero discursivo denominado *peça teatral*, descrevem-se as informações pertinentes ao trabalho. Isto é, sobre a companhia de teatro, apresentando o espetáculo resumidamente, comentando sobre o figurino dos atores e dos TILSP, para em seguida discutir as questões relacionadas à atuação dos atores e dos tradutores-intérpretes, bem como sua disposição no palco.

A Cia. Biruta é um grupo de teatro sertanejo fundado em 2008, composto atualmente por quatro atores, Antonio Veronaldo, Cristiane Crispim, Camila Rodrigues e Letícia Rodrigues, sediada às margens do Rio São Francisco, em Petrolina-PE, que investiga a corporeidade de ator/atriz a partir de elementos das identidades ribeirinhas e sertanejas, dialogando com seus contextos: social, cultural, geográfico e histórico, a fim de elaborar poéticas e estéticas próprias na cena (Pernambuco, s.d.).

Desenvolvido em 2014 e estreado em 2015, o espetáculo *Chico e Flor contra os monstros na Ilha do Fogo*, escrito e dirigido por Antonio Veronaldo, apresenta as lendas petrolinenses, em sua dra-

maturgia, como mote para estabelecer o jogo cênico e desenvolve uma poética ribeirinha a partir de imagens e referências sobre as tradições orais em torno da Ilha do Fogo, localizada em Petrolina (Biruta, s.d.). Podem-se ver elementos ribeirinhos, como a carranca⁴ e o barco, no *card* de divulgação do espetáculo abaixo:

Figura 1 —: Convite para navegar no universo ribeirinho



Fonte: Cia. Biruta, 2025.

Conforme a divulgação, o espetáculo *Chico e Flor contra os Monstros na Ilha do Fogo* tem duração de 46 minutos e classificação etária livre. É voltado para o público infanto-juvenil e tem como objetivo promover a reflexão sobre a importância da preservação dos nossos rios, responsáveis pela sustentabilidade das cidades, dos povos e das comunidades afro-indígenas, que enriquecem a pluralidade da cultura pernambucana. No material de divulgação, há indicação da tradução e interpretação para Libras, marcado pelo símbolo de acessibilidade em azul, este símbolo indica a presença de tradutores-intérpretes de Libras no evento.

O público presumido é de crianças e jovens, surdos e ouvintes. Assim, os elementos lúdicos e os adereços contribuem significativamente para a construção de sentidos. O cenário da peça, por exemplo, remete a elementos da região do Rio São Francisco, principal inspiração para a história. O cenário inclui um barco, que é o principal meio de transporte do personagem Chico, um barqueiro. Este barco aparece como um personagem (sem falas, mas que esboça reações) na dramaturgia, chamado de Invencionáutico, ele reage a algumas falas de Chico e Flor, emitindo sons. Ele é grande, em comparação ao espaço do teatro, e bem colorido com três faixas pintadas (vermelho, amarelo e azul). Ao fundo do barco tem uma vela de retalhos de tecido costurados. Acima do barco, como

⁴ Carranca é uma escultura feita de madeira, que representa uma figura com traços humanos e de animais, usada tradicionalmente na proa de embarcações do Rio São Francisco para afastar os maus espíritos e proteger os navegantes.

fundo da cena, há várias casinhas com pontos de luz, representa-se assim uma vila ribeirinha. Na base do barco, está um tecido azul aglomerado a representar as águas do rio (Figura 2).

Figura 2 — Cenário da peça teatral



Fonte: Pereira, 2025.

A produção da Cia. Biruta de Teatro utiliza esses elementos para criar o ambiente lúdico e imaginativo onde se desenrolam as aventuras dos personagens, que enfrentam os protótipos dos monstros e desvendam as lendas e as histórias encantadas do Rio São Francisco.

4.1. O NOME DOS PERSONAGENS

O homem barqueiro é chamado de Chico e a menina, sua amiga, se chama Flor. Na comunidade surda, além do nome próprio, as pessoas têm um sinal-nome, um sinal pessoal que representa a pessoa. Na figura abaixo, uma foto de divulgação da peça, a equipe apresenta os artistas e os TILSP lado a lado. Chico segura a sua espada enquanto o intérprete produz o sinal-nome de Chico, um sinal descritivo motivado por seu chapéu de palha trançada, um item de vestuário comum na indumentária ribeirinha da região. Por sua vez, a Flor segura a sua espada enquanto a intérprete faz o sinal-nome da personagem também descritivo, agora motivado pelo adereço dos óculos de estilo retrofuturista, que sugerem uma função de exploração. Com base em estudos do léxico, mas especificamente das formas de nomear as pessoas, os tradutores optaram por “batizar” os nomes em Libras de forma descritiva e icônica (Albres, 2016).

Figura 3 — Sinal nome dos personagens



Fonte: Pereira, 2025.

Os sinais-nome em Libras foram motivados pelos adereços dos personagens, nesse caso, eles evidenciam a identidade visual, antecipando para o público surdo a identidade estética do personagem, não necessariamente o nome em português.

4.2. O FIGURINO

Os atores são Antonio Veronaldo (à esquerda na Figura 3) e Camila Rodrigues (à direita), que fazem as personagens Chico e Flor. Chico usa chapéu de palha, camisa branca, casaco, calça na cor bege e sandália de couro. Flor usa um vestido azul claro, com *short* verde claro, meias brancas e botas marrom. Além disso, os dois têm espadas; Flor têm óculos especiais na cabeça e usa um cordão de carranca, que foi presente de Chico. Nestas imagens, o intérprete Dirceu usa camiseta branca sobreposta por uma camisa azul claro (que substituiu, neste dia, o casaco bege usado normalmente) e sandália de couro (Figura 4).⁵ Já a intérprete Rita usa um conjunto de blusa e pantalonas curtas, na mesma cor do figurino de Flor e sandália de couro (Figura 4). Além disso, ela tem o mesmo penteado e maquiagem da personagem e também usa o cordão de carranca.

4.3. A ILUMINAÇÃO

A responsável pelo projeto de iluminação foi Déborah Harummy, que afinou a luz anteriormente ao espetáculo com os intérpretes. E, quando a cena se passa no escuro, no meio do rio e em momentos de suspense, os TILSP, que não poderiam ficar no escuro, têm uma iluminação própria,

⁵ A foto presente na Figura 3 foi realizada após o espetáculo, os intérpretes já haviam retirado as sandálias.

o que favorece a visualização da sinalização. Nestes momentos, o projeto interpretativo garante a visibilidade quando da interpretação em zona paralela.

Figura 4: — Intérpretes na luz



A iluminação dos TILSP é essencial para a visualização do público. Observa-se que, neste espetáculo, a luz dos intérpretes também é ajustada, dependendo da cena, ficando mais ou menos forte, de acordo com a estética geral da peça. Não é raro não haver ajustes na iluminação dos TILSP ou apagar todas as luzes nestes momentos, quando não há um olhar atento à acessibilidade comunicacional do público surdo. Para Albres e Santos (2022), a posição em centralidade no palco favorece a proximidade com o “foco de ação” e o aproveitamento do foco de luz, mas, nas cenas de escuridão ou *blackout* completo, a iluminação precisa ser repensada para a apresentação do corpo dos intérpretes.

No teatro, a expressão artística não é realizada unicamente pelo texto ou pelo falado pelos atores, mas também pela representação que se dá no palco e que depende de uma série de elementos, como música, dança, bem como aspectos de *iluminação*, movimento do cenário (Fomin; Santiago, 2022, p. 167, grifo nosso).

Nesse sentido, o espaço ao lado nem sempre é o vilão, quando a iluminação é adequada e soma-se à simultaneidade na sinalização, ao figurino e à sintonia de gênero entre intérpretes e personagens, a distância física é minimizada pela coesão estética. Superada a barreira técnica da falta de luz ou iluminação inadequada, o espaço e a iluminação integram-se organicamente à cena, deixando de ser fatores isolados para assegurar a materialidade do enunciado verbo-visual aos es-

pectadores surdos.

5. OS INTÉRPRETES EM MOVIMENTO: POSICIONAMENTO E INTEGRAÇÃO NO ESPAÇO DA ENCENAÇÃO

A presença do tradutor-intérprete de Libras no teatro exige uma reflexão sobre a sua localização no palco. Para que a verbo-visualidade se concretize, o corpo do TILSP não pode ser um elemento isolado, ele habita a cena em diálogo constante com a movimentação dos atores e a dinâmica do cenário. Nesta seção, analisamos como o posicionamento estratégico e a busca pela simetria em *Chico e Flor* permitiram que a interpretação superasse a lateralidade do palco, integrando-se à estética da encenação.

5.1. O POSICIONAMENTO E ANÁLISE

Há várias maneiras de posicionar o intérprete no palco: Intérprete-ator com movimento no palco; Intérprete e contrarregra com movimento no palco; Interpretação sombra com vários intérpretes; Intérprete no palco lateralmente com interação; Intérprete no palco lateralmente sem interação e Intérprete fora do palco/abaixo do palco (Albres; Santos, 2022). Na Austrália e nos EUA, abordagens mais integradas à interpretação são comuns, por exemplo, a interpretação por zonas que aproxima os intérpretes da ação, permitindo que se movimentem dentro de áreas definidas. Um aprimoramento adicional advém do uso da interpretação paralela, na qual o intérprete fica próximo ao ator e integrado à produção (com figurino, por exemplo) e com movimentos que correspondem aos da personagem (Lauritzen, 1999).

Importante mencionar que a técnica de *interpretação sombra* (*shadow interpretation*) (Gebron, 2000) foi empregada na peça. Nesta dinâmica, os atores se movimentam na cena e os intérpretes “sombreiam” os atores, cada um assumindo o papel de um ator em específico. O diferencial desta peça consiste na performatividade dos TILSP, eles não ficam atrás de cada ator, mas sim reconstroem toda a cena paralelamente, como na Figura 5, na zona lateral do palco.

Assim, os intérpretes de Libras atuam no palco com os atores para tornar as produções ao vivo totalmente acessíveis para o público surdo, criando uma experiência única e imersiva ao integrar a língua de sinais diretamente na apresentação, em vez de ter intérpretes fora do palco, permitindo que todos os espectadores vejam a língua de sinais e a ação simultaneamente, como apresentado na figura abaixo.

Figura 5 — Movimentação dos atores e intérpretes em cena



Como os intérpretes estão ao lado dos atores, o público surdo pode prestar atenção na sinalização e nos atores da peça ao mesmo tempo. Esses TILSP atuavam como extensões dos atores, de modo que frequentemente se misturam com a peça.

Neste excerto, Flor luta contra o protótipo da Serpente da Ilha do Fogo, um dos monstros presentes na peça, interpretado por Chico. Flor, determinada a acabar com o monstro de fogo, pega um extintor de incêndio, que na verdade é espuma de Carnaval, e planeja usá-lo para derrotar a Serpente. Flor, em uma manobra astuta, atrai a serpente para a frente do extintor e o aciona, exclamando: *“Tome aqui, sua serpente traiçoeira!”* Chico, ainda como a serpente, admite a vitória da adversária. Flor finaliza a cena vitoriosa, com o pé em cima de Chico e se proclamando ser “a imbatível Flor, guerreira das águas doces”. Em seguida, Chico como serpente dá o seu grito final de derrota, enquanto Flor grita de modo a demonstrar sua força e sua felicidade em vencer a Serpente.

As fotografias retratam o momento em que Flor lança a espuma de Carnaval (na mão esquerda) sobre a Serpente (Figura 5) e o momento do grito de comemoração (Figura 4). Porém, antes de analisar os enunciados e as movimentações, faz-se importante destacar que a peça possui dois atores e dois intérpretes de gêneros correspondentes, que dividem o palco simultaneamente. E que, além de traduzir e de interpretar o texto da dramaturgia, os profissionais tradutores-intérpretes incorporam movimentações dos personagens, fazendo uma tradução performática. Veja-se o registro subsequente desta cena.

Figura 6 — Movimentação dos atores e intérpretes em cena



Na Figura 6, observa-se Dirceu (intérprete) deitado no chão, reproduzindo a movimentação

do Chico, bem como Rita (intérprete) reproduzindo a ação da Flor, que borrifava a espuma de Carnaval sobre a serpente novamente. Evidencia-se que, se a intérprete estivesse interpretando apenas o enunciado oral (“Tome aqui, sua serpente traiçoeira!”), poderia estar sinalizando, por exemplo, ₁ENTREGAR₂, COBRA MÁ. Contudo, ela reproduz visualmente a ação e as expressões faciais da atriz.

Na Figura 5, o Dirceu faz o sinal de GRITO, ao mesmo tempo que o indica em suas expressões faciais, por sua vez Rita (a intérprete) incorpora a ação de gritar, enquanto faz uma movimentação (um classificador) para denotar a comemoração e a força expressadas por Flor. Nesse sentido, os tradutores-intérpretes atuaram em dupla interpretação, tanto traduzindo do português para Libras, quanto interpretando a performance. O uso de classificadores (movimentação manual que descreve forma e ação) é uma materialização da verbo-visualidade na Libras.

Comumente, os tradutores-intérpretes estão localizados de maneira lateral em espetáculos teatrais (Fomin, 2020), o que acarreta o efeito *ping-pong* (Frishberg, 1990), no qual a pessoa surda precisa estar virando a cabeça frequentemente na direção do intérprete e na direção da cena, repetidamente. No excerto apresentado, os tradutores-intérpretes estão inseridos no espaço cênico, lado a lado com os atores, o que minimiza esse efeito (Figuras 5 e 6).

5.2. SIMETRIA E MOVIMENTAÇÃO NO PALCO

Os intérpretes interagem entre si durante todo o espetáculo, mantendo o olhar voltado um para o outro, dialogando assim como os personagens. Além disso, nos momentos em que estava apenas um ator em cena, um dos intérpretes se retirava, ficando atrás da cortina. Eles, sempre que cabível, trocavam de lado para manter a simetria com os atores. Observa-se que na Figura 5, por exemplo, Flor está à direita de Chico, já na Figura 7, ela se encontra à esquerda.

Figura 7 — Intérpretes ao lado criando a interpretação paralela





Sempre que possível, a distância entre intérpretes e atores era reduzida, devido ao tamanho do palco e a centralidade da maioria das cenas, à frente ou dentro do Invencionáutico, então os intérpretes tinham um espaço maior de atuação, podendo se aproximar e por vezes adentrar o espaço cênico, em outros momentos, observando os registros fotográficos, percebe-se que os TILSP poderiam se aproximar um pouco mais dos atores sem prejuízo à visibilidade da sinalização (Figura 8).

Figura 8 — Cena dos pais de Chico



Os atores interpretam os pais de Chico, Zé e Ana, que desapareceram de barco enfrentando

uma forte chuva. Chico, como seu pai, assume a roda do leme, e Flor, como Ana, usa um xale e segura uma lamparina. Os intérpretes poderiam estar localizados mais próximos ao barco e aproveitar a iluminação geral da cena.

Observe-se que, neste caso, a intensidade da iluminação dos TILSP também variou (semelhantemente à segunda imagem da Figura 4) para coadunar com a iluminação geral. Neste excerto, os intérpretes, além de trocar de lado como os personagens, indicam essa troca de personagens na sinalização. Antes da fala, no momento de troca de lado, o Dirceu sinaliza PAI+INCORPORAR e a Rita (intérprete) sinaliza MÃE+INCORPORAR. Ademais, vale comentar que houve o cuidado, na recepção do público, em direcionar as pessoas surdas para o local mais confortável visualmente, de acordo com elas. A saber, o esquerdo da plateia mais à frente, no meio da fileira de cadeiras, próximo aos TILSP.

Por fim, anuindo com King (2019), acredita-se que enquadrar a interpretação em espetáculos como um elemento da produção teatral é uma abordagem frutífera e eficaz que beneficia todo o público.

6. ÚLTIMO ATO: OS TILSP COMO AGENTES DA ESTÉTICA TEATRAL

A presente análise do espetáculo *Chico e Flor contra os Monstros da Ilha do Fogo* cumpriu seu objetivo ao investigar como a verbo-visualidade se manifesta na atuação da dupla de tradutores-intérpretes de Libras (TILSP). O estudo demonstrou que a verbo-visualidade é a fusão indissociável entre o componente linguístico e o componente visual, que abrange o corpo, a expressão facial, o espaço cênico e a ação. Essa integração se revela como um pilar de uma tradução-interpretação teatral que busca a aproximação não apenas no dito, mas no sentido estético da obra.

A partir dos excertos analisados, conclui-se que a verbo-visualidade se materializou em três aspectos: (a) na composição da cena, por meio da aproximação visual e espacial, em que figurinos adaptados, maquiagem e adereços transformaram os TILSP em um elemento integrado ao cenário; (b) na maleabilidade da Libras, pela substituição ou complementação do enunciado estritamente lexical pela incorporação da ação cênica com classificadores; e, (c) na refração da expressividade, em que a carga dramática das personagens foi materializada através de expressões faciais intensas e movimentos que denotaram a força da performance.

Observou-se, portanto, que a atuação dos TILSP transcende a mediação interlingual-intermodal para se configurar também como uma interpretação performática. A metodologia dialógica adotada permitiu que as pesquisadoras, ao ocuparem uma posição de protagonismo e exercerem o seu excedente de visão, desvendassem sentidos que apenas o olhar de quem habita a cena pode captar, apresentando-os a partir dos registros fotográficos e trechos da dramaturgia.

A experiência estética e dialógica aqui analisada ressalta, ainda, a relevância de grupos da cena, como a Cia. Biruta de Teatro, que se mantêm abertos à construção coletiva e que viabilizam a aproximação da atuação dos TILSP à dos atores. Este trabalho evidencia que a acessibilidade não

deve ser um elemento externo, mas fruto de trocas e aprendizado mútuo e contínuo, no qual tradutores-intérpretes, atores e os outros agentes da cena podem ressignificar as suas práticas ao dialogarem entre si. Que este modelo de criação mais acessível sirva de paradigma para outras produções, demonstrando que a inclusão potencializa a força comunicativa e a beleza da obra.

Por fim, o estudo deste caso reforça a importância do registro documental da prática tradutória nas artes cênicas, fundamentado nos Estudos da Tradução. Mais do que uma ferramenta de acessibilidade, o trabalho dos tradutores-intérpretes de Libras se revela como um ato de criação discursiva artística. Em última análise, reitera-se a necessidade de reconhecer este profissional como um agente cênico, um criador que dialoga com a dramaturgia, com os atores e com o público (seja surdo ou ouvinte) e nunca como um apêndice isolado do espetáculo.

REFERÊNCIAS

ALBRES, Neiva de Aquino. A construção de sinais-nome para personagens na tradução de literatura infanto-juvenil para Libras. *Belas Infieis*, Brasília, v. 5, n. 1, p. 3-92, 2016. DOI: 10.26512/belasinfieis.v5.n1.2016.11370. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/11370>. Acesso em: 16 jul. 2026.

ALBRES, Neiva de Aquino; RODRIGUES, Carlos Henrique. As funções do intérprete educacional: entre práticas sociais e políticas educacionais. *Bakhtiniana: Revista de*

Estudos do Discurso, v. 13, n. 3, p. 15-41, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/2176-457335335>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/35335>. Acesso em: 16 jul. 2026.

ALBRES, Neiva de Aquino; SANTIAGO, Vânia de Aquino Albres. Análise de textos verbo-visuais sobre intérprete educacional: construindo sentidos sobre sua tarefa em sala de aula. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 15, p. 78-202, 2014. DOI: 10.5433/2237-9126.2014v8n15p155. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/20638>. Acesso em: 16 jul. 2026.

ALBRES, Neiva de Aquino; SANTOS, Wharley dos. Luz, palco e a caracterização de tradutores e intérpretes de Libras-Português em peça teatral. *Fragmentum*, Santa Maria, v. 55, p.119-148, 2022. DOI: 10.5902/2179219441826. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/41826>. Acesso em: 16 jul. 2026.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *O autor e a personagem na atividade estética*. São Paulo: Editora 34, 2023.

BEZERRA, Paulo. A tradução como criação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, p.47-56, 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/47538>. Acesso em: 16 jul. 2026.

BIRUTA. Portfólio do espetáculo *Chico e Flor*: contra os monstros da Ilha do Fogo. Petrolina, [s.d.].

BRAIT, Beth. A palavra mandioca: do verbal ao verbo-visual. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do*

Discurso, São Paulo, v. 1, p.142-160, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3004>. Acesso em: 16 jul. 2026.

BRAIT, Beth. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 8, n. 2, p. 43-66, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16568>. Acesso em: 16 jul. 2026.

CIA. BIRUTA. Chico e Flor contra os monstros da Ilha do Fogo está de volta! 2025. 1 postagem. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DH6Iqx5RQG7/?igsh=MW1sa21qOHB1Nm5obA%-3D%3D>. Acesso em: 7 ago. 26.

FERREIRA, Alice Maria Araújo; SILVA NETO, Virgílio Soares da. Tradução de teatro para Línguas de Sinais: ensaio sobre corpo e (in)visibilidade. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, n. 1, p.72-90, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n1p72>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2020v40n1p72/42359>. Acesso em: 16 jul. 2026.

FRISHBERG, N. *Interpreting: an introduction*. Alexandria, VA: RID Publications, 1990.

FOMIN, Carolina Fernandes Rodrigues. A autoria de tradutores intérpretes de libras português em espetáculos teatrais. *Translatio*, Porto Alegre, n. 15, p. 57-81, 2018a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/81393/48552>. Acesso em: 16 jul. 2026.

FOMIN, Carolina Fernandes Rodrigues. Verbo-visualidade e seus efeitos na interpretação em Libras no teatro. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 13, n. 3, p. 142-164, 2018b. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2176-457335806>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/35806/26568>. Acesso em: 16 jul. 2026.

FOMIN, Carolina Fernandes Rodrigues. Corpo como texto e a posição da interpretação em Libras no teatro. *Revista Espaço*, Rio de Janeiro, n. 54, p.113-142, 2020. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1629/1599>. Acesso em: 16 jul. 2026.

FOMIN, Carolina Fernandes Rodrigues; SANTIAGO, Vânia de Aquino Albres. Tradução e interpretação: um ensaio sobre Libras, corpo e arte. In: BRAIT, Beth; GONÇALVES, Jean Carlos. *Bakhtin e as artes do corpo*. São Paulo: Hucitec, 2022. p. 147-208.

GEBRON, Julie. *Sign the Speech: An introduction to theatrical interpreting*. 2nd edn. Hillsboro, OR: Butte Publications Inc., 2000.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2023.

KING, Catherine. Weaving Patterns in Performance: Dramaturgy and the art of performance interpreting. *Scottish Journal of Performance*, v. 6, 2019.

LAURITZEN, J. Deaf Forum at the Almeida Theatre, London. *Deaf Arts UK*, v.10, 1999.

NASCIMENTO, M. V. B. *Interpretação da Língua Brasileira de Sinais a partir do gênero jornalístico televisivo: elementos verbo-visuais na produção de sentidos*, 2011, 148 p. (Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERNAMBUCO. *Mapa cultural de Pernambuco*: Informações sobre o Agente [195]. Recife, [s.d.]. Disponível em: <https://www.mapacultural.pe.gov.br/agente/195/#info>. Acesso em: 10 out. 2025.

PEREIRA, Fernando. [Fotos do espetáculo *Chico e Flor contra os monstros da Ilha do Fogo*]. 2025. Acervo do fotógrafo.

RIGO, Natália Schleder. Tradução-interpretação teatral: desafios e soluções em “O Som das Cores”. In: COPELS 2024, 2024, Florianópolis. *Anais eletrônicos*. Florianópolis: UFSC, 2024. p. 1-7. Disponível em: <https://publicacao.copels.com.br/index.php/tilsp/article/view/933/462>. Acesso em: 22 jul. 2025.

RODRIGUES, C. H. Translation and signed language: highlighting the visual-gestural modality. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 38, n. 2, p. 294-319, mai-ago, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2018v38n2p294>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2018v38n2p294>. Acesso em: 17 jul. 2026.

ROHLING, Nívea. A pesquisa qualitativa e análise dialógica do discurso: caminhos possíveis. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, v. 15, n. 2, p. 44-60, dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.26512/les.v15i2.7561>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/7561>. Acesso em: 16 jul. 2026.

SEGALA, Rimar Ramalho; QUADROS, Ronice Müller de. Tradução intermodal, intersemiótica e interlinguística de textos escritos em português para a Libras oral. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 35, n. especial 2, p. 354-386, jul./dez. 2015. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35nesp2p354>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35nesp2p354/30718>. Acesso em: 16 jul. 2026.

SILVA, Rita Daniely de Moura; ALBRES, Neiva de Aquino. A cena duplamente interpretada: a tradução-interpretação teatral em Libras no/do espetáculo *Chico e Flor*. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM TRADUÇÃO, 15.; ENCONTRO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM TRADUÇÃO, 9., 2025, Salvador. Resumos. Salvador: ABRAPT, 2025. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://abrapt.org.br/downloads/2025/CADERNO_DE_RESUMOS_GERAL.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2026.

TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais*: a pesquisa qualitativa em educação – o positivismo, a fenomenologia, o marxismo. São Paulo: Atlas, 2012.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário Sheila Grillo; Ekaterina V. Américo. São Paulo: Editora 34, 2021.

Submissão em: 26/01/2026

Aceite em: 08/07/2026

COMPARAÇÃO “DIFERENCIAL” E CENA(S) DE FALA: O DUPLO EVOCAR DE EURÍDICE NA OBRA POÉTICA DE SYLVIANE DUPUIS

*COMPARAISON “DIFFÉRENTIELLE” ET SCÈNE(S) DE PAROLE: LE DOUBLE
RECOURS À EURYDICE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE SYLVIANE DUPUIS*

Ute Heidmann¹

Université de Lausanne

Tradução de Alex Beigui²

Universidade Federal de Ouro Preto

alex.cavalcante@ufop.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-0955-948X>

O recurso aos mitos gregos constitui uma prática cultural e artística que não cessa de se renovar, como mostram as criações de Sylviane Dupuis e dos outros autores analisados neste artigo. As obras resultantes dessa prática são “(re)escritas” ou “(re)configurações”, no sentido de que, desde a Antiguidade, retomam — em novas formas e para lhes dar uma nova relevância — narrativas da tradição helênica que já eram “velhas histórias” (*ta arkhaia*). O processo de (re)escrita e de (re)configuração busca traduzir a associação estreita entre a escrita e a reescrita, entre a configuração e a reconfiguração dos mitos, bem como compreender a dinâmica que caracteriza essa prática. O termo (re)escrita também explicita o fato de que a análise literária não tem como objeto prioritário o fenômeno do mito “em si”, mas sim a sua escrita e as suas possibilidades de escrita. Nessa perspectiva, pode-se considerar a escrita como uma forma de representação particular dos mitos, ao lado das formas de suas representações rituais, culturais e iconográficas.

Em vez de examinar essas (re)escritas em relação a um suposto sentido universal, parece mais interessante diferenciá-las em relação às suas formas particulares de reconfigurar os mitos sobre os quais se debruçam. Enunciadas em línguas e épocas diferentes, essas novas criações se distinguem inevitavelmente por suas maneiras de inscrever as narrativas ou motivos antigos dos sistemas de gêneros poéticos e discursivos próprios das culturas das quais emanam. É possível, de fato, diferenciar e comparar essas formas plurais — cultural, histórica e linguisticamente diversificadas — de (re)escrever os mitos. Uma comparação desse tipo, que propus chamar de “diferen-

¹ Ute Heidmann é professora emérita de Literatura Comparada da Université de Lausanne, Suíça. Sua principal contribuição para os estudos da literatura consiste no Método da Comparação Diferencial, Recepção dos Clássicos, Tradução, Reescritas, Plurilinguismo, Iconotextualização e Análise Comparativa de Gêneros.

² N. T. A presente contribuição, inédita em língua portuguesa, foi publicada em francês pela primeira vez na Coleção do CLE - Centre de Recherche en Langue et Littératures Européenne Comparées, no livro **Mythes (re)configurés: création, dialogues, analyses**, publicado em 2013 e sob organização de Ute Heidmann, Maria Vamvouri Ruffy e Nadège Coutaz.

cial”;³ distingue-se fundamentalmente de uma comparação de tendência “universalizante”. Essa comparação diferencial nos convida a dar uma atenção especial às formas enunciativas, textuais e genéricas das escritas antigas e modernas dos mitos que nos propomos a comparar. É, com efeito, nessa e por essa “reinserção em escrita” dos mitos que são criados os efeitos de sentido novos e sua relevância, como demonstraremos, aqui, com a análise comparativa e diferencial de alguns poemas de Sylviane Dupuis e do final das *Geórgicas* de Virgílio.

Em minhas pesquisas, interessei-me mais particularmente por dois planos: o primeiro diz respeito à intertextualidade, que concebo como um processo fundamentalmente dialógico e, mais precisamente, como uma “resposta” aos intertextos mobilizados. O segundo plano diz respeito à escolha do gênero, para o qual propus recorrer aos termos mais dinâmicos de “genericidade” e “re-configuração genérica”, termos que designam a transformação operada na nova criação em relação à genericidade dos intertextos.⁴ O estudo aqui apresentado dedica-se a aprimorar e articular esses dois planos de análise e comparação mediante a introdução de um terceiro plano intimamente ligado a eles, a saber: a “cenografia” e a criação das “cenas de fala” por ela regida.

Dominique Maingueneau define a “cena de fala”, por ele também chamada de “cena da enunciação” da seguinte maneira:

A obra, através do mundo que ela configura em seu texto, reflete, legitimando as condições de sua própria atividade enunciativa. Daí o papel crucial que deve desempenhar a “cena da enunciação”, que não é redutível nem ao texto nem a uma situação de comunicação que se poderia descrever pelo lado de fora. A instituição discursiva é o movimento pelo qual passam uma pela outra, para se apoiarem mutuamente, a obra e suas condições de enunciação. Apoio recíproco que constitui o motor da atividade literária (Maingueneau, 2004, p. 42).

A importância atribuída a essa dimensão decorre da compreensão da criação literária como um evento enunciativo, significativamente vinculado ao seu contexto de enunciação no momento de sua emergência. Essa é uma concepção que Sylviane Dupuis compartilha, como ela afirma na presente obra, no início de seu primeiro ensaio. Dominique Maingueneau nos chama a atenção para a complexidade dessa dimensão:

A problemática da enunciação, de qualquer modo, desestabiliza as tópicos que opõem simplesmente o que é da ordem do texto e o que é da ordem de um fora-do-texto. O sujeito que sustenta e se sustenta da enunciação não é nem o morfema “eu”, sua marca no enunciado, nem algum ponto de consistência fora da linguagem: “entre” o texto e o contexto há a enunciação, “entre” o espaço de produção e o espaço textual há a cena de enunciação, um “entre” que desfaz toda exterioridade imediata. (Maingueneau, 2004, p. 107)

Tanto em sua prática quanto na exploração teórica de seu recurso aos mitos, conduzida na

3 O Método da Comparação Diferencial inaugura um novo campo dentro da Literatura Comparada, questionando, sobretudo, a tradição folclorista que defende pressupostos ancorados na ideia de “fonte”, “origem” e “universalidade”.

4 A ideia de intertextualidade na qual a autora se ancora provém dos estudos e contribuições da crítica literária e psicanalista Julia Kristeva.

presente obra, Sylviane Dupuis atesta essa complexidade do “sujeito que sustenta e se sustenta da enunciação”. Quando, nos poemas de *Éléments du labyrinthe*, ela cede a palavra em “eu” tanto ao Minotauro quanto a Teseu e a Ariadne, a autora cria um espaço “suspensão” entre o texto e o fora-do-texto. Esse espaço permite-lhe engajar as figuras mitológicas evocadas e os bailarinos, bem como a nós próprios como leitores e coenunciadores, em uma forma de experimentação identitária que envolve tanto o “eu” do poeta quanto o “eu” múltiplo. Essa experimentação toma a forma de uma dança durante a qual esse “eu” múltiplo avança em seu *labor intus*, uma espécie de “trabalho no interior” que Sylviane Dupuis coloca no centro de sua coletânea e do trabalho do sujeito que escreve. A grande força sugestiva desses poemas provém dessa cena de fala móvel, elaborada e ampliada ao longo da coletânea, que cria o espaço no qual esse sujeito complexo (composto pelo “eu” ampliado de todos esses outros) pode experimentar a si mesmo. Sylviane Dupuis explica esse procedimento e sua relação estreita com a escolha genérica em um ensaio escrito em 2007:

Mesmo na poesia, que é o gênero mais lírico, o mais tradicionalmente ligado ao “eu”, recorri com muita frequência à ficção, ou a figuras imaginárias ou míticas, que me ensinaram por refração o que eu tinha a dizer, ou a compreender... E foram elas, sem dúvida, que me trouxeram progressivamente de volta ao teatro [...]. (Dupuis, 2007, p. 194)

Além das figuras míticas, são — parece-me — os espaços míticos da Antiguidade que prendem a atenção da poetisa, marcada por sua experiência como arqueóloga. Seu conhecimento íntimo desses espaços, ao mesmo tempo históricos e míticos, permite-lhe inventar cenografias e constituir cenas de fala particularmente sugestivas. A cena de fala de *Delphes des trois fois* desdobra-se no sítio de Delfos; a de *Éléments du labyrinthe*, no labirinto cretense; a de *Enfers ventriloques*, nos Infernos povoados pelas sombras dos mortos. O espaço dos Infernos já era evocado em *Figures d'égarées*,⁵ que surgem no campo de visão e na memória do(a) sujeito(a) enunciator(a) como surgem as sombras dos mortos nos Infernos.

A ESPOSA PERDIDA DE ORFEU EM *FIGURES D'ÉGARÉES*

Em *Figures d'égarées* (1989), Sylviane Dupuis evoca um poderoso desfile de figuras femininas mitológicas, entre as quais Eurídice, Níobe, Fedra e Cassandra, seguidas por Ofélia, figura shakespeariana tornada “mítica”. O desfile culmina em uma figura chamada Aloïse, a quem é dedicada a última seção da coletânea. Diferentemente das outras, trata-se de uma personagem histórica de quem uma nota da autora fornece os elementos biográficos: Aloïse Corbaz (dita Aloïse), pintora de ‘arte bruta’, nascida em Lausanne em 1886, foi internada em um asilo psiquiátrico de 1918 até sua morte” (Dupuis, 2000, p. 155).

⁵ Embora o termo “figuras” remeta também às personagens da obra, optamos por manter o vocábulo “figuras” pois este alinha-se e complementa diretamente o sentido de “*égarées*”, cuja tradução ao pé da letra seria “perdidas”. Todavia, escolhemos traduzir [*égarées*] por “ausentes”, uma vez que em português tal vocábulo, além de ser um dos sinônimos possíveis para “perdidas”, traz inevitavelmente a ideia de “falta”.

É bem no início desse desfile que surge Eurídice como “figura faltante”⁶. O segundo poema da coletânea a evoca nestes termos:

Vã,
sua queixa, vã!
Ela errará sempre
entre as flores
geladas.
a esposa faltante de Orfeu
sem olhos
(Dupuis, 2000, p. 118)

Esta descrição sucinta da figura mitológica em terceira pessoa assemelha-se ao diagnóstico de uma neurose que gira em falso. Fixada na repetição vã de sua queixa, essa figura erra em um mundo onde as flores, símbolos de vida e de beleza, parecem geladas. Nesse “extravio”, ela não é mais do que “a esposa perdida de Orfeu”, desprovida de nome próprio. Essa evocação confere uma realidade emocional impressionante e muito moderna à “velha história” de Orfeu, que é também a de Eurídice, como lembram inúmeras (re)escritas do mito no século XX. A força sugestiva que emana dessa figura extraviada em sua queixa repetida provém de um trabalho poético muito complexo, do qual analisarei aqui sobretudo duas dimensões: a instauração de uma cena de fala nova (diferente das representações anteriores) e a colocação em prática de um procedimento intertextual muito particular.

Essa cena de fala institui-se a partir de dois elementos: o título da coletânea e a citação colocada em epígrafe. No título *Figures d'égarées*, a palavra “figuras” designa o caráter de “caso paradigmático” dessas mulheres extraviadas: sugere também, no plano iconográfico, a pose de figuras representadas inúmeras vezes na pintura, nos palcos de ópera, nos filmes. O sentido de “extraviadas” vai além do simples sentido de uma pessoa que perdeu o caminho. O sintagma “figuras extraviadas” faz do “extravio” o diagnóstico comum a todas as figuras evocadas, instituindo desde o início uma cena de fala analítica. A esposa perdida de Orfeu é uma figura errante que perdeu seu caminho e o domínio de sua mente, uma personagem cujo psiquismo é perturbado.

Outro elemento do peritexto, uma citação colocada em epígrafe, desempenha um papel importante na constituição dessa cena de fala resolutamente contemporânea:

*Io quella? forse, ma dove e quando?*⁷
Eu aquela? talvez, mas onde e quando?

6 “Figura faltante” foi uma solução possível para amalgamar os sentidos atribuídos à Eurídice na obra da autora, bem como conciliá-los tanto à ideia de “falta” na psicanálise freudiana quanto à importância do significante para Jacques Lacan. Em alguns momentos pontuais, preferimos adotar “extraviada”, respeitando a ideia de desvio e de exclusão.

7 No manuscrito, a frase é traduzida diretamente do original em latim para o francês “Moi celle-là? peut-être, mais où quand?”. Mantivemos também a distinção escolhida pela autora, em destacar o texto de Virgílio, em itálico, para diferenciar do texto de Sylviane Dupuis.

Devido à sua forte posição de epígrafe, a pergunta *Io quella?* / Eu aquela?, mesmo sendo explicitamente atribuída ao poeta italiano Mario Luzi, subjaz à representação e à compreensão de todas as figuras extraviadas da coletânea por meio da indagação: será que eu sou também aquela, aquela figura extraviada? A interrogação sobre as figuras deve assim ser lida ao mesmo tempo como um auto interrogatório que a instância enunciativa impõe a si mesma e ao seu leitor (como co-enunciador) e como um convite a se autoanalisar em referência às figuras evocadas. À semelhança da exploração psicanalítica, a pergunta “*Io quella?* / Eu, aquela?” não admite um simples “sim” ou “não” como resposta, mas exige ir mais longe: “*forse, ma dove e quando?* [...] talvez, mas onde e quando?”. Essa injunção, somada ao diagnóstico de falta que a instância enunciativa lança sobre as figuras evocadas, cria uma cena de fala caracterizada por uma grande tensão, semelhante à tensão inerente à cura psicanalítica.

A intensidade e a relevância dessa Eurídice moderna não decorrem apenas dessa cena de fala ancorada em um paradigma fundamental de nossa época e da cultura ocidental, mas também do fato de ser engenhosamente criada a partir de representações anteriores, entre as quais sobressai a de Virgílio, no final das *Geórgicas*. A Eurídice em “figura extraviada” parece, de fato, configurada em resposta a uma passagem precisa da célebre narrativa que Virgílio delega a Proteu, adivinho-poeta chamado de *vates*, assim como ele próprio, e que surge como seu duplo mitológico. É ao deus proteiforme, amarrado e forçado a falar pelo apicultor Aristeu, que o narrador das *Geórgicas* se apresenta explicitamente como Virgílio, delegando a delicada tarefa de acusar o semideus. Proteu acusa-o de ser culpado pela morte “imerecida” de Orfeu, provocada pela morte de Eurídice, que havia pisado em uma serpente ao tentar se esquivar da cobiça de Aristeu.

Após ter evocado essa história trágica em tom elegíaco, Proteu delega, por sua vez, a palavra a Eurídice sob a forma de discurso direto.

*Quis tantus furor? En iterum crudelia retro
fata vocant conditque natantia lumina somnus.
Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte
invalidas que tibi tendens, heu! non tua, palmas.* (IV, v. 494-498)

Qual é, disse ela, esta loucura que me perdeu, desgraçada de mim, e que te perdeu, Orfeu? Qual loucura? Eis que pela segunda vez os fados cruéis me chamam de volta e meus olhos se fecham, afogados no sono. E agora, adeus! Sou arrastada na noite imensa que me cerca e tendo para ti minhas mãos impotentes, ah! já não sou tua.

A comparação dessa passagem com o poema de Sylviane Dupuis revela que a exclamação “Vã / sua queixa, vã!” pode ser lida como um resumo e como um comentário desse discurso patético e

lamentoso de Eurídice. A exclamação tira a conclusão imperativa para quem conhece esse discurso e o desfecho dessa história. Essas palavras, que são as únicas pronunciadas por Eurídice, são perfeitamente vãs, no sentido de que são ditas tarde demais. Elas não poderão mais mudar o curso de seu destino, nem o comportamento imprudente de Orfeu. A sintaxe emotiva desses dois versos, marcada pela repetição de 'vã' e pelo ponto de exclamação em "vã / sua queixa, vã!", traduz um sentimento de indignação e de decepção que parece decorrer do investimento identificatório (*Io quella?*) ao qual se soma a constatação do extravio. A decepção diz respeito talvez também à forma de representar essa figura. Na narrativa elegíaca de Proteu, Eurídice só tem acesso à palavra no momento em que elas não têm mais qualquer alcance. A inutilidade de suas queixas impressiona mais e tanto quanto Proteu acabara de evocar o impacto avassalador das palavras lamentosas de Orfeu sobre o mundo dos Infernos.

O procedimento intertextual em *Vã, sua queixa, vã!* consiste, pois, ao mesmo tempo em condensar esse discurso e em extrair dele o diagnóstico de sua inanidade. O uso que Freud faz da noção de condensação (*Verdichtung*, em alemão), em *A Interpretação dos Sonhos*, aplica-se ao mecanismo psíquico pelo qual uma representação inconsciente condensa elementos de uma série. Ao aplicá-la ao procedimento intertextual, me sirvo dela aqui para designar a forma como Sylviane Dupuis condensa em seu poema toda a cadeia de atos e imagens contidas no texto virgiliano, explorando sua dimensão psíquica.

Esse processo de condensação vem acompanhado de outro procedimento intertextual, o deslocamento, cujo funcionamento compreendemos melhor se compararmos a continuação do poema moderno com a passagem que segue o discurso direto atribuído a Eurídice nas *Geórgicas*. É a passagem em que Proteu retoma a narrativa nestes termos:

*Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
commixtus tenuis, fugit diversa, neque illum
prensantem nequiquam umbras et multa volentem
dicere, praeterea vidit, nec portitor Orci
amplius obiectam passus transire paludem.
Quid faceret? quo se rapta bis coniuge ferret?
Quo fletu Manis, quae numina voce mouret?
Illa quidem Stygia nabat iam frigida cymba.* (IV, v. 499-506)

Ele disse isso, e de seus olhos, de imediato, como fumaça que se mistura ao ar, ele se dissipou; nem mesmo o próprio Homero o viu, tentando agarrar sombras e com tantas coisas para dizer, nem o barqueiro de Orco mais permitiu que ele atravessasse o pântano. O que ele deveria fazer? Para onde deveria levar sua noiva, duas vezes violada? Para onde, com que lamentos, deveria invocar os Mânes, que poderes implorar com sua voz? Pois aquela barca do Estige já se afastava remando, fria e silenciosa.

Em referência às representações dos infernos antigos, o texto latino designa por *illa [...] frigida* o fato de o sopro da vida abandonar Eurídice novamente no momento em que Orfeu se vira. Sylviane Dupuis retoma a imagem do gelo para associá-la às flores que fazem pensar nos asfódelos, flores brancas dos Infernos: “Ela errará sempre / entre as flores / geladas”. Esse procedimento, que pode se definir como o deslocamento de um motivo para outro referente, permite significar que a “Eurídice contemporânea”, figurada como extraviada, não tem os sintomas da morte física evocada pelo texto latino, mas sim os de uma morte psíquica que lhe apresenta o mundo como gelado.

A ideia de privar de sua visão a esposa extraviada de Orfeu, dita “sem olhos” no poema moderno, parece resultar de um procedimento semelhante: “*Dixit et ex oculis subito, [...] fugit*” (Disse, e longe de sua vista [...] fugiu), diz o texto latino citado acima; e mais adiante “*neque illum [...] vidit* (ela não o viu mais)”. Esses enunciados, que se referem ambos à visão, designam na verdade duas coisas diferentes: o primeiro assinala o fato de que Eurídice está fora do campo de visão de Orfeu; o segundo diz que é ela quem não o vê mais. Sylviane Dupuis funde as duas ocorrências para significar o impacto psíquico da perda do amado. Fora de seu campo de visão, “a esposa perdida de Orfeu” não perde apenas sua identidade própria, mas perde até mesmo o órgão da visão, seus olhos.

Já não é a mesma que retorna

Vinte anos mais tarde, em 2009, Sylviane Dupuis evoca novamente uma série de figuras femininas em *Cantate à sept voix* [Cantata a sete vozes], texto escrito originalmente para *M.W. (Magic Woman)*, espetáculo encenado em Lausanne em 2008. A coletânea apresenta-se como uma sequência de enunciados atribuídos às sete “Figuras” ou que falam delas, as quais são enumeradas no início do livro sob a forma de uma lista:

Figuras

- F1 (Eva)
- F2 (Ofélia)
- F3 (Jocasta)
- F4 (Maria)
- F5 (Antígona)
- F6 (Eurídice)
- F7 (a Sem-nome)

Essa lista de figuras é seguida por um texto explicativo, enunciado por um “eu” que fala aqui como criador(a) e autor(a):

Vejo-as todas dispostas por exemplo — em uma escadaria (a da História, dos mitos ou do inconsciente) que elas percorrem, sobem e descem falando, deslocando-se verticalmente,

horizontalmente ou em diagonal como em um tabuleiro de xadrez. A princípio mergulhada na escuridão, a cena se iluminará aos poucos a partir do surgimento epifânico das figuras (rostos, corpos e vozes das atrizes), que se resolverão finalmente em uma só, ao mesmo tempo uma e múltipla: a ‘Sem-nome’, portadora do passado dos mitos e voltada para o aberto desconhecido.

Essa “visão” da autora, que pode servir de rubrica teatral para uma encenação do texto, mostra, ao instituí-la, a cena de fala sobre a qual se enunciam as “vozes” atribuídas a essas figuras. O “surgimento epifânico” das figuras, que “sobem e descem falando”, em um espaço comparado a uma escadaria ou a um tabuleiro de xadrez, “ilumina” a cena, diz-nos o comentário acrescido pela escritora. Ao final desse movimento coreográfico, que dura o tempo da enunciação dos textos atribuídos às sete vozes, as figuras “se resolverão finalmente em uma só”, a sétima chamada “a Sem-nome”. Diferentemente das outras seis, essa figura desprovida de nome parece livre ou, mais precisamente, liberta dessas velhas histórias das quais ela é dita e ao mesmo tempo portadora de um legado: “portadora do passado dos mitos e voltada para o aberto desconhecido”.

Nessa cena, tal como é evocada e mostrada no peritexto, anuncia-se o programa de escrita que subjaz à coletânea composta pelas sete “vozes”. Ele consiste em libertar as seis figuras do peso de suas “velhas histórias” que se tornaram estereótipos ao longo dos séculos. Libertas dessas etiquetas, elas poderão convergir em uma figura ideal, sem nome, que as carrega em si como uma memória, sem estar por isso sobrecarregada em sua capacidade de se abrir ao desconhecido e a um sentido novo. Os textos poéticos que evocam cada uma das figuras devem, portanto, realizar esse programa, fazendo convergir sete vozes antigas em uma só voz nova, à semelhança das vozes em uma cantata. A cena de fala analítica de *Figures d'égarées* torna-se, na *Cantate à sept voix*, uma cena dialógica e aberta. A cena de fala informada pelo paradigma psicanalítico cede aqui lugar para essa nova cena de fala, não mais voltada para o passado, mas aberta para o futuro desconhecido.

A ordem em que são evocadas as figuras parece estabelecida em função do grau crescente de “libertação” alcançado por cada uma. Eva, a primeira, é a mais distante dele; a virada da primeira “série” (Eva, Ofélia, Jocasta) situa-se depois de Maria. Antígona resiste ao enclausuramento, mas morre. Eurídice, por sua vez, exime-se da morte para convergir na Sem-nome, que se inventa com a consciência do que quer ser e fazer.

Por seu título e por sua composição em sete “vozes”, essa cena de fala móvel e aberta inscreve-se em uma cena de gênero musical. A cantata a três vozes de Paul Claudel (1911), para tomar o exemplo de um autor familiar a Sylviane Dupuis, também recorre a esse gênero musical para designar sua composição e seu funcionamento poético. A composição poética torna-se comparável à composição musical de uma cantata, por seu objetivo poético de fazer convergir as vozes das seis figuras na voz da “Sem-nome”.

Assim como em *Figures d'égarées*, a criação de uma nova cena de fala e sua inscrição em uma cena genérica particular vêm acompanhadas de uma reconfiguração intertextual precisa e significativa. Sylviane Dupuis designa a sexta figura como “Eurídice”, colocando seu nome entre aspas e parênteses, como para marcar o caráter citacional dessa figura tornada emblemática na memória

coletiva. A figura que retorna em sua nova escrita do mito já não é a de *Figures d'égarées*, fixada em sua queixa. A “Eurídice” da *Cantate* recebe uma voz em uma fala em “eu” não para evocar a sua perda, mas a sua subida:

("Eurídice")
arrancada ao nada, eu
subo no rastro
de um canto
um pé na sombra, e o outro
no dia

Essa voz em “eu” evoca a subida que a narrativa delegada a Proteu havia deixado na terceira pessoa:

redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras
Pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem) (v. 485-487)
Eurídice recuperada subiu às alturas
desde que o seguisse (pois Proserpina havia assim decidido por lei)

Na evocação elegíaca de Proteu, Eurídice só tinha a palavra para se queixar inutilmente de sua perda, como assinala o segundo poema de *Figures d'égarées*. A nova “Eurídice” da *Cantate à sept voix* recebe não apenas uma fala em “eu”, mas também a liberdade de explorar e expressar o que significa essa subida sobre a qual a narrativa virgiliana nada diz. Ao explorar o que permanece elíptico no texto latino, o “eu” descreve essa experiência como uma subida em um rastro sonoro, como uma experiência do entre-lugar (“um pé na sombra e o outro no dia”).

A nova figura que emerge dessa elipse do intertexto define-se pela trajetória e pelo duplo saber (“o lento saber dos mortos e o canto dos vivos”), aquela a que a subida dá lugar. A continuação do poema dedicada a essa nova “Eurídice” lê-se como uma luta, como o esforço incessante de manter-se nesse duplo saber dos mortos e dos vivos que dá lugar a um novo nascimento:

dedo a dedo
cílio a cílio, eu
volto para a minha pele
eu
nasço e me ignoro
ainda
onde estou? não me deixes
perder-me

A fragilidade da nova identidade, adquirida na subida, traduz-se no chamamento de um *tu* que não é explicitamente nomeado Orfeu. Esse chamamento culmina no pedido explícito: “não me deixes / perder-me”. A Eurídice da *Cantate à sept voix* sabe pedir aquilo de que precisa para não perder o chão novamente:

Não se compartilha, o estreito caminho do dia:
tem paciência comigo
sem ver
e voltado para o alto,
puxa-o cego para fora deste frio,
teu amor de nada
sem medo
sem perguntar seu nome

O *tu* interpelado, porém, não responde ele próprio ao pedido insistente de não ter medo. É uma outra fonte enunciativa que decreta, em um dístico deslocado na página direita:

ele tem medo de perdê-la
ou de que ela tenha mudado

Já não é a voz que se expressa em um “eu” que se dirige aqui ao outro na forma interlocutória, mas sim uma outra instância que o invoca na terceira pessoa. Essa mesma instância também fala de Eurídice na terceira pessoa: ele tem medo de “perdê-la” e de que “ela” tenha mudado. Por meio dessa diferenciação de duas fontes enunciativas, o poema divide “Eurídice” em um “eu” e em um “ela”. A diferença entre eles é marcada pelo fato de que a enunciação em “eu” ocupa o espaço gráfico esquerdo da página impressa, ao passo que a enunciação em terceira pessoa é deslocada para a direita.

O texto poético apresenta-se, em virtude desse dispositivo tipográfico, como uma cena de teatro antigo que dispõe um coro comentando as ações e reações em frente ou ao lado dos protagonistas. Ao recriar tipograficamente essa disposição da cena antiga, o poema moderno dá, no lado direito da página, uma visão “exterior” da figura cujos enunciados em “eu”, colocados no lado esquerdo, dão-nos em paralelo e em alternância uma visão “interior”.

Essa voz “coral” parece criada para lembrar a resistência enfrentada pela exigência de uma identidade “aberta” na trajetória insólita da morte para o nascimento (“ela viaja ao contrário”), expressa pelo “eu”. Lembra que se trata de realizar essa identidade aberta contra a resistência e o medo não apenas do “tu” tornado “ele”, mas de “todos” aqueles que projetam imediatamente suas expectativas sobre aquela que retorna da morte:

todos, eles temem que ela mude
querem-na
portadora de filhos
e não de palavras
cadela ou anjo
e não metamorfose

Para realizar esse projeto identitário (que é ao mesmo tempo um projeto poético) contra essas resistências de todos, a nova “Eurídice” não espera estar “perdida” para falar. Ela apodera-se

da célebre ordem de não se virar para trás que, no texto virgiliano, havia sido dirigida a Orfeu por Proserpina, a deusa dos Mortos que “lhe impusera isso por lei”, como diz Virgílio (*namque hanc dederat Proserpina legem*, IV, v. 487)⁸. Ao atribuir à sua Eurídice essa ordem tornada tão famosa, Sylviane Dupuis consegue modificar o que proponho chamar de “script intertextual” de maneira significativa. Ela empresta a essa nova figura, liberta de seu caráter lamentoso, palavras muito diferentes daquelas, vãs, pronunciadas pela Eurídice da narrativa de Proteu:

não te vires para trás
para a estranha, guarda-a
no teu coração em silêncio,
a sombra do que ela
foi
já não é a mesma que retorna
mas outra
que a morte abriu

As palavras da nova “Eurídice” da *Cantate* recebem dessa redistribuição um novo sentido. Não se virar para trás significa não fixá-la em sua identidade ultrapassada, aceitar o fato de que “já não é a mesma que retorna / mas outra”, aquela que passou pela experiência da morte. O fato de ter podido apropriar-se dessa ordem parece permitir-lhe formular um pedido mais assertivo:

segura a minha mão, eu atravessi
a morte
nós vamos de nascimentos
em nascimentos

O “nós” do dístico, além da evocação de um caminhar conjunto, parece dizer que a aposta deu certo. Essa outra “Eurídice” pode avançar em seu caminho; ela já não é mandada de volta. É isso que o último enunciado, atribuído à voz “coral”, parece confirmar:

ela vai
ela olha para nós
suas palavras a sabem
antes dela
e o cristal gelado
derrete
aos seus pés de estátua

8 (pois *Proserpina* havia estabelecido essa lei, IV, v. 487).

O derretimento do “cristal gelado” que ela foi, como “figura extraviada” e como “esposa perdida”, errando para sempre “entre as flores geladas”, cede lugar aqui a uma figura mais móvel, uma figura em movimento, em marcha. É de fato uma outra “Eurídice” que aparece aqui: “já não é a mesma que retorna”. A cena de fala compartilhada pelas duas fontes enunciativas mantém a tensão e não permite que uma nova certeza se instale nem que a nova Eurídice se petrifique por sua vez. A palavra retorna mais uma vez ao “eu”, que repete sua prece intensa dirigida ao *tu*, antes de passar para a voz coral, que parece ter compreendido a necessidade do pedido do “eu”, apoiando-o de agora em diante ao dirigi-lo ela própria ao *tu*:

se tu faltasses, eu perderia o sentido disso
deixa-a
devir,
não te vires para trás!

O sentido, podemos compreender, só pode ser dialógico. Não pode ser construído no recolhimento sobre si mesmo, pois precisa sempre do outro para se tornar sentido. Toda identidade, por mais aberta e mutável que seja, precisa do outro, de um outro, para se tornar identidade. O pedido insistente de “não se virar para trás”, de “deixá-la devir” permanece posto até o último verso do poema. Essa outra “Eurídice” constitui-se em “suas palavras” que “a sabem / antes dela”, na abertura exigida e mantida de uma identidade e de palavras sempre em devir. São suas palavras exigindo a abertura que a libertam do “rótulo” mitológico de “esposa perdida”, analisada de forma tão pertinente em *Figures d'égarées*. São suas palavras também que lhe permitem convergir para a sétima e última voz da *Cantate à sept voix*, a da “Sem-nome”. Essa figura ideal pode então criar um sentido novo:

ela dá o sentido que quer
ao que não o tem

O programa poético anunciado na cena de fala aberta e móvel instituída no início da *Cantate à sept voix* parece, assim, realizado. A comparação diferencial de *Figures d'égarées* e de *Cantate à sept voix*, de Sylviane Dupuis, mostra que as (re)escritas modernas não consistem em reproduzir um sentido “universal” atribuído previamente ao “mito de Orfeu”, nem em modular aquele que Virgílio lhe confere. Ao modificar as cenas de fala e as cenas genéricas dos textos anteriores, essas obras deslocam seus motivos e metáforas de maneira significativa, criando efeitos de sentido próprios e novos. Sylviane Dupuis cria essas novas significações, assim como o próprio Virgílio o fez dois milênios antes.

REFERÊNCIAS⁹

- CLAUDEL P. (1957): *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- DUPUIS S. (2000): *D'un lieu l'autre* suivi de *Creuser la nuit* et de *Figures d'égarées*, Lausanne, Éditions Empreintes.
- DUPUIS S. (2000): *Géométrie de l'illimité*, Genève, Dogana.
- DUPUIS S. (2009) : *Cantate à sept voix*, Genève, Le Miel de l'Ours.
- LUZI M. [1985]: *Pour le baptême de nos fragments*, traduit de l'italien par P. Renard et B. Simeone, Paris, Flammarion, 1987.
- SARDE M. (1991): *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, Paris, Seuil.
- VIRGILE [1998]: *Géorgiques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, introduction et notes de J. Pigeaud, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- DUPUIS S. (2007): « Écrire pour le théâtre au féminin : l'héritage / l'écart », in : *Profession créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, eds. A. Fidecaro et S. Lachat, Lausanne, Éditions Antipodes, p. 187-205.
- HEIDMANN U. (2003) (éd.): *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot.
- HEIDMANN U. (2006): « Épistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée », in *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, M. Burger et C. Calame (eds.), Paris et Milan, Édédit et Archè, p. 141-159.
- HEIDMANN U. (2008): « Comment comparer les (ré)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? Propositions pour une méthode d'analyse (inter) textuelle et différentielle », in *Mythe et Littérature*, S. Parizet (éd.), coll. Poétiques comparatistes, volume 3, Paris, Société Française de Littérature générale et comparée, p. 143-160.
- HEIDMANN U. (2009): « La (re) configuration des genres dans les littératures européennes. L'exemple des contes », *Colloquium Helveticum* 40, 2009, *Probleme der Gattungstheorie*, eds. F. Pennone, R. W. Müller Farguell et M. Winkler, Academia Press Fribourg, p. 91-104.
- MAINGUENEAU D. (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin.

⁹ N. T. Optamos por manter a bibliografia utilizada pela autora no idioma e formatação original.

ENTRE A VIDA E A LITERATURA: RITOS DE PASSAGEM EM CLARICE LISPECTOR

BETWEEN LIFE AND LITERATURE: RITES OF PASSAGE IN CLARICE LISPECTOR

Rodrigo Felipe Veloso

Unimontes

rodrigof_veloso@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>

O próprio processar-se da vida no núcleo, o ritual não é exterior a ele: o ritual é inerente. [...] O ritual é a marca de Deus. E cada filho já nasce com o mesmo ritual. [...] O único destino com que nascemos é o ritual. (Clarice Lispector – *A Paixão segundo G.H.*)

RESUMO: Este artigo visa compreender as nuances da prática escritural de Clarice Lispector em *Perto do coração selvagem*. O procedimento narrativo adotado por Clarice Lispector nessa obra levou-nos ao conceito dos ritos de passagem teorizado por Arnold Van Gennep, uma vez que investigaremos quais são os comportamentos exigidos à protagonista pelos outros membros da comunidade na qual se vê inserida e como esta personagem se posiciona perante isso. Ademais, pretendemos demonstrar como as passagens dos ritos na vida de Joana, além de estarem relacionadas com os seus atos sociais e o seu desenvolvimento natural (da infância à vida adulta), estão ligadas principalmente ao modo como o texto é construído. Para tanto, utilizaremos autores como Arnold Van Gennep (2011), Mircea Eliade (1992-2002), Roberto DaMatta (1997-2011), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Clarice Lispector; Ritos de Passagem; Identidade e Alteridade.

ABSTRACT: This research aims to understand the nuances of the writing practice in Clarice Lispector's book *Perto do coração selvagem*. The narrative procedure adopted by Clarice Lispector in this work led us to the concept of rites of passage theorized by Van Gennep, since we will investigate what are the required behaviors to the protagonist, the other members of the community in which she sees inserted and how this character stands before it. Moreover, we intend to demonstrate how the rites of passage in the life of Joana, related to her social acts and her natural development (from childhood to adulthood), are related primarily to how the text is constructed. To do so, we will use authors such as Arnold Van Gennep (2011), Mircea Eliade (1992-2002), Roberto DaMatta (1997-2011), among others.

KEYWORDS: Brazilian Literature, Tradition and Modernity, Clarice Lispector, Rites of Passage, Identity and Otherness.

1. INTRODUÇÃO

A produção literária de Clarice Lispector tem sido nos últimos anos objeto de inúmeros estudos realizados pela crítica brasileira e estrangeira. Sendo assim, se por um lado, isso gera uma sensação interpretativa e angustiante de que tudo já tenha sido dito, por outro, há sempre a possibi-

lidade de conseguirmos encontrar outro viés que, coerentemente, se acentue e ganhe consistência durante a pesquisa do texto.

Cabe ressaltar os principais estudos realizados sobre as obras clariceanas, a saber: Antonio Candido, em *A educação pela noite e outros ensaios*, classifica o romance de estreia de Lispector como sendo a “nova narrativa”, uma vez que “o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir seu pleno efeito” (Candido, 1989, p. 206).

Nadia Batella Gotlib (1995), em sua obra *Clarice, uma vida que se conta*, retrata a biografia da autora, bem como se utiliza de dados de leitura crítica de seus textos, a fim de estabelecer laços íntimos que nesse processo de construção da escrita se instauram.

Benjamin Moser (2009), com sua obra *Clarice*, busca identificar as raízes e a trajetória de vida de Lispector, desde seu nascimento na Ucrânia até sua experiência de vida no Rio de Janeiro, ou até mesmo na sua condição de ser estrangeira em toda a parte em que se situava.

Em *Restos de ficção*, Edgar Cezar Nolasco (2004) trabalha com a crítica biográfica clariceana. O autor constrói uma análise da ficção de Lispector sob o paradigma do resto, isto é, visto como algo que sobra, excede, arruína.

Yudith Rosenbaum (1999), em *A metamorfose do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, propõe um estudo sobre as modulações do mal na obra clariceana, empreendendo assim, uma tentativa de desvendar o lado obscuro da escrita clariceana, bem como apontar uma “escrita sádica”, isto é, que se articula com a construção da subjetividade, esta sendo vista como potência e transformação do que se convencionou compreender como “mal”.

Em *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, Regina Pontieri (1999) busca compreender como o indivíduo e o mundo se formam, em especial ligados ao aspecto dual: eu em relação ao outro, tendo o olhar como mecanismo de construção e conhecimento da realidade retratada. A poética do olhar é algo tão latente que se identifica com pessoas e coisas, afinal, quem vê também é visto por aquele que é observado.

Em *A trajetória da heroína de Clarice Lispector*, Lúcia Pires (2006) analisa a posição da heroína em Lispector, oferecendo um estudo que revela o presente em ligação forte com as raízes do passado, abrindo caminho para o tempo futuro. Daí a necessidade da pesquisadora em trabalhar com a mitologia para exemplificar a construção da identidade feminina nos romances clariceanos, bem como as relações de poder que se evidenciam no percurso heróico feminino.

Nesse sentido, o propósito de estudar a obra *Perto do coração selvagem* (1980) não está somente em compreender como a escritora se insere em novos modos da narrativa literária, mas também em conhecer como o processo teórico-metodológico dos ritos de passagem está ligado à transição da vida da protagonista Joana. Portanto, pretendemos analisar como esses processos se apresentam, no intuito de compreendê-los, do modo como e por que se efetuam no romance em estudo.

A estrutura do artigo está dividida em três tópicos, que visam analisar as relações entre indivíduo e comunidade, especialmente o processo dos ritos de passagem.

No que tange às três categorias ritualísticas (separação, margem e agregação) definidas por

Arnold Van Gennep (2011), conceituamos cada uma delas, bem como investigamos a relação do indivíduo em construção com a sua identidade diante do outro, identificando alguns ritos que se inserem nesse percurso.

Os ritos de passagem definem-se como cerimônias ou rituais que celebram a passagem de um indivíduo para uma nova forma de vida ou um novo *status* social. Sendo assim, os ritos são momentos especiais construídos pela sociedade, pois eles “‘fazem coisas’, ‘dizem coisas’, ‘revelam coisas’, ‘escondem coisas’, ‘provocam coisas’, ‘armazenam coisas’” (DaMatta, 1997, p. 71). O ritual possibilita, assim, “concentrar a atenção, na medida em que fornece um quadro, estimula a memória e liga a um passado pertinente. Facilita deste modo, a percepção” (Douglas, 1976, p. 51), e pode-se dizer ainda que, “em cada um desses casos, se trata sempre de uma iniciação, pois envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social” (Eliade, 1992, p. 89).

Nesse aspecto, os ritos de passagem são cerimônias que existiram e existem em diversas culturas, antigas ou contemporâneas, seguindo cada transformação e mudança de lugar, idade, estado ou posição social dos indivíduos que os acompanham até a morte. Além disso, o rito se enquadra “na sua coerência cênica grandiosa ou medíocre – aquilo que está aquém e além da repetição das coisas ‘reais’ e ‘concretas’ do mundo rotineiro” (DaMatta *apud* Gennep, 2011, p. 10). Assim, observamos que o rito do mesmo modo “sugere e insinua a esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar, nesta constante transformação do mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade” (DaMatta *apud* Gennep, 2011, p. 10).

Com base nisso, “o ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios” (Tambiah *apud* Peirano, 2003, p. 11). Dessa forma, a ação ritual é caracterizada como “performativa”, uma vez que suas implicações determinam algum acontecimento enquanto ato convencional, pois este é experimentado em diferentes meios de comunicação e, quando integrado na narrativa literária, esses atos performativos são criados e encenados pelos personagens inseridos nesse contexto ritualístico ficcional.

O livro *Os ritos de passagem*, de Arnold Van Gennep, publicado em 1909¹ e ligado ao campo da Antropologia Social (ou Sociologia Comparada), apresenta a análise de ritos cerimoniais, principalmente de sociedades tribais ou contemporâneas, como ponto de partida para o estudo do universo das relações sociais, ou até mesmo como apêndice teórico da natureza sociológica dos ritos. Com isso, Gennep busca definir uma estrutura desses ritos, pois ele propõe e “insinua tomar a própria vida social na sua dialética entre rotinas e cerimoniais, repetições e inaugurações, homens e mulheres, velhos e moços, nascimentos e mortes” (DaMatta *apud* Gennep, 2011, p. 10).

A teoria dos ritos de passagem nos servirá como aparato teórico-metodológico para a análise da obra de Clarice Lispector e assinala as mudanças dos indivíduos da trama. Van Gennep estuda como as sociedades realizam seus ritos e nos mostra como a passagem de uma categoria, ou condição, a outra demarca como esses ritos podem ser concebidos em sequenciação narrativa ou sequ-

¹ No Brasil, sua publicação acontece em 1978, numa coleção dirigida por Roberto DaMatta e Luiz de Castro Faria.

ência cerimonial, bem como podemos situá-los numa relação trifásica, a saber:

1 – Ritos preliminares; ritos de separação; movimento de ruptura na organização primeira. Provas e provações que serão vistas enquanto resultado da separação do indivíduo do grupo no qual estava inserido.

2 – Ritos liminares; ritos de margem; liminaridade do processo, ou seja, o indivíduo está na margem entre a sua vida antiga e a que está por surgir, dessa maneira, vivendo nesse estágio, ele experimenta tanto o aspecto sagrado quanto o profano da vida, a fim de passar pelas transformações naturais desse processo.

3 – Ritos pós-liminares; ritos de agregação; surgimento de uma nova organização do sistema atrelada ao que veio anteriormente. Demonstra a passagem do indivíduo pelas provas das fases anteriores, o que mostra que este está apto e habilitado a fazer parte dessa comunidade como membro, pois cumpriu todo o ritual esperado.

Nessa mesma perspectiva, deparamo-nos com esse processo trifásico que se relaciona à vida de Joana desde a fase da infância à adulta. Logo, é o que apresentaremos e analisaremos a seguir nos próximos tópicos.

2. O PROCESSO INICIÁTICO DOS RITOS DE PASSAGEM: A MORTE E O “NASCIMENTO” COMO RITO DE SEPARAÇÃO

Esse primeiro rito, nomeado de “separação”, apresenta-se num tempo anterior ao do início da narrativa, pois Joana perdera a mãe e as informações sobre esta são poucas, o que sugere a sua ausência nos primeiros anos de vida da filha, que pode contar apenas com as lembranças do pai sobre a antiga esposa. Sendo assim, percebemos que a mãe é mencionada somente a princípio, quando o pai relata a um amigo. “Chamava-se Elza. Me lembro que até lhe disse: Elza é um nome como um saco vazio. Era fina, enviesada – sabe como, não é? –, cheia de poder. Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga” (Lispector, 1980, p. 23). Joana cita a mãe uma única vez, apresentando-a de maneira estranha e distanciada: “Hoje então que ela estava com medo de Elza. Mas não se pode ter medo da mãe. A mãe era como o pai” (Lispector, 1980, p. 24). Com efeito, a mãe é revelada a Joana através do relato paterno. Então, as características mencionadas sobre Elza são de uma mulher independente, poderosa, apresentada como “bruta” para esse homem, deixando-lhe uma filha. No entanto, esse sentimento de angústia e sofrimento ainda continua no pensamento do pai de Joana, “[...] nem me lembrava por que a chamara de bruta. Mas não tão má que a esquecesse” (Lispector, 1980, p. 23). O pai a descreve como ambígua: “tu não imaginas sequer; nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas, mas raiva sincera e desprezo também. E ser ao mesmo tempo tão boa... secamente boa” (Lispector, 1980, p. 24).

O desejo do pai em não visualizar Joana como reflexo da mãe se manifesta quando ele diz: “Eu mesmo prefiro que esse broto aí não a repita. E nem a mim, por Deus... Felizmente tenho a impressão de que Joana vai seguir seu próprio caminho...” (Lispector, 1980, p. 24). Mais tarde, o pai

tem a ilusão de que via Elza caminhando próximo a ele, mais precisamente “[...] sobre um areal, os passos duros, o rosto fechado e longínquo [...] E num momento de angústia, dentre tantos amigos – e mesmo você, que eu não sabia por onde andava –, nesse momento pensava nela. Era o diabo...” (Lispector, 1980, p. 23-24). Depois desse momento de ilusão do pai, Joana, parece seguir os mesmos passos da mãe no que diz respeito à independência, ao desejo de liberdade, aos atos de fuga, sobretudo, quando “compreendia que o pai acabara. Só isso. E sua tristeza era um cansaço grande, pesado, sem raiva. Caminhou com ele pela praia imensa. [...] Andou, andou e não havia o que fazer: o pai morreria” (Lispector, 1980, p. 35). Faremos essa análise mais adiante no texto, uma vez que a mudança de fase na vida de Joana se inscreve na possibilidade e vivência de seus ritos de passagem.

A ausência da mãe durante a educação de Joana se revela enquanto presença constante do pai, afinal, ele é o seu único elo familiar de ensinamento das coisas existentes no mundo, mas Joana não consegue se desvencilhar, mesmo que no pensamento, de sua mãe. Porém, mais adiante, procurará na tia uma tentativa de conforto e abrigo deixada pela carência e lacuna materna. Vale salientar que Joana, ao reconstituir uma breve imagem da mãe que surge das lembranças do pai, estabelece um distanciamento que se configura no fato de a protagonista não se referir a ela pelo vocábulo “mãe”, chamando-a de Elza, provocando, desse modo, o processo de distanciamento das relações familiares.

Ademais, percebemos que a relação e tentativa de comunicação entre Joana e o pai se revela como frustração, enquanto resultado desse diálogo. Joana está sempre a questionar o motivo pelo qual as coisas existem no mundo e qual a função delas. Percebemos sua aventura imaginativa que tem como interlocutor o pai, pois este, sempre quando é questionado pela filha, responde com desinteresse às suas inquietações, afinal, os seus diálogos aparecem falhados, entrecortados e se apresentam carentes de atenção e afetividade.

O mundo vivenciado por Joana não obedece a regras, nem autoridades de diferentes espécies, pois ela faz apontamentos e questionamentos sobre a sociedade, assinalando a natureza heterogênea que possui em relação aos diferentes sujeitos que a integram. O espaço de Joana se revela enquanto produção de percepções por demais orgânicas para serem articuladas com nitidez. Diante disso, o espaço ocupado pela tia, Otávio ou o amante, por exemplo, representa o espaço socializado, coletivo e ligado às normas institucionalizadas. Esses espaços associam-se à estrutura social, uma vez que são lugares que demarcam as relações de poder e dominação, espaço de separação e agregação, divisão e confronto. À medida que Joana busca se constituir no mundo através do estigma da diferença, o que denota uma forma pertinente de significar-se e apresentar-se no mundo, ela instaura uma postura subversiva em relação aos padrões sociais e ao modo de se comportar nesse contexto sócio-cultural.

Com efeito, a ausência da mãe é percebida por Joana quando esta manipula seus objetos, principalmente a boneca que se assemelha consigo mesma e também com a mãe. Segundo Rosenbaum: “a boneca parece apontar para duas identificações: a própria Joana (‘A filha, a fada, o carro azul não seriam senão Joana’, sendo cada objeto um desdobramento seu) e a mãe [...]” (1999, p. 35). Além disso, o atropelamento da boneca imaginado por Joana, então, “seria expressão da necessidade de

destruir os objetos que frustram ou abandonam a criança” (Rosenbaum, 1999, p. 35), sendo exemplo fidedigno do abandono da mãe. Winnicott aponta que, quando “as crianças brincam por prazer, é muito mais difícil para as pessoas verem que as crianças brincam para dominar angústias, controlar ideias ou impulsos que conduzem à angústia se não forem dominados” (Winnicott, 1975, p. 162). Entretanto, Joana encena o jogo morte/ vida com o corpo da boneca Arlete, maneira encontrada por ela de lidar com a dimensão insólita da morte:

[...] já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas (Lispector, 1980, p. 10-11).

Nessa perspectiva, assim como a boneca Arlete é o simulacro da mãe de Joana, os bonecos de papel ou o pequeno homenzinho do tamanho de um fura-bolos representam a imagem do pai. Essa figura do pai associada a objetos que podem ser manipulados, manuseados, está atrelada ao universo fantasioso da protagonista que elabora e imagina a carência de um pai, como servo sempre pronto às suas ordens, e transfigura nesses bonecos o discurso de prontidão e presteza de tal realização, pois, como diz, “sou vosso servo, princesa” (Lispector, 1980, p. 11). Contudo, quem? descreve esse homenzinho como tendo “voz grossa e dizia de dentro do bolo: ‘Majestade Joana, podeis me escutardes um minuto, só um minuto podereis interromperdes vossa sempre ocupação?’” (Lispector, 1980, p. 11). Mais uma vez, fazendo referência à imagem do pai: “É só mandar que eu faço” (Lispector, 1980, p. 11). O processo de invenção da personagem implica na possibilidade de tornar a vida uma ficção, o que lhe proporciona recursos para lidar com todas as intempéries. Joana adulta também mantém essa capacidade lúdica da infância de misturar a ficção e a realidade, de inventar novas formas para seu mundo, as quais analisaremos mais adiante.

Por meio desse jogo da dramaturgia, encenação e fabulação, a menina Joana exerce seu domínio mágico, fantasioso, sobre a morte e sobre a vida, fazendo morrer e reviver a boneca. Joana, ao imaginar tal ação, volta-se ao processo de invenção, especialmente os seus poemas. E, nesse sentido, Winnicott descreve que

a criança adquire experiência brincando. A brincadeira é uma parcela importante da sua vida. As experiências tanto externas como internas podem ser férteis para o adulto, mas para a criança essa riqueza encontra-se principalmente na brincadeira e na fantasia. Tal como as personalidades dos adultos se desenvolvem através de suas experiências da vida, assim as das crianças evoluem por intermédio de suas próprias brincadeiras e das invenções de brincadeiras feitas por outras crianças e por adultos. Ao enriquecerem-se, as crianças ampliam gradualmente de exagerar a riqueza do mundo externamente real. A brincadeira é a prova evidente e constante da capacidade criadora, que quer dizer vivência. (Winnicott, 1975, p. 163).

Joana, ao experimentar a linguagem de forma lúdica, percebe uma relação evidente e direta do processo de brincar, pois se liga à capacidade de reinventar e dominar o mundo a todo instante. Por meio da fabulação, ela reencena seu conflito com a morte e com a ausência, uma vez que o uso da palavra se torna também uma espécie de domínio mágico sobre o seu mundo. Diante disso, aliada ao processo do brincar, temos a linguagem enquanto forma de fugir da monotonia, pois se apresenta como exemplo de (re)criação de seu próprio mundo, com o propósito de inventar o que ainda não existe. Além disso, podemos dizer que o mundo infantil experimentado por Joana sofre mudanças de acordo com cada estágio vivido, então, torna-se coerente essa passagem de uma condição a outra, principalmente porque tal dinâmica de vida da protagonista se apresenta enquanto cerimônia ritual que se repete naturalmente à medida que se vai experimentado coisas novas e cotidianas.

Sendo assim, fica evidente como a separação dos mortos no mundo dos vivos se estabelece, conforme Mircea Eliade nos apresenta, primeiramente dizendo:

é certo que o rito de passagem por excelência é representado pelo início da puberdade, a passagem de uma faixa de idade a outra (da infância ou adolescência à juventude). Mas há também ritos de passagem no nascimento, no casamento e na morte, e pode se dizer que, em cada um desses casos, se trata sempre de uma iniciação, pois envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social. Quando acaba de nascer, a criança só dispõe de uma existência física; não é ainda reconhecida pela família nem recebida pela comunidade. São os ritos realizados imediatamente após o parto que conferem ao recém-nascido o estatuto de “vivo” propriamente dito; é somente graças a esses ritos que ele se integra à comunidade dos vivos (Eliade, 1992, p. 89).

A fase de separação representa, além da morte da mãe já analisada acima, também o momento no qual Joana encara a morte do pai. Diante disso, percebemos que a separação será difícil para ela, porque tem no pai uma relação de amor fraterna e idealizada. Por isso, Joana-menina revela “que quando crescer vai ser herói” (Lispector, 1980, p. 22). Afinal, ela sonha em reproduzir e assumir o paradigma rebelde e independente do pai. Portanto, instaura-se nesse ponto o momento de cisão, no qual a morte será inevitável. Desse modo, é necessário que haja uma reintegração da protagonista ao mundo dos vivos para que se configure o rito de separação, isto é, há uma nova transição na narrativa, o que favorece o contato da protagonista com outra realidade diferente da sua, que, por sua vez, se estabelecerá na casa da tia.

Segundo Eliade, o ritual de iniciação do sujeito “transitante” “começa sempre com a separação do neófito de sua família” (Eliade, 1992, p. 91), o que acaba por acarretar a esse rito de passagem, ou melhor, de separação – a instância definidora, símbolo da morte, perpetuando-se, pois, como apresentamos, a personagem separa-se da mãe e, posteriormente, do pai.

Depois da morte do pai, Joana é obrigada a se mudar para a casa da tia, vivendo um período de margem, pois está longe do seu lugar de origem. Ademais, será esse novo espaço que, em um primeiro momento, ela descreve como “refúgio onde o vento e a luz não entravam” (Lispector, 1980, p. 32) e, no segundo, como sendo um local melancólico e difícil de respirar, no qual compreende de

antemão que não conseguirá se integrar à nova estrutura familiar, ou melhor, não poderá assumir uma posição definida dentro desta, visto que o comportamento da personagem não se adequa às normas instituídas, pois mantém consigo uma identidade em formação e posição crítica das relações interpessoais. Na verdade, quando Joana adentrou a porta da casa da tia, depreendemos o seu significado como o ingresso em um novo mundo, porque “a porta é o limite entre o mundo estrangeiro e o mundo doméstico” (Gennep, 2011, p. 37). Contudo, a voz narrativa descreve a reação da natureza das coisas quando ela está prestes a entrar: “os coqueiros se retorciam desesperados e a claridade a um tempo velada e violenta se refletia no areal e no céu, sem que o sol se tivesse mostrado ainda” (Lispector, 1980, p. 32). E Joana, ao tentar se recompor depois da morte do pai, descobre que as coisas do mundo não estão seguindo o curso natural de sua existência e, desse modo, revela: “Meu Deus, o que acontecera com as coisas? Tudo gritava: não! não!” (Lispector, 1980, p. 32). Vale a pena dizer que o narrador, ao nos mostrar essa cena da paisagem externa da casa da tia, descreve também a natureza e a imagem do estado interior de Joana, ao refletir o estado que se encontra, ou seja, numa interestrutura, no período liminar e marginal desse processo ritual.

3. NO MAR/ MARGEM DAS RELAÇÕES COM O OUTRO

Em se tratando de rito de margem, nós o entendemos como um período ritual no qual promove-se a transição de um estágio individual ou coletivo para outro, bem como uma transposição entre os estágios. Os sujeitos rituais, estando no período marginal, dispensam algum tempo numa interestrutura, nomeada também de liminar. O indivíduo não estaria nem na estrutura anterior (rito de separação), nem na seguinte (rito de agregação) a que será promovido. Assim, o indivíduo adentrou num território desconhecido. Não conseguirá dissociar de seu passado, e nem tampouco está apto a vivenciar o estado futuro e almejado. Dessa forma, os ritos de margem “podem constituir uma secção importante, por exemplo, na gravidez, no noivado, na iniciação” (Gennep, 2011, p. 30).

A relação aparente entre mar/ margem não está apenas no significante, mas amplia-se ao contexto da significação, uma vez que é pertinente, em nossa análise, especialmente neste capítulo, pois insinua e descreve um momento de reflexão pela qual Joana passa em relação à separação do pai, depois de sua morte. Esse deslocamento a faz repensar como será o seu futuro sem ele, portanto, não conseguindo identificar qual será o seu próximo rito de passagem, isto é, não sabe o que surgirá mais adiante, o que revela uma espécie de “desorganização profunda” desse processo. Na verdade, esse estágio da vida da protagonista sugere que ela precisa ingressar nessa nova realidade, mesmo desconhecida, estando sozinha no mundo. Só resta-lhe tomar suas próprias decisões, o que representa o início de sua adolescência. Além disso, esse aspecto de mudança na vida de Joana aponta para a existência de um momento estático, de parada, representando um “ponto morto”, especialmente entre as situações contrastantes dos ritos de separação e agregação. Essas passagens possuem como função primordial a preparação para essa mudança, instaurando um período de margem, ou período liminar, no qual são inerentes também as regras comuns desse processo de

transição ritual.

Contudo, o período marginal permite ao sujeito “transitante” ultrapassar alguns aspectos da vida humana, principalmente os relacionados à série de progressões que conduzem o indivíduo de um estado social para outro. Mais importante do que essa sucessão de momentos específicos serão as transformações e inovações do caráter constitutivo do indivíduo inserido nesse processo de metamorfoses, é natural em cada um de nós.

Depois do primeiro contato com a tia, Joana foge em direção ao mar. E será nesse período de margem (mar) que ela terá uma identificação, um laço forte, que a faz lembrar-se do pai: “Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morreria como o mar era fundo!” (Lispector, 1980, p. 35).

A ausência do pai demarca o momento de confronto dela consigo mesma, pois, ao perdê-lo, só resta-lhe agora olhar para si e descobrir que “era bom ouvir [...] Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O quê? O que acontecesse contaria a si própria” (Lispector, 1980, p. 36). Temos, aqui, o rito de margem/ liminar, pois quando Joana foge do espaço sombrio que é a casa da tia e, diante do mar, começa a refletir sobre o seu passado, encontra-se num período marginal, onde a sua vida deve ser repensada e, posteriormente, enfrentada e transformada por parte do sujeito “transitante”. Do mesmo modo, “qualquer pessoa que passe de um para outro acha-se assim, material e mágico-religiosamente, durante um tempo mais ou menos longo em uma situação especial, uma vez que flutua entre dois mundos” (Gennep, 2011, p. 35). A isso, Gennep designa pelo nome “margem”, ou como ele mesmo concebe, como algo “simultaneamente ideal e material, encontra-se mais ou menos pronunciada, em todas as cerimônias que acompanham a passagem de uma situação mágico-religiosa ou social para outra” (Gennep, 2011, p. 35).

A presença do mar enquanto certeza do pai morto representa para Joana algo enorme, profundo e divinizado. Dessa forma, ela encontra nesse mar, que para ela se revela um ser poderoso, a possibilidade de uma felicidade, como de uma sobrevivente. Sendo assim, Joana descreve e sinaliza a imagem do mar que “brilhava em ondas de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Vinha denso e revoltado, enroscando-se ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo”. (Lispector, 1980, p. 34). Esse se associa à figura paterna, pois “além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios. [...] Caminhou com ele pela praia imensa” (Lispector, 1980, p. 34-35). Ademais, percebemos o corpo de Joana em sintonia com o areal da praia, pois ela “olhava os pés escuros e finos como galhos juntos da alvura quieta onde eles afundavam e de onde se erguiam ritmadamente, numa respiração” (Lispector, 1980, p. 35), retornando, assim, ao que é semelhante ao seu corpo, sua respiração, o seu processo natural de inspirar/ aspirar e, também direcionado a outros aspectos duais que se evidenciam e estão intimamente ligados à água, em sua particularidade: imergir/ emergir, fluxo/ refluxo, afundar/ erguer. Elementos que a todo momento fazem parte da trajetória e da peregrinação da protagonista, na passagem de seus ritos.

O mar é visto, enquanto corpo vivo, não somente associado ao pai, mas também à mãe, isso porque “a mãe era como um pai” (Lispector, 1980, p. 24). Há uma fusão entre ambos, provocando

na personagem medo do que está por vir. “Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito” (Lispector, 1980, p. 34). Essa visão do mar como abismo ou êxtase faz com que Joana cubra os olhos com a mão, atitude que demonstra o desejo de evitar o que estava aparente nesse momento. A perda do pai e da mãe faz com que ela manifeste um quedar-se doloroso, mas depois, como na sucção das ondas do mar, surge o relaxamento de quem consegue descobrir-se alguém. Dessa forma, Joana reconhece que o rito de transição que liga a menina à adolescente é uma linha tênue que a qualquer momento pode se desfazer, por isso, mais uma vez prefere usar “as mãos resguardando o rosto”, pois sabe que algo mudou em si mesma, ou seja, “foi-se fazendo escuro escuro e aos poucos círculos e manchas vermelhas, bolas cheias e trêmulas surgiam, aumentando e diminuindo” (Lispector, 1980, p. 35).

Essa experiência de Joana ligado ao mar representa para si mesma uma revelação e epifania do pai morto. Ao desenvolver mais produtivamente a palavra epifania enquanto conceito e possível aplicação na obra clariceana, compreende-se que é um termo de origem grega (*epipháneia*, “manifestação”, “aparecimento súbito”) que, na literatura, passou a designar momentos de súbita revelação interior, quando o personagem, ou mesmo o narrador, experimenta um vislumbre profundo da existência, de si mesmo ou da realidade ao seu redor. Esses instantes são frequentemente silenciosos, íntimos e transformadores, revelando uma verdade essencial que estava oculta sob a rotina ou a linguagem ordinária.

O uso moderno do termo literário foi consagrado por James Joyce (2018), especialmente em *Dublinenses*, onde ele emprega o conceito para designar os momentos nos quais os personagens, em situações banais do cotidiano, percebem uma verdade significativa e pessoal. Joyce descreveu as epifanias como manifestações súbitas de alguma realidade interior que se dão através de pequenos gestos, frases ou objetos aparentemente triviais.

Na crítica literária sobre Clarice Lispector, o termo “epifania” é amplamente discutido, mas com certas ressalvas. De fato, muitos estudiosos, como Benedito Nunes (1990) e Vilma Arêas (2005), utilizam o termo para se referir aos momentos de iluminação súbita vivenciados por suas personagens. Entretanto, há um esforço em diferenciar a “epifania clariceana” daquela joyceana:

Em Joyce, a epifania tende a consolidar um sentido; em Clarice, frequentemente ela desestabiliza o sentido, abrindo a experiência para o indizível, o abissal, o vazio ou o sagrado. A epifania em Clarice costuma estar ligada à experiência do tempo suspenso, à percepção do instante, ao mistério da existência e ao uso radical da linguagem, muitas vezes através do fluxo de consciência.

Em vez de uma revelação racional, como em Joyce, a epifania em Lispector é quase mística, sensorial, ontológica, conectando o ser com um estado de alteridade ou transcendência.

No romance *A Paixão segundo G.H.* (2009), a personagem principal vivencia um momento de epifania ao se deparar com a barata esmagada, um acontecimento aparentemente grotesco e banal, que a leva a um processo de desintegração do ego e de encontro com uma “vida anterior à linguagem”, em que se vê frente a frente com o absoluto do ser, o que pode ser lido como uma epifania negativa ou vertiginosa.

Benedito Nunes, por exemplo, discute as epifanias clariceanas como momentos de “suspensão

são do tempo empírico” e de “acesso ao essencial”, próximos a uma experiência mística e ao sagrado. Para Vilma Arêas, essas epifanias não revelam uma verdade, mas colocam a personagem diante daquilo que não se pode nomear, um “quase nada” que se aproxima da experiência do sublime.

Nessa mesma perspectiva, ao visualizar as imagens do pai e da mãe atrelada ao mar, Joana aos poucos vai se recompondo e assumindo uma nova postura diante de tal acontecimento, pois a experiência do rito de morte sinalizou em sua vida o afastamento de seus entes queridos. Porém, esse mesmo rito é fundamental para revelar à personagem um momento de reflexão no qual pôde compreender que, de fato, seu pai morrerá, o que assinala outro rito, o de cura. No entanto, podemos assim nomeá-lo como espécie de modalidade na qual, a partir de então, mais uma vez, ela ingressa no mundo das relações sociais. Ademais, a protagonista terá que continuar a viver seus ritos de passagem, pois serão esses que a possibilitarão conhecer suas transformações e metamorfoses naturalmente.

Com a morte do pai, o rito de cura é vivenciado por Joana diante do embate corporal de dois espaços variados, o do corpo da tia e o do mar. Fugindo do corpo medonho da tia, ela corre em direção e ao encontro do “corpo” do mar, o que proporciona nessa chegada “[...] aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito” (Lispector, 1980, p. 34), entendido assim, numa espécie de movimento ondulatório tanto do mar quanto da tia, na qual “nova onda de choro rebentou no seu corpo” (Lispector, 1980 p. 32). Logo, a materialidade da água do mar comparece nas lágrimas da tia, uma secreção do corpo sexuado em consonância ao “corpo vivo” e assexuado do mar. Percebemos, então, que será no mar onde ela encontrará o seu alento, por esse não ser assustador, não se expressar através de palavras, não ter sentimento, não ser humano. Esse mar, enquanto berço da vida, imagem da mãe e do pai, apresenta-se como elemento restaurador, tudo que a protagonista precisa nesse momento de perda e separação de sua família, onde o rito de cura se instaura para amenizar essa ferida profunda.

A relação visível de Joana com o mar remonta a ela sentir através do paladar o “gosto de sal na boca, e dela, dela própria” (Lispector, 1980, p. 34), o que sintetiza como este a incorpora e materialmente a completa, pois ela “molhou o rosto, passou a língua pela palma vazia e salgada [...] Sua felicidade aumentou [...] Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca” (Lispector, 1980, p. 35). Desse modo, observamos o sal como elemento que a alimenta, possui sabor de “mar” e, assim, tenta mantê-lo em seu corpo e pensamento, numa conjugação e conservação da imagem de seu pai. O sal também pode ser visto como fundamental à vida do homem, especialmente para o equilíbrio do organismo, para dar sabor à comida; sua falta a torna insossa.

Nesse sentido, a tia de Joana “sempre fazia biscoitos grandes. Mas sem sal [...] Ela molharia o biscoito no mar antes de comer” (Lispector, 1980, p. 37). Evidencia-se, assim, o sal enquanto sinônimo de pão, alimento. “Comer o sal de alguém é comer-lhe o pão, isto é, viver à sua custa e, por isso estar ligado à sua casa. Uma aliança de sal é aquela que é firmada entre os que comem juntos à mesma mesa” (Dias, 2005, p. 342-343). Com base nisso, Joana não se reconhece nesse espaço, contudo, busca seu aconchego no mar, onde está o sal que a torna cristalina como “pequenas setas

brilhantes que nasciam aqui e ali” (Lispector, 1980, p. 35).

Analisando o símbolo água em consonância com a vida de Joana, vemos que esse implica a ideia de morte dos seus entes queridos, pois a vida segue o seu curso para outra etapa, outro caminho. O seu contato com a água comporta um processo de regeneração, conforme nos descreve Eliade, uma vez que “a dissolução é seguida de um ‘novo nascimento’, por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida” (Eliade, 1992, p. 65).

Esse “novo nascimento” surge enquanto aspecto ritualístico, no qual percebemos que Joana incorpora o processo de iniciação e este, por sua vez, comporta uma tripla revelação ou, nas palavras de Eliade:

[...] a do sagrado, a da morte e a da sexualidade. A criança ignora todas essas experiências; o iniciado as conhece, assume e integra em sua nova personalidade. Acrescentemos que se o neófito morre para sua vida infantil, profana, não regenerada, renascendo para uma nova existência, santificada, ele renasce também para um modo de ser que torna possível o conhecimento, a ciência. O iniciado não é apenas um ‘recém-nascido’ ou um ‘ressuscitado’: é um homem que sabe, que conhece os mistérios, que teve revelações de ordem metafísica (Eliade, 1992, p. 91).

Sendo assim, Joana nasce uma “segunda vez”, pois sua iniciação equivale ao que aponta Eliade, isto é, ao seu “amadurecimento espiritual”, tendo conhecido os mistérios. Diante da dualidade morte/ nascimento, encontra a tradução e a condição do “homem natural”, porque o simbolismo do nascimento acompanha quase sempre o da morte. Com isso, o processo de imersão/ emersão nas águas conserva de modo invariável as suas funções, estas “desintegram, eliminam as formas, ‘lavam os pecados’, são ao mesmo tempo purificadoras e regeneradoras. [...] elas são a repetição simbólica do nascimento dos mundos ou do ‘homem novo’” (Eliade, 2002, p. 152).

A cerimônia de Joana diante do mar celebra o processo de transformação e anuncia a chegada da sua puberdade. Em seu rito de passagem, ela segue o ritual quando bebe “água com os olhos fechados como se fosse vinho, o sangue de Deus” (Lispector, 1980, p. 57). Nesse sentido, água e sangue representam o corpo de Joana em transição, de menina para adolescente. O elemento água enquanto identidade da protagonista em *Perto do coração selvagem* coloca-se no mesmo sistema e plano semântico de sintagmas como: mar, lágrimas, nuvens, fonte, sede, navio e se desdobra nos verbos que a levam a mergulhar, flutuar, sonhar, imergir, emergir. Dos vocábulos percebemos que, além de relacionarem-se com aspectos da vida de Joana, também estabelecem a presença do outro que, assim como a água que “esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto” (Lispector, 1980, p. 60), é fluida, líquida, contínua e mutável, uma vez que não pode ser moldada pelo outro, pois, quando se tenta pegá-la, escorrega pelas mãos.

Entretanto, o movimento de fluxo e refluxo do mar revela o processo transitório de Joana: separação do pai, o período de margem na casa da tia e, posteriormente, separação desta e agregação ao mar. Vale ressaltar que esse distanciamento da protagonista em relação à figura paterna e materna antecipa o que irá acontecer no final do romance, na proximidade de Joana com a sua pró-

pria morte. Dessa experiência determinante da morte do pai, tudo contribui para que ela “navegue” por esse imenso mar das diferenças, ou mergulhe no mistério que o mundo das coisas possui, bem como reflita sobre os acontecimentos da vida, apesar da morte sempre ao seu lado.

A imagem simbólica do mar pode ser descrita da seguinte maneira, conforme expressa Chevalier e Gheerbrant:

[...] símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações, e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência que é a incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se conciliar bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a *imagem da vida* e a *imagem do morto* (Chevalier; Gheerbrant, 1997, p. 592, grifo nosso).

Nessa mesma perspectiva, a vida de Joana segue uma transformação, uma metamorfose a cada novo momento surgido. Essa dinâmica da vida que se processa diante do mar assinala a passagem do ritual enquanto sequência solene, focado muitas vezes em algo que se repete naturalmente, assim como o ciclo da vida (do nascimento à morte), ritual que une o sacro e o profano, o sublime e o grotesco, e, nesse percurso, a vida à morte. Além disso, o “fluxo contínuo” do corpo de Joana segue paralelamente como a volúpia de um rio, que se agiganta e foge, no decorrer de seu curso, para um novo caminho, com suas águas que permeiam e tentam se ajustar em quaisquer espaços, sempre obedecendo a um ritmo natural, “grave e incompreensível como um ritual” (Lispector, 1980, p. 60). No decorrer do romance, a protagonista vai mostrando suas convicções, num movimento de participação e descoberta a cada rito que demarca sua vida.

Mais adiante, percebemos o rito de passagem de Joana no internato, que se inicia com “a água cega e surda mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira” (Lispector, 1980, p. 59). Esse momento, no qual o sujeito “transitante” apresenta-se por uma mudança física, nos faz identificar no “quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes” (Lispector, 1980, p. 59).

A nova fase da vida da protagonista, marcada pela cor vermelha, nessa transformação física de seu corpo, sugere, assim, a menstruação da menina-moça, e a metaforização da genitália como “longa garganta vermelha”, o que expressa “um período de interrogação ao meu corpo, de gula, de sono, de amplos passeios ao ar livre” (Lispector, 1980, p. 63), bem como a conduz para o destino de tornar-se mulher:

[...] a moça ri mansamente de alegria do corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula (Lispector, 1980, p. 59).

Sendo assim, esse rito de “puberdade” apresenta e revela à protagonista o resultado da mudança dessa fase específica, isso porque ocorre nas moças a “puberdade física”, e “é marcada pelo entumescimento dos seios, o alargamento da bacia, o aparecimento de pelos nos púbis e sobretudo pelo primeiro fluxo menstrual” (Gennep, 2011, p. 72). A descoberta do corpo vai sendo desvendada pouco a pouco pela protagonista, e essa descoberta faz parte da construção da identidade desse “eu” que está em formação, na margem sempre em direção ao outro, como um bumerangue que, lançado, volta-se para si mesmo.

Joana “morre” por imersão na água e dá “nascimento” a um novo ser regenerado. Esse simbolismo comporta um processo de ambivalência significativa do batismo, porque representa a morte e a sepultura, a vida e a ressurreição. Diante disso, o ato de mergulhar a cabeça na água, assim como no sepulcro, faz o indivíduo ficar imerso, “enterrado” inteiramente. A protagonista, quando sai da água, aparece imediatamente um ser novo, ou melhor, “nasce” uma Joana renovada e preparada para assumir um novo rito de passagem. Desse modo, podemos associar esse momento epifânico ao “novo nascimento” de Joana, mas também é de fundamental importância trabalharmos com a possibilidade de tal ato significar o seu batismo, porque essa cerimônia ritualística ocorre no rio da fazenda do tio.

Em linhas gerais, será a água que abençoará essa criança nesse novo período de vida, consagrando assim, sua comunhão com Deus, a família, os indivíduos e a comunidade. Sendo assim, convém precisar que todos os rituais e simbolismos da “passagem” exprimem uma concepção específica da existência humana: uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; torna-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto. Numa palavra, pode-se dizer que a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas (Eliade, 1992, p. 87).

Contudo, na profusão desse rito ligado ao processo de iniciação sucessiva, evidenciamos que o mesmo se realiza, como já dissemos, pela água, pois é o elemento de (re)nascimento do sujeito “transitante”. A iniciação é a forma significativa de representação dos ritos de passagem, por meio dos quais ela opera. Porém, a iniciação é mais do que puramente um rito de transição, representa um rito de formação. Inúmeras iniciações trazem consigo os ritos de inscrição nos corpos através das marcas e dos signos aparentes da formação e transformação de nova identidade, por isso mesmo, esse momento de enunciação determina para Joana o signo de mudança, o que sinaliza a ação transitiva do processo ritual; pela repetição desse rito é que Joana torna-se plenamente iniciada, definindo, assim, a sua auto-referencialidade, pois estabelece na linguagem e no aspecto simbólico o conhecer desse processo, ou melhor, o seu “sentido iniciático”.

Vale mencionar que será diante dos “olhos” dos tios que Joana busca nesse momento de sua travessia constituir a passagem de seus ritos. Entretanto, os tios enquanto “padrinhos” de Joana estabelecem, então, uma relação imprescindível que se pauta no respeito às normas e comportamentos sociais que ali vigoram, sendo responsáveis pela transição “interna” dela, diga-se de passagem, para a condição de adulta, o que evidencia a construção de sua identidade social.

Joana, em sua fase de mulher adulta, executa mais um rito, o do casamento, remontando a mais uma fase de transformação em sua vida – estágio que a faz encontrar nessa relação matrimonial algo novo, o qual nunca havia experimentado antes e, por isso, não sabe o que poderá acontecer adiante. Daí em diante, em muitas ocasiões, a observamos numa sensação de desconforto e medo, especialmente depois de seu casamento.

Isso porque o rito de casamento entre ela e Otávio “é via legítima através da qual duas pessoas de sangue diferente – mas que também são ‘do mesmo sangue’, como será visto – se tornam ‘uma só carne’, dando origem aos filhos, nos quais os dois sangues estão misturados” (Woortmann, 1995, p. 150). Talvez este seja o seu grande temor, reconhecer que essa união possa gerar “frutos”, afinal, ela reflete que “[...] o mais engraçado é que ainda tenho a certeza de que não casei. [...] O casamento é o fim [...] E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado” (Lispector, 1980, p. 139).

Essa afirmação de Joana implica na ideia que ela possuía quando estava na posição de solteira, liberta da convivência e da relação conjugal. Através da experiência matrimonial, ela conclui que tudo se torna algo comum, numa espécie de fusão de ambos num só corpo, daí “tudo é um”, pois “comendo diariamente o mesmo pão sem sal, assistindo a própria derrota na derrota do outro. [...] o peso dos hábitos [...], o peso do leito comum, da mesa comum, da vida comum, preparando e ameaçando a morte comum” (Lispector, 1980, p. 140).

4. DESLOCAMENTOS, CRISE E LIBERTAÇÃO: A REINTEGRAÇÃO SOCIAL DE JOANA

A terceira e última fase ritual, nomeada de agregação (incorporação ou reintegração), consiste na adequação da protagonista à realidade cotidiana nutrida da força ritualística, uma vez que, ao passar pelo período liminar e marginal do processo de ritualização, a personagem conheceu pontos de divisão, ruptura, reflexão, de cada estágio vivenciado em sua travessia e transição. O acesso à dimensão ritual habilitou Joana a assumir um novo papel, por compreender de outra forma a vida em comunidade. Diante disso, a eficiência nas mudanças de estado em uma sociedade está intrinsecamente conectada à compreensão de sua estrutura ritual e à existência de uma vivência integral dos momentos de passagem. Assim, os rituais servem, sobretudo, no romance em estudo, para promover a identidade social e construir uma imagem de mulher individualizada, por parte de Joana, inserida no sistema coletivo.

Nessa mesma perspectiva, Joana percebe-se mais uma vez solitária e reconhece: “– Não tenho culpa – gritou Joana –, acredite... Está gravado em mim que a solidão vem de que cada corpo tem irremediavelmente seu próprio fim, está gravado em mim que o amor cessa na morte... Minha presença sempre foi essa marca...” (Lispector, 1980, p. 170). Todavia, depois de sua separação de Otávio, resta-lhe somente agregar-se a quem sempre a protegeu e, tão logo surge em sua vida alguém que a liga ao passado: “silenciaram um instante. Num rápido momento Joana viu-se sentada

junto ao pai, um laço no cabelo, numa sala de espera. O pai despenteado, um pouco sujo, suado, o ar alegre. Ela sentia o laço acima de todas as coisas” (Lispector, 1980, p. 170). Essa rememoração de um tempo vivido ao lado do pai faz com que a personagem se fortaleça em meio ao rito de separação experimentado, ou seja, estreitar os laços e resgatar as memórias desse período nostálgico suscita nela certa alegria e devaneio, no entanto, o presente ainda requer dela agregar-se a uma nova condição pós-término matrimonial, afinal, o pai, a partir de então, reside somente em suas lembranças. De certo modo, depreendemos esse episódio como o rito de morte se perpetuando no romance, pois une a passagem da vida para a morte, bem como ocorreu com a sua mãe, seu pai e, porventura, poderá acontecer com a protagonista *a posteriori*.

O momento conflituoso se acentua até as cenas finais, especialmente quando é evocado, através de um longo monólogo, o nome de Deus, que se dá pela repetição da expressão de súplica: “das profundezas chamo por vós” (Lispector, 1980, p. 190). Logo, percebe-se que essa expressão atribui ao texto um tom obsessivo, bem como o narrador acaba por desaparecer para dar voz absoluta ao desejo de Joana.

Deus, vinde a mim, eu não sou nada, eu sou menos que o pó e eu te espero todos os dias e todas as noites, ajudai-me, eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer e apenas assisto ao meu esgotamento em cada minuto que passa, sou só no mundo, quem me quer não me conhece, quem me conhece me teme e eu sou pequena e pobre, não saberei que existi daqui a poucos anos, o que me resta para viver é pouco e o que me resta para viver no entanto continuará intocado e inútil, por que não te apiedas de mim? que não sou nada, dai-me o que preciso (Lispector, 1980, p. 189).

Observamos que as palavras de Joana seguem numa atmosfera de oração – salmo que se processa como lamento e apresenta-se através da consciência de quem renega momentaneamente o poder diabólico e se reconhece solitária e abandonada. Isso porque, com a sucessão de mais um rito de passagem, a personagem está buscando algo que a faça se sentir preparada para o fechamento de um ciclo de vida. Ou é algo que irremediavelmente se perde e se vai “enterrar”? E, dessa maneira, um novo tempo se anuncia.

Essa linguagem-sujeito, divinizada pelo ritual que realiza, estabelece o que podemos chamar de “linguagem-ritual”, sinalizando o caráter espiralado, o movimento ascendente e progressivo. Indica uma permanente mudança, bem como a sua conjugação se estrutura em forma de “ondas”, pois une o alto e o baixo, num mesmo anelo e movimentação, uma vez que o percebemos sendo evocado num ponto e noutro dentro da narrativa, reiterando, assim, a epifania.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A viagem de Joana indica uma incógnita, pois, na passagem dos ritos, não sabemos o que vamos encontrar além da travessia. Ademais, a imagem da morte aparece associada à ideia de re-

nascimento e de renovação, bem como é força criadora e não conservadora. Dessa forma, surgem novos começos, iniciações sucessivas, uma vez que, diante disso, a inovação se apresenta enquanto resposta a partir do que a protagonista pode criar nesse instante. Portanto, podemos concluir que os ritos de passagem abrem caminhos para outras possibilidades do viver, ou seja, trazem consigo a ideia de re(i)novação e tornam-se o veículo de passagem, determinando, nesse percurso, muitas intempéries, mas sob o signo de esperanças renovadas.

Além disso, as respostas diante dessa dramatização da vida se constituem enquanto reflexão e alternativa no mundo real. Dessa forma, fica evidente que a análise da dramatização dos ritos de passagem nos possibilita a reflexão sobre o ser humano, pois é através destes que tomamos consciência das coisas e passamos a vê-las como tendo um sentido, vale dizer, como fenômenos sociais. Assim, o espaço narrativo de *Perto do coração selvagem* é bastante propício para esta investigação.

REFERÊNCIAS

- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- DAMATTA, Roberto. Apresentação. In: GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 9-20.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIAS, Geraldo J. A. Coelho. *O sal e sua ambivalente dimensão: sabor da comida e símbolo da preservação religiosa*. Porto, Portugal: Universidade do Porto, 2005. p. 339-348. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7988.pdf>. Acesso: 15 de Jan. de 2012.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Trad. Artur Lopes Cardoso. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- JOYCE, James. *Dublinenses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- NOLASCO, Edgar Cezar. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEIRANO, Mariza G. S. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- PIRES, Lúcia. *A trajetória da heroína na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Ed. Dantes, 2006.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: USP, Fapesp, 1999.
- TURNER, Victor. W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.
- WINNICOTT, D. W. *A criança e o seu mundo*. Trad. Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- WOORTMANN, Ellen F. *Herdeiros, parentes e compadres: colonos do Sul e sitiantes do Nordeste*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1995.

Submissão em: 26/07/2024

Aceite em: 15/05/2025

RESENHA DE *JUSQU'AU BORD DE SON RAVIN: LES VERBES DE L'ÉCRITURE*

REVIEW OF *TO THE EDGE OF ONE'S RAVINE: THE VERBS OF WRITING*

Raíssa Palma de Araújo e Silva

Universidade de Brasília

raissapalma.fle@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8717-5791>

MOUAWAD, Wajdi. *Jusqu'au bord de son ravin: les verbes de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 2025. 324 p.

RESUMO: A obra *Jusqu'au bord de son ravin*, de Wajdi Mouawad, reúne suas lições proferidas em 2025 no Collège de France, explorando a escrita como um risco absoluto. O autor propõe que escrever não se ensina, sendo antes uma “queda no vazio” que exige o apagamento da razão para acessar a sombra interior, enraizada na violência da história. Estruturado em oito verbos fundamentais: ser, ver, tremer, escolher, encontrar, consolar, amar e morrer, o livro entrelaça a biografia do autor com reflexões políticas profundas. Mouawad subverte a máxima de Adorno, afirmando que, após Auschwitz e diante de Gaza, apenas a palavra poética é possível e necessária. O ato de contar histórias torna-se um dever ético de resistência contra a barbárie e o esquecimento. Em última análise, a obra é um manifesto sobre a dignidade humana através da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita; Ravina; Memória.

ABSTRACT: Wajdi Mouawad's work, *To the Edge of One's Ravine*, brings together his 2025 lectures at the Collège de France, exploring the act of writing as an absolute risk. The author proposes that writing cannot be taught; it is instead a "fall into the void" that requires the suspension of reason to access an inner shadow deeply rooted in the violence of history. Structured around eight fundamental verbs—to be, to see, to tremble, to choose, to encounter, to console, to love, and to die—the book intertwines the author's personal biography with profound political reflections. Mouawad subverts Adorno's famous maxim, asserting that after Auschwitz and in the face of Gaza, only poetic language is truly possible and necessary. Consequently, the act of storytelling becomes an ethical duty of resistance against barbarism and oblivion. Ultimately, the work serves as a manifesto for human dignity through the power of language.

KEYWORDS: Writing; Ravine; Memory.

A obra mais recente de Wajdi Mouawad, *Jusqu'au bord de son ravin: les verbes de l'écriture*, publicada pelas Éditions du Seuil em outubro de 2025 e ainda não publicada no Brasil, representa um marco na trajetória intelectual e artística do autor franco-canadense-libanês. Este volume é o resultado de um ciclo de oito lições proferidas pelo dramaturgo no prestigiado Collège de France, durante o ano de 2025, no âmbito da cátedra anual “A Invenção da Europa pelas Línguas e Culturas”. Ao longo de suas páginas, o autor de *Incêndios* e atual diretor do Théâtre de la Colline propõe uma investigação profunda e sensível sobre os mecanismos da criação literária e a função da poesia diante da violência do real.

A proposta de Mouawad não se limita a uma reflexão teórica sobre o fazer teatral; ela constitui um mergulho autobiográfico e político que questiona a própria possibilidade de se ensinar a escrever. O livro organiza-se em torno da exploração de oito verbos fundamentais: ser, ver, tremer, escolher, encontrar, consolar, amar e morrer, que servem como eixos para desvelar a “sombra em si que escreve” (*l'ombre en soi qui écrit*), que constitui o título da conferência inaugural, publicada em outro volume.

A ESCRITA COMO QUEDA E IMPOSSIBILIDADE

Na conferência de abertura, intitulada “A sombra em si que escreve”, Mouawad estabelece a premissa fundamental de que a escrita nasce de um fragmento que escapa ao saber. Utilizando a metáfora de Ulisses, que pede para ser atado ao mastro para resistir ao canto das sereias, o autor sugere que o poeta deve oferecer uma resistência obstinada à atração do conhecimento técnico puro. Para Mouawad:

Certaines choses donc ne s'enseignent pas. Non seulement elles ne s'enseignent pas, mais l'acte de vouloir les enseigner les annule aussitôt. Elles doivent leur présence à l'effacement de la raison. Peut-être à une folie, à une transe, une perte, une dérive. Peut-être aussi, sans doute même, au sang qui est pour beaucoup dans l'ardeur d'une ombre qui trouve ses origines dans les profondeurs de nos violences et nos barbaries (Mouawad, 2025b, p. 25).¹

Essa perspectiva posiciona a escrita em um lugar de risco absoluto. Escrever é, na definição do autor, “cair no vazio” ou caminhar “até a borda de seu próprio barranco”. O livro propõe que o ato de escrever exige o desaprendizado da razão em favor de um contato com o invisível e o traumático.

A GRAMÁTICA DA EXISTÊNCIA: OS OITO VERBOS

A presença da escrita dependeria, assim, do apagamento da razão e de um contato com as profundezas das nossas violências e barbaridades, aprendendo-se que, tal como cair no vazio, escrever não se ensina.

A conferência 1, “Epifania do verbo ser”, aborda a autobiografia não como propriedade de si, mas como usufruto, onde o “si mesmo” funciona apenas como o material bruto da obra. Partindo de uma reflexão sobre o silêncio, descrito como uma forma sonora da sombra, o autor evoca o nascimento da inspiração como o primeiro canto do pássaro que anuncia a aurora. É necessário proteger esse silêncio para que a criação possa surgir como a brusca emergência de um astro que estava

¹ Há, portanto, coisas que não se ensinam. Não apenas não se ensinam: o próprio ato de tentar ensiná-las as anula de imediato. Sua presença depende do apagamento da razão. Talvez de uma loucura, de um transe, de uma perda, de um desvio. Talvez também, e sem dúvida, do sangue, responsável pela intensidade de uma sombra cujas origens se enraízam nas profundezas de nossas violências e barbáries.

eclipsado.

Na conferência 2, “Política do verbo ver”, Mouawad introduz a dimensão política da narrativa, contrastando a “covardia da opinião” com a “coragem do ponto de vista”. Ele utiliza quatro marcos do século XVI (a criação de *Hamlet* de Shakespeare, a publicação de *Dom Quixote* de Cervantes, as revoluções das esferas celestes de Copérnico e a chegada de Colombo à América), para demonstrar como o tempo, o espaço e o sujeito se entrelaçam na narrativa moderna. Assim, o ato de contar histórias torna-se um verbo político que estrutura a cidade e mantém viva a noção de loucura na memória coletiva.

A conferência 3, “Ética do verbo tremer”, explora a matéria de que somos feitos, situando o escritor em um equilíbrio precário entre a poesia e a filosofia. Mouawad descreve a escrita como um “templo subterrâneo” onde o autor rasteja para consultar um oráculo na escuridão da caverna, lugar da pré-escrita. Invocando Cassandra como a primeira autora (a sacerdotisa cuja maldição de não ser acreditada é compensada pela força de sua profusão verbal), ele propõe uma escrita que funcione como um ato premonitório diante da violência da História.

Na conferência 4, “Quebra-cabeça sem imagem do verbo escolher”, o foco recai sobre o vínculo trágico entre a intimidade e a História. Mouawad propõe uma estética da reconstrução a partir do fracasso e da “gagueira”, em que a história deve ser recomposta por rascunhos e rasuras quando a imagem original se perdeu. Se tudo é escritura, qualquer fragmento pertence à mesma história, desafiando o autor a escolher a direção da flecha mesmo ignorando o alvo diante da infinidade de possíveis.

A conferência 5, “Singularidade do verbo encontrar”, mergulha no conceito de imaginal de Henry Corbin, buscando o interstício entre a vigília e o sono onde a escrita encontra seu fantasma. Apoiando-se na obra de Jean Rouch e de Kafka, o autor reflete sobre o que a escrita deve à “deriva” e à variação lenta de uma grandeza. Esse encontro revela uma “Anunciação” interior, onde um anjo anuncia ao escritor a sombra que nele escreverá, revelando tanto o monstruoso quanto o sublime.

Na conferência 6, “Violência e crueldade do verbo consolar”, a escrita é apresentada como portadora dos germes do amor, mesmo em sua face mais cruel. Mouawad explora o sentido de escrever “por” alguém, tanto no endereço ao outro quanto no ato de escrever “em lugar de” quem foi privado da palavra. O escritor deve tornar-se a língua do outro, transformando o testemunho em um ato de consolação, reparação, restauração e tradução das feridas alheias.

A conferência 7, “Quatro dimensões do verbo amar”, apresenta o amor como um verbo de contestação. O autor questiona o horizonte que a observação do radicalmente diferente oferece ao escritor, obrigando-o a um deslocamento em direção ao inimigo. Amar torna-se o ato de quebrar o próprio estilo e deslocar o canto para amar aquele que deveria ser odiado, evitando as armadilhas de uma escrita banhada apenas em indignação.

Finalmente, na conferência 8, “Canícula do verbo morrer”, Mouawad encara a morte e o fim da obra como um abandono necessário. Sabendo que terminar é uma ilusão, ele discute como aceitar o ponto final e o luto que o acompanha, submetendo-se à injunção da sombra interior que dita que a obra já não lhe diz respeito. O trabalho da estrutura permitiria que a finalidade se cumprisse,

exigindo que o autor, ao ver a morte surgir, abra a janela para que a palavra possa finalmente ser entregue ao mundo.

A DIMENSÃO POLÍTICA E O DEVER DE CONTAR

Um dos aspectos mais impactantes de *Jusqu'au bord de son ravin* é o diálogo constante com a tragédia contemporânea. Mouawad, marcado pela guerra civil libanesa e pelo exílio, transpõe sua dor pessoal para o contexto de conflitos atuais, como os de Gaza e da Ucrânia. O autor propõe uma subversão da famosa máxima de Adorno sobre a impossibilidade da poesia após Auschwitz.² Para Mouawad, “após Auschwitz, após o Ruanda, à hora de Gaza [...] só a palavra poética é doravante possível. [...] Tudo o que não é poema é traição.”

Essa responsabilidade ética transborda para o campo diplomático, conforme registrado em seu texto para o *Le Monde* em setembro de 2025, quando acompanhou a delegação francesa na Assembleia Geral da ONU. Diante da “esquizofrenia” entre o lançamento do iPhone 17 e a fome em Gaza, Mouawad questiona recorrentemente: “Como terminar uma tragédia?” Sua resposta reside no dever de contar, mesmo na escuridão, para que as gerações futuras possam reconhecer valores como a justiça quando eles ressurgirem.

CONCLUSÃO: UMA OBRA DE RESTAURAÇÃO

Em suma, o novo livro de Wajdi Mouawad não é apenas um guia sobre a escrita, mas um testemunho da sobrevivência através da palavra. Ao cruzar referências que vão de Homero e Sófocles a Franz Kafka e Andrei Tarkovski, o autor constrói uma “estru-tura afetiva” que tenta reparar as feridas da História através da tradução e do testemunho. *Jusqu'au bord de son ravin* reafirma que escrever é um ato de dignidade e que tudo o que não é poema corre o risco de ser traição. A obra consolida Mouawad como um dos pensadores essenciais do século XXI, alguém que, ao encarar sua própria ravina, oferece ao leitor a mão necessária para o salto em direção ao humano.

REFERÊNCIAS

COLLÈGE DE FRANCE. *Les verbes de l'écriture*: programme (2024-2025). Disponível em: < <https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/les-verbes-de-ecriture> >. Acesso em: 7 de agosto de 2026.

² O conceito de *mise en abyme* (narrativa em abismo) permeia a análise das conferências, sugerindo que as histórias de Mouawad se encaixam umas nas outras como matrioscas, em que a ficção reflete a realidade do autor e vice-versa.

MOUAWAD, Wajdi. *Jusqu'au bord de son ravin*: les verbes de l'écriture. Paris: Éditions du Seuil, 2025a.

MOUAWAD, Wajdi. *L'ombre en soi qui écrit*: Leçon inaugurale au Collège de France. Paris: Éditions du Collège de France, 2025b.

MOUAWAD, Wajdi. Le XXI siècle écrase tout sur son passage. Comment finir une tragédie?, *Le Monde*, Paris, 29 set. 2025c.

PICAUD, Emmanuelle. *Wajdi Mouawad*: Écrire pour exister. Paris: Portrait, Collège de France, 2025.

