



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Paulo Henrique Pappen

A atuação de um tradutor:
pesquisa e prática de tradução no Grupo Organizado de Teatro Aguacero

Florianópolis, SC

2022

Paulo Henrique Pappen

A atuação de um tradutor:

pesquisa e prática de tradução no Grupo Organizado de Teatro Aguacero

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de doutor em Estudos da Tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Alinne Fernandes.

Florianópolis, SC

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pappen, Paulo Henrique

A atuação de um tradutor : pesquisa e prática de tradução
no Grupo Organizado de Teatro Aguacero / Paulo Henrique
Pappen ; orientador, Alinne Fernandes, 2022.

214 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução para teatro. 3.
Salvadora Medina Onrubia. 4. Agência do tradutor. I.
Fernandes, Alinne . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
III. Título.

Paulo Henrique Pappen

A atuação de um tradutor:

pesquisa e prática de tradução no Grupo Organizado de Teatro Aguacero

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Eleonora Frenkel

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda

Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC/PPGT)

Profa. Dra. Meritxell Hernando Marsal

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/PGET)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Estudos da Tradução.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Profa. Dra. Alinne Fernandes

Orientadora

Florianópolis, SC, 2022.

Este trabalho é dedicado ao Grupo Organizado de Teatro Aguacero.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus e minhas colegas de teatro e tradução em Florianópolis, que contribuíram com amizade e inteligência para que eu fizesse essa pesquisa. Agradeço também à minha orientadora, que sempre foi muito atenciosa e participativa. Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos.

Se acerto em algum ponto aqui é graças a essas parcerias. Os equívocos são todos meus.

ajude-me, companheiro
ajude-me, não demore
que uma gota, inda que pouca
com outra vira aguaceiro

(VIGLIETTI, Daniel, 1968).

RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi trabalhar com a tradução para teatro no contexto do Grupo Organizado de Teatro Aguacero (GOTA), em Florianópolis, SC. Nesse projeto, traduzi a peça *Las descentradas* (1929), da escritora argentina Salvadora Medina Onrubia (1895-1972). Essa peça foi o principal objeto da minha pesquisa. A principal pergunta que guiou a pesquisa foi: como é a atuação de um tradutor em um grupo de teatro amador? Essa pergunta se relaciona com outras, por exemplo: que contribuições o trabalho tradutório dá a um grupo de teatro amador? Quais são os conflitos e as negociações que ocorrem entre o tradutor e o grupo teatral? Até que ponto o grupo participa no trabalho tradutório? Essas perguntas possibilitam reflexões acerca da agência do tradutor e, especificamente, permitem analisar a relação entre a arte tradutória e a arte teatral no contexto de um grupo amador. Minha referência principal no âmbito metodológico é o conceito de pesquisa orientada pela prática e de prática orientada pela pesquisa, que assumo a partir do livro organizado Hazel Smith e Roger Dean (2009). No âmbito de tradução para teatro, foram referências teóricas e teóricas da tradução como Sirkku Alltonen, Patrice Pavis e Gay MaCauley. No que diz respeito a teorias gerais de tradução, foram referências permanentes para a pesquisa Sherry Simon e André Lefevere: a primeira, pelo aporte feminista que permite investigar a agência do tradutor; o segundo, por relacionar de modo abrangente a ideia de agência com outras noções, tais como a de reescrita e de patrocínio. Quanto à contextualização de Salvadora Medina Onrubia e sua obra, isso foi feito sobretudo com base em trabalhos importantes de Tania Diz e Sylvia Saítta. A contextualização acerca do anarquismo argentino e suas relações com o anarquismo investigado pelo GOTA tiveram como aporte teórico principalmente os trabalhos de Maxine Molineux, Cristina Guzzo e Felipe Corrêa. Por se tratar de um trabalho que se insere na linha de pesquisa orientada pela prática, a tese conta com a tradução integral e comentada da peça *Las descentradas*, de Salvadora Medina Onrubia. Há também a análise de uma leitura dramática realizada pelo GOTA de um excerto da peça traduzida. As conclusões a que pude chegar nesta pesquisa parecem apontar para a ideia de que a agência de quem traduz vem junto com a responsabilidade de se ter consciência da própria agência. Em um grupo de teatro amador, a agência do tradutor pode ter mais espaço de manobra, mas ainda assim não se pode esperar escapar das restrições específicas do próprio contexto e da ideologia que o permeia.

Palavras-chave: Tradução para teatro. Salvadora Medina Onrubia. Agência do tradutor.

ABSTRACT

The aim of this research was to work with theatre translation in the context of Grupo Organizado de Teatro Aguacero (GOTA), in Florianópolis, SC. In this project, I translated *Las decentradas* (1929), by Argentine writer Salvadora Medina Onrubia (1895-1972). The main question that guided the research was: what is the role of a translator within an amateur theatre group? This question is related to others, for example: what contributions does translation to an amateur theatre group? What are the conflicts and negotiations that take place between the translator and the group? To what extent does the group participate in the translation? These questions allow reflections on the translator's agency and, specifically, it allow us to analyze the relationship between translation art and theatrical art in the context of an amateur group. My main methodological reference is the concept of practice-led research and research-led practice, which I take from a Hazel Smith and Roger Dean's book (2009). In the field of theatre translation, the main references from theatre translation field were Sirkku Alltonen, Patrice Pavis and Gay MaCauley. With regard to general translation theories, Sherry Simon and André Lefevere were permanent references: the former, due to her feminist contribution, which allows us to investigate translator's agency; the latter, for comprehensively relating the idea of agency with other notions, such as rewriting and patronage. As for the contextualization of Salvadora Medina Onrubia and her work, it was mainly based on important works by Tania Diz and Sylvia Saítta. The contextualization of Argentinean anarchism and its relations with the one researched by GOTA had as theoretical support mainly the works of Maxine Molineux, Cristina Guzzo and Felipe Correa. As this work is part of a practice-led line of research, it has a full and commented translation of *Las decentradas*. There is also the analysis of a dramatic reading performed by GOTA of an excerpt of the translated play. The conclusions that I was able to reach in this research seem to confirm that the translator's agency comes together with the responsibility of being aware of the agency itself. In an amateur theater group, the translator's agency may have more room to maneuver, but still one cannot hope to escape the specific constraints of one's own context and the ideology that permeates it.

Keywords: Theatre translation. Salvadora Medina Onrubia. Translator's agency.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTO 1 – Integrantes do GOTA, no Campus Central da UFSC, 2019.....	35
FOTO 2 – GOTA na leitura dramática realizada na UDESC, 2018.....	36
FOTO 3 – Página de Elvira.....	193
FOTO 4 – Página de Gloria.....	194

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
2. GRUPO ORGANIZADO DE TEATRO AGUACERO (GOTA).....	28
2.1 ORIGEM E FORMAÇÃO.....	28
2.2 INTEGRANTES E BUSCA ESTÉTICA.....	35
2.3 O GOTA E A TRADUÇÃO.....	44
3. SALVADORA MEDINA ONRUBIA.....	52
3.1 ANÁLISE DRAMATÚRGICA DE <i>LAS DESCENTRADAS</i>	69
3.1.1 Personagens de <i>Las descentradas</i>	71
3.2.1 Trama de <i>Las descentradas</i>	77
4. AS DESCENTRADAS.....	94
5. ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE LAS DESCENTRADAS.....	161
5.1 ASPECTOS GERAIS E LINGUÍSTICOS.....	161
5.2 DISCUSSÃO COM O GOTA.....	170
5.3 LEITURA DRAMÁTICA NA UDESC.....	178
6. A ATUAÇÃO DO TRADUTOR EM UM GRUPO DE TEATRO AMADOR.....	197
REFERÊNCIAS.....	208
ANEXO A – Ementa do minicurso <i>Teatro e anarquismo</i>.....	214

1. INTRODUÇÃO

Tradução e teatro são áreas que me interessavam desde antes de eu começar a fazer graduação em Letras, em 2005. Minha relação com a tradução acabou tendo um caráter profissional, enquanto minha relação com o teatro sempre teve a leveza de um caráter amador. Fazer uma pesquisa de doutorado unindo essas áreas me deu a oportunidade de aproximar interesses pessoais na expectativa de contribuir para o desenvolvimento teórico e prático nos Estudos de Tradução relacionados à tradução para teatro.

No segundo semestre de 2018, no início de minha pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET-UFSC), comecei a fazer parte de um grupo de teatro amador chamado Grupo Organizado de Teatro Aguacero (GOTA). Essa situação, bem como as conversas com minha orientadora, fez com que minha pesquisa tivesse um foco bastante prático: pesquisar tradução para teatro a partir da tradução de um texto dramático, investigando o papel de um tradutor inserido em um grupo de teatro amador. A definição de teatro amador que uso neste trabalho é aquela proposta pelo *Dicionário do teatro brasileiro*:

o teatro amador, como a designação indica, é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2006, p. 22).

Além desse aspecto de não envolver proveito econômico, é importante, na minha pesquisa, o aspecto de liberdade criativa que o contexto amador propiciou. É nesse sentido que discuto, nesta tese, minha agência de tradutor: as considerações e análises que faço precisam ser sempre entendidas no âmbito do GOTA e sua natureza amadora.

Minha referência principal no âmbito metodológico é o conceito de pesquisa orientada pela prática e de prática orientada pela pesquisa, que assumo a partir do livro *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*, organizado por Hazel Smith e Roger Dean (2009). Nesse livro, uma série de artigos dá conta de apresentar, discutir e analisar estudos em que pesquisadores¹ basearam-se na prática artística para testar hipóteses e, ao

¹ Estou ciente das discussões acerca dos pronomes, sobretudo no que diz respeito ao uso do “masculino

mesmo tempo, extraíram análises teóricas de práticas artísticas. Esses trabalhos demonstram que, na academia, vem sendo comum e reconhecida como importante a relação intrínseca entre teoria e prática, sobretudo nas pesquisas em áreas artísticas, como o teatro, a música e, no meu caso, a tradução. Como dizem os organizadores do livro, “o papel e a significância do trabalho criativo no ambiente universitário e sua relação com as práticas de pesquisa” têm uma “importância vital para praticantes contemporâneos de arte criativa” (SMITH & DEAN, 2009, p. 1).²

O objetivo da minha pesquisa foi trabalhar com a tradução para teatro no contexto do GOTA. Para isso, eu escolhi um texto dramático, a peça *Las descentradas* (1929), da escritora argentina Salvadora Medina Onrubia (1895-1972). Minha intenção era traduzir a peça, mostrá-la ao GOTA e, dependendo da discussão interna com o grupo, encenar a peça ou, pelo menos, realizar uma leitura dramática dela. A peça *Las descentradas* é o principal objeto da minha pesquisa. No entanto, junto com o GOTA, realizei outras traduções, sempre a partir da língua espanhola, que tiveram como finalidade encenações do grupo. Essas experiências foram também importantes para permitir uma reflexão acerca do meu papel de tradutor dentro do grupo de teatro.

universal” quando se trata de plural. Neste caso, por exemplo, eu poderia falar em “pesquisadores e pesquisadoras”. Refleti bastante sobre essas opções e decidi, por razões puramente econômicas e de fluidez no texto, utilizar o pronome masculino quando se trata de plural. Entendo a questão da seguinte maneira: o gênero gramatical é de fato genérico, isto é, não especifica indivíduos específicos e suas identidades. No meu trabalho, quando falo de mulheres ou homens específicos, utilizo os pronomes correspondentes. Mas, no plural, optei por não duplicar todas as referências (tradutores e tradutoras, escritoras e escritores) e evitei levantar outras discussões, como a ordem em que essa referenciação deve ocorrer (se o pronome feminino primeiro ou o masculino), ou ter que participar de debates sobre a invenção de “pronomes neutros” na língua portuguesa (“amigue”, por exemplo, que tenta incluir “amigo” e “amiga”), ou ainda passar pela difícil escolha entre x, / ou outro sinal gráfico que entregue para quem está lendo a tarefa de decidir o gênero gramatical do meu texto (vale lembrar que “pesquisadorx” e “tradutor/a”, por exemplo, não são palavras que podem ser lidas por inteligências artificiais, o que acaba prejudicando a compreensão para deficientes visuais e possivelmente também para quem sofre de dislexia. Reconheço que existe um certo amálgama entre os termos “masculino” quando se refere à gramática e o “masculino” quando se refere ao ser humano do sexo masculino. Acredito na hipótese morfofonológica de que são duas entradas diferentes no léxico dos falantes nativos de português e que, na fala, na superfície da linguagem, a depender do contexto os termos “masculino” e “gênero” receberão seus atributos sociais. Portanto sim, são questões relevantes, mas que não pretendi destrinchar aqui, por falta de espaço e de uma convicção diante das possibilidades que ainda estão em jogo nos debates sobre o tema.

² Todas as traduções presentes neste trabalho são de minha autoria, a não ser quando indicado o contrário. O texto de Smith & Dean é o seguinte: “An issue of vital importance to contemporary practitioners in the creative arts: the role and significance of creative work within the university environment and its relationship to research practices.”

A principal pergunta que guiou minha pesquisa foi: como é a atuação de um tradutor em um grupo de teatro amador? Essa pergunta se relaciona com outras, por exemplo: que contribuições o trabalho tradutório dá a um grupo de teatro amador? Quais são os conflitos e as negociações que ocorrem entre o tradutor e o grupo teatral? Até que ponto o grupo participa no trabalho tradutório? Essas perguntas possibilitam reflexões acerca da agência do tradutor e, especificamente, permitem analisar a relação entre a arte tradutória e a arte teatral no contexto de um grupo amador.

O livro *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*, organizado por Roger Baines, Cristina Marinetti e Manuela Perteghella (2011) reúne trabalhos sobre tradução para teatro bastante relacionados com a prática, focando em montagens de peças traduzidas, nas análises desses processos tradutórios e teatrais e, a partir daí, abrindo caminhos na área de estudos que busca ligar teatro e tradução. É nessa linha que eu inscrevo minha pesquisa de doutorado e é a partir dessa perspectiva, de uma pesquisa em tradução orientada pela prática junto a um grupo de teatro amador, que pretendo contribuir com minha tese.

Entendo tradução para teatro no sentido de tradução de textos que podem ser usados em teatro. Teatro e tradução se encontram no momento em que textos de uma língua estrangeira são usados para fazer teatro. Esses textos podem estar no formato de textos dramáticos, essa forma de texto que é um ponto de encontro entre a literatura e o teatro, ou podem estar em qualquer outro formato: letra de canção, poesia, transcrição de depoimento em documentário, notícia de jornal, carta, mensagem de celular, romance. O formato de texto dramático tem suas especificidades (é composto quase que exclusivamente de diálogos, com indicações de cenário e didascálias) e isso influencia na tradução. Como as teóricas e teóricos sobre tradução de teatro, como Sirkku Aaltonen (2000) e Patrice Pavis (2008) afirmam, e com o que concordo, influencia na tradução sobretudo o fato de o texto servir para uma encenação ou se a ideia é que o texto seja apenas lido, isto é, se o texto vai ser usado no teatro ou se vai ser usado na literatura (AALTONEN, 2000, pp. 4-5). Podemos traduzir um texto dramático e publicá-lo em livro ou podemos traduzi-lo e encená-lo. Essa finalidade é determinante para estabelecer o projeto de tradução. Por exemplo, se a intenção é traduzir um texto dramático para publicá-lo em livro, talvez não seja necessário testar a tradução com um grupo de teatro,

o que, de acordo com importantes teóricos e teóricas da tradução para teatro (ALLTONEN, 2000; PAVIS, 2008, MACAULEY, 1995) é fundamental caso o projeto seja encenar o texto traduzido.

Digo que o determinante, na tradução para teatro, é a finalidade de cada trabalho de tradução porque isso é básico em todo processo tradutório: a função do texto no contexto para o qual ele será traduzido. É impossível traduzir sem pensar para o que servirá a tradução, qual é o seu “escopo” (cf. NORD, 1991). Uma receita de polenta pode ser traduzida para o português brasileiro para viabilizar certo prazer culinário de pessoas no Brasil; um livro de Chimamanda Adichie (nascida em 1977) pode ser traduzido para propiciar um debate sobre feminismo (dentre outros); um artigo de Errico Malatesta (1853-1932) pode ser traduzido para difundir ideias anarquistas em uma cultura capitalista; um texto de Sirkku Aaltonen (nascida em 1952) pode ser traduzido para contribuir com teses de doutorado sobre tradução e teatro e uma peça de Salvadora Medina Onrubia pode ser traduzida para ser lida por pessoas que se interessam por teatro argentino escrito por mulheres e, também, pode ser traduzida para ser encenada. O cerne da questão é este, portanto, quando se fala em tradução para teatro: pretendemos que o texto seja encenado?

Existem diversos trabalhos sobre a relação entre tradução e teatro e de alguma maneira todos problematizam isso. Uma importante referência é Sirkku Aaltonen, que fala que “tradução de teatro não é necessariamente sinônimo de tradução de drama [...]. O teatro não necessariamente usa textos dramáticos e textos dramáticos podem inclusive existir fora do sistema teatral”³ (AALTONEN, 2000, p. 4). Ou seja, o que ela chama de tradução de teatro é a tradução para encenar, enquanto tradução de drama é tradução de textos dramáticos para fins, inclusive, de leitura, assim como se traduz um conto ou um romance. Para Aaltonen, é preciso levar em conta questões de encenação e de fala, por exemplo. No mesmo sentido, Patrice Pavis fala que “o fenômeno da tradução para a cena [...] ultrapassa de muito aquele, bastante limitado, da tradução *interlingual* do texto dramático” (PAVIS, 2008, p. 128, *itálico* na edição consultada). Isto é, quando se traduz para encenar é preciso considerar também questões que vão além do texto escrito, como as condições de encenação: onde, como,

³ “Theater translation is not necessarily synonymous with drama translation [...] The theater does not necessarily use dramatic texts, and dramatic texts can also exist outside theatrical systems”.

quando, quem vai falar os textos? A que público o espetáculo se destina? Isso nem sempre é possível de se prever, mas são questões que podem surgir na criação de um projeto artístico.

Eu concordo com a diferença teórica entre tradução para encenar e tradução para não encenar porque ela se verifica na prática, mas o problema nasce muito antes da tradução: ele nasce na escrita. Quem já tentou escrever algum texto para ler em voz alta ou mesmo para encenar deve ter percebido que são necessárias algumas adaptações ortográficas e gramaticais para facilitar a dicção, o entendimento rápido de quem está ouvindo/assistindo, a aproximação com a língua falada na rua, em casa, as pausas, a mudança de tom (que pode ser feita usando a pontuação, por exemplo), ou seja lá qual for o efeito pretendido. Quando se escreve algo para ser encenado ou lido, a gente precisa pensar nas condições de apresentação desse escrito. Já que também a tradução é uma escrita (uma *reescrita*, diz LEFEVERE, 1992a, ou seja, a recriação de um novo texto a partir de um texto já existente), quando se traduz um texto para ser lido em voz alta ou encenado é preciso pensar nas condições em que isso vai acontecer. Existem especificidades na tradução para encenação na medida em que existem especificidades na escrita para encenação. Por exemplo, quando escrevemos um texto que vai ser encenado, é preciso determinar que personagem vai dizer uma certa fala. Além disso, pode ser importante descrever que movimentos essa personagem vai fazer e em que posição do cenário essa personagem vai estar (isso pode ser determinado pelo dramaturgo ou mesmo pelo grupo encenador). No mesmo sentido, na hora de traduzir, temos que deixar explícitas essas indicações cênicas, pois elas servem tanto para que se compreenda o texto dramático que eventualmente venha a ser publicado em livro quanto para que ele seja encenado.

Neste trabalho, optei por não escrever capítulos específicos sobre teoria e outros sobre prática. Essas dimensões estão inter-relacionadas e permeiam todos os capítulos. Me reporto a Henri Meschonnic, para quem “a teoria só pode nascer de uma prática. As proposições apresentadas aqui não devem ser lidas independentemente das práticas em que a teoria se fez e continua a se fazer” (MESCHONNIC, 1970, p. 7).⁴ Portanto, mais do que apenas conceitual, a contribuição que eu desejo dar ao debate sobre tradução para teatro é também prática, na linha do que vem sendo feito no Brasil ultimamente. De fato, há um número relativamente

⁴ “La théorie ne peut être issue que d'une pratique. Les propositions tentées ici ne doivent pas se lire indépendamment de l'épreuve où la théorie s'est faite et continue à se faire”.

recente da revista *Urdimento*, publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro no CEART da UDESC, que trata especificamente da tradução para teatro. O nome do dossiê temático é “Sobre a tradução no teatro: abordagens histórico-culturais e experiências tradutórias” (URDIMENTO, 2019). Como já indica o nome do dossiê, a experiência tradutória tem ganhado destaque dentro da percepção de que não é possível traduzir ou fazer teatro sem considerar o contexto (questões histórico-culturais). Esse número da revista *Urdimento* traz contribuições importantes tanto de pesquisadores nas áreas de tradução quanto de teatro, além de propiciar a participação de tradutores e membros de grupos teatrais, o que gera um quadro amplo de análises acerca de diversos aspectos da área de tradução para teatro. Por exemplo, há artigos na linha de tradução comentada, inclusive com a apresentação integral de textos traduzidos; há análises de traduções estrangeiras em português; há discussões sobre a influência das traduções para a criação de uma cultura teatral; há reflexões críticas sobre o papel dos paratextos (prólogos e notas) na apresentação de traduções teatrais e, evidentemente, há discussões de natureza mais teórica e conceitual sobre o que traduzir para teatro representa tanto na área do Teatro quanto na área dos Estudos de Tradução. Outra obra de referência para esse campo interdisciplinar de estudos é a publicação do livro *Teatro e tradução de teatro* (BARBOSA, PALMA & CHIARINI, 2017), que reúne textos acadêmicos sobre tradução e teatro oriundos do 1º *Colóquio de Teatro e Tradução de Teatro*, ocorrido na Universidade Federal de Minas Gerais em 2016. Esse colóquio, significativamente, foi uma iniciativa do Grupo de Tradução de Teatro, inserido na Pós-Graduação de Estudos Literários da UFMG. Os trabalhos presentes no livro são menos na linha de pesquisa baseada na prática e vice-versa, o que também aponta para o fato de que há diversas abordagens possíveis nessa união de teatro e tradução. No livro há artigos que analisam traduções, mas a contribuição principal dessa obra parece vir de visões mais literárias, históricas, políticas, propondo discussões acerca de que o teatral pode estar além do teatro em si.

Essa variedade de abordagens teóricas, metodológicas e práticas também se reflete nos trabalhos apresentados no início de 2021 no 1º *Simpósio de Tradução Teatral*, iniciativa de Ruth Bohunovsky e Alinne Fernandes, professoras do Centro de Comunicação e Expressão da UFSC, cujo subtítulo era “a tradução teatral em questão: a diversidade na teoria, nos métodos

e na prática”. Ainda dentro desse importante quadro de estudos, há também o livro *A virada cultural nos Estudos da Tradução*, organizado por Alinne Fernandes em 2021, onde encontro reverberação do tema da minha pesquisa, sobretudo nas ponderações da própria Fernandes, que fala sobre a figura do tradutor e da tradutora em termos de sua materialidade e subjetividade, concluindo que

um estudo sobre como os seus movimentos interpretativos são elaborados, de um ponto de vista mais empírico e concreto, de modo a aplicar a teoria na prática e confrontar a teoria por meio da prática, ou pela aplicação dela, pode e tem surgido. O pesquisador (ou pesquisadora) inserido no campo (inter-)disciplinar dos Estudos da Tradução pode, portanto, não somente descrever traduções, mas criticá-las (e, portanto, avaliá-las), como também fazê-las e fazer dessa prática uma experiência reflexiva do seu objeto de estudo (FERNANDES, 2022, no prelo, p. 24).

Inscrevo meu trabalho nessa tendência que vem sendo construída, pois busco investigar, por meio de um ponto de vista mais empírico, o meu papel de tradutor, descrevendo, criticando e fazendo da minha prática uma experiência acadêmica.

Defendo que, do ponto de vista da prática teatral, pode-se compreender a tradução como um meio de criação teatral, não apenas no caso de se encenar um texto dramático traduzido, mas também no sentido de que textos traduzidos podem servir para montagens teatrais. Como as montagens passam quase que necessariamente pelo trabalho de mais de uma pessoa, esse é um contexto favorável à problematização da noção de autoria individual, o que reverbera também no que concerne à tradução porque, mesmo se o texto ou os textos utilizados são traduzidos por uma só pessoa, no processo de montagem teatral os textos sofrem alterações muitas vezes significativas devido ao projeto artístico, que envolve o contexto de atuação, a direção, o cenário e o orçamento disponível (cf. MACAULEY, 1995, p. 109). Ou seja, na prática, o texto escrito se transforma em texto falado, atuado e, por exemplo, é natural que ocorram ajustes de acordo com o corpo de quem o expressa em cena. O próprio processo de ensaio visando a uma leitura dramática pode contribuir com essas alterações no texto traduzido, alterações que virão muitas vezes de outras pessoas, voluntária ou involuntariamente.

Por exemplo, eu costumo traduzir com base na variedade de português em que fui criado (variedade falada na Serra Gaúcha), caracterizada, dentre outras coisas, pelo uso do *tu* sem a conjugação normativa (“tu vai” em vez de “tu vais”). O GOTA não tinha um projeto artístico e tradutório rígido: basicamente, qualquer integrante poderia sugerir ideias e conceitos, figurinos e músicas, textos e formas de atuação; essas ideias eram avaliadas durante os encontros do grupo e, aos poucos, com a prática, iam sendo polidas e filtradas. Portanto, nos projetos de encenação que envolviam tradução que realizei com o GOTA, se eu levasse para um ensaio um texto traduzido com a forma pronominal “tu” e as demais pessoas envolvidas na criação teatral considerassem mais adequado usar outra variedade (uma que usasse “você vai”, por exemplo), podíamos fazer esse ajuste – e isso, em certa medida, significava que eu já não era apenas o único autor da tradução, mas também a atriz que testou o texto na prática e o grupo que decidiu coletivamente sobre o registro de fala da peça. Evidentemente, esse exemplo é bastante simples e não considera outros fatores, como o público-alvo, o contexto de origem do texto traduzido, a ambientação que se pretende, fatores esses que também costumam gerar ajustes em uma tradução para teatro. Pode ser que, em um contexto de teatro profissional, por exemplo, uma atriz ou ator possam ser pagos para interpretar personagens de regiões diversas, tendo que desenvolver habilidades de praticar sotaques diferentes.

Nesse sentido, Gay McAuley diz que a escrita teatral (e a tradução é uma forma de escrita que pode servir para o teatro) “contém disparadores para os atores e atrizes, que são os autores e autoras principais da encenação, e esses disparadores contribuem no trabalho deles[...]” (MCAULEY, 1995, p. 109)⁵. Ou seja, o texto usado é apenas uma base, ou mesmo uma sugestão de falas, movimentos, contextos que podem contribuir para a criação de teatro. É um caminho de duas mãos: por um lado, o texto influencia a encenação e, por outro, a encenação influencia o texto.

Na mesma linha de raciocínio, Fernandes (2012), em sua análise acerca do próprio trabalho de tradução para teatro, afirma que “a tradução para teatro ocorre tanto no nível individual quanto no nível colaborativo. Esses dois níveis não podem ser dissociados porque

⁵ “Theatre writing contains triggers for the actors who are the primary authors of the performance, and these triggers assist them in their work [...]”

eles constantemente se influenciam e se justificam um ao outro” (FERNANDES, 2012, p. 227). Como espero que se veja ao longo desta tese, essa interpenetração se verifica também no trabalho que realizei em minha pesquisa e em minha prática. Evidentemente, a influência do nível colaborativo, ou coletivo, sobre meu trabalho individual se deu de modo ainda mais acentuado nos momentos em que realizei traduções junto com o GOTA. Todavia, mesmo que eu pretendesse traduzir sempre sozinho, o simples fato de minha tarefa tradutória ter o propósito de ser apresentada para o grupo de teatro do qual eu fazia parte já seria suficiente para que ela sofresse interferências.

As interferências são um aspecto crucial a ser analisado quando se trata de tradução para teatro. Outro aspecto crucial, relacionado às interferências que o grupo teatral propicia ao trabalho tradutório (e vice-versa), são as intervenções sobre o texto, dimensão prática em que aparece de modo mais notável a agência do tradutor; é aqui também que ocorrem as negociações que delimitam ou expandem a autonomia de quem traduz. Em outras palavras, é na intervenção sobre o texto em tradução que o tradutor ou a tradutora revelam sua agência.

Embora meu trabalho não seja na linha de tradução feminista, encontrei nas discussões feministas sobre tradução fontes importantes para refletir sobre intervenção e agência. Essas noções são importantes para a minha pesquisa porque, desde os primeiros diálogos que tive com o GOTA, defendi que não devíamos ter receio de alterar, cortar, manipular, enfim, o texto de Salvadora Medina Onrubia; ou seja, a visão de tradução que apresentei para o grupo teatral era de que a tradução era uma criação artística que devia ser feita com autonomia, sem sacralização do texto-fonte. Veremos isso nos capítulos seguintes, mas um exemplo dessa postura diz respeito à minha proposta de eliminar, na tradução de *Las descentradas*, personagens empregadas domésticas que sofriam opressão da parte das patroas, já que me parecia impraticável alterar a trama dramática a ponto de empoderar aquelas personagens. Sherry Simon, portanto, é uma referência importante quando diz que “o que a teoria feminista realça é um sentido renovado de agência em tradução”⁶ (SIMON, 2005, p. 27). Ou seja, as discussões linguísticas aportadas pelo feminismo nos ajudam a ver como a linguagem pode ser machista e opressora e é conveniente encarar como nosso papel, em uma pesquisa e em uma prática tradutórias, trabalhar contra isso: sem “fechar os olhos para as dimensões

⁶ “What feminist theory highlights is a renewed sense of agency in translation.”

políticas e interpretativas de seu próprio projeto, tradutoras e tradutores feministas reconhecem conscientemente seu intervencionismo”⁷ (SIMON, 2005, pp. 27-8).

O intervencionismo é um dos pontos que mais vêm à tona na tradução para teatro: ele pode se manifestar em doses sutis, como na escolha por uma paradigma pronominal (as personagens podem usar *tu* ou *você*, por exemplo), ou em doses profundas, como quando surge a ideia de alterar falas completas, eliminar personagens, cenas, ou mesmo quando o projeto tradutório pretende trocar a ambientação original de uma peça (de Buenos Aires para Florianópolis, por exemplo). Evidentemente, todas essas decisões e reflexões estão relacionadas ao contexto em que se faz a tradução e se pratica teatro. Como afirma André Lefevere,

as traduções não feitas no vácuo. Quem traduz opera em uma determinada cultura, em um determinado tempo. O modo como os tradutores entendem a si mesmos e a sua cultura é um dos fatores que pode influenciar a maneira de traduzir (LEFEVERE, 1992b, p. 14).⁸

Em minha pesquisa, busquei ter sempre em mente esse alerta, fundamental durante as negociações entre tradutor e grupo de teatro. No entanto, fui percebendo ao longo da escrita da tese que as negociações entre o que eu acreditava e a cultura em que me inseria também ocorriam no âmbito do curso de pós-graduação de que eu participava. Em outras palavras, percebi que, assim como no GOTA havia uma ideologia (o anarquismo), também no programa de pós-graduação havia uma, que aqui vou chamar de progressismo, cujas características principais são a abertura democrática, o feminismo, a crítica a formas de opressão social como o racismo. As negociações que precisei fazer não eram muito complicadas porque eu, em muita medida, concordo com esses elementos principais tanto do anarquismo quanto do progressismo. A questão que me ocorreu durante a escrita da tese é que, diferentemente do que eu havia pensado quando me inscrevi no doutorado, eu não estava destoando desse contexto ideológico: o anarquismo do GOTA e o progressismo da academia

⁷ “Far from being blind to the political and interpretative dimensions of their own project, feminist translators quite willingly acknowledge their interventionism.” No mesmo sentido intervencionista, optei por traduzir “being blind” (“ser cego/a”) por “fechar os olhos”, pois essa expressão inglesa pode se interpretada como preconceito contra deficientes visuais.

⁸ “Translations are not made in a vacuum. Translators function in a given culture at a given time. The way they understand themselves and their culture is one of the factors that may influence the way in which they translate.”

andavam próximos. Portanto, meu trabalho de pesquisador e de tradutor não tinha nada de subversivo, já que eu não estava enfrentando, com minha tarefa, uma ideologia contrária; ao me colocar a traduzir uma autora argentina próxima à esquerda, eu estava adequado ao contexto do meu programa de pós-graduação (quem, enfim, patrocinava meu trabalho). Isso pode ser ilustrado pelo número relevante de pesquisas de mestrado e doutorado cujos temas giravam, na mesma época em que realizei minha pesquisa, em torno de feminismo, por exemplo a dissertação de Maria Barbara Florez Valdez (2019), sobre “perspectivas feministas na tradução intersemiótica”, a dissertação de Saionara Figueiredo Santos (2019), sobre “identidade de gênero de tradutores e intérpretes de LIBRAS não heteronormativos”, a própria existência do Grupo de Estudos Feministas na Literatura e na Tradução (GEFLIT), iniciativa de discentes da PGET desde 2016⁹, além do livro organizado pelas professoras da PGET Dirce Waltrick do Amarante e Sheila Maria dos Santos, juntamente com a tradutora Fedra Rodriguez e intitulado “Teóricas da tradução” (2021), composto por textos acerca do fazer tradutório escrito por mulheres estudiosas do tema. Voltarei a essa reflexão sobre patrocínio e ideologia no fim desta tese.

Pode-se dizer que, além das noções de “patrocínio” (*patronage*) e “reescrita” (*rewriting*), que encontrei em André Lefevere (1992a e 1992b), o feminismo no teatro e na tradução foi a perspectiva que funcionou como ignição da minha pesquisa e da minha prática. Afinal de contas, o acontecimento chave para que minha pesquisa fosse sobre tradução para teatro se deu no Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina (CEART- UDESC), no segundo semestre de 2018. Ali eu estava cursando a disciplina *Seminário Temático 1 – Introdução ao teatro feminista*, ministrada pela professora Maria Brígida de Miranda, no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT). Essa disciplina contribuiu para que eu ampliasse meu interesse por teatro escrito por mulheres e fosse buscar autoras que escreveram teatro. Como a avaliação final da disciplina podia ser feita por meio de apresentações de cenas, de artigos ou de traduções, decidi buscar algum texto dramático que eu pudesse traduzir. Assim, em pesquisas feitas via buscadores de internet como o Google, usando palavras-chave tais como “escritora”, “teatro”, “América Latina”, “feminista”, encontrei Salvadora Medina Onrubia (1895-1972), uma escritora argentina que, de acordo

⁹ O blog do GEFLIT pode ser acessado em <https://gefilitufsc.wordpress.com/>

com suas biógrafas e críticas, era próxima ao anarquismo e propiciava uma leitura feminista (cf. DIZ, 2011; DE LEONE, 2014; GUZZO, 2014). Em seguida, tive contato com alguns de seus textos e fui desenvolvendo a intenção de trabalhar com alguma peça sua na minha pesquisa de doutorado em Estudos da Tradução. A peça que escolhi foi *Las descentradas* (ONRUBIA, 2007), publicada por Salvadora em 1929. Escolhi essa peça porque, com base nas análises de teóricas que estudaram a obra de Salvadora (por exemplo, Josefina Delgado, 2007; Tania Diz, 2011; Lucía de Leone, 2014; Cristina Guzzo, 2014), esse parecia ser o texto dramático de Salvadora que mais permitiria uma leitura próxima ao feminismo.

Para resumir aqui esta introdução, a participação no GOTA, a presença na disciplina de *Introdução ao teatro feminista*, as discussões com minha orientadora e, nos últimos anos, o destacamento do contexto que originou a pesquisa foram determinantes para que meu trabalho se direcionasse cada vez mais para o que hoje apresento como tese de doutorado: as análises e reflexões de um tradutor inserido em um grupo de teatro amador. Esta pesquisa, portanto, passou por diferentes momentos e estados de espírito. No início, em 2018, havia uma empolgação por eu estar construindo coletivamente um grupo de teatro em Florianópolis. Eu tinha tempo, ganhava bolsa da CAPES, meu vínculo com a pesquisa era permeado por afetos¹⁰. Depois veio a declaração de pandemia por parte da Organização Mundial da Saúde e o grupo de teatro deixou de se encontrar, o que, para o teatro, é fatal. Foi um longo período de solidão e falta da energia que movia meu trabalho. Em 2021, eu já estava em outra cidade, já tinha construído outros afetos, trabalhava 44 horas semanais e não recebia mais a bolsa da CAPES. No entanto, pude entender que o distanciamento físico em relação ao GOTA e, por consequência, em relação à própria pesquisa, possibilitou que eu avaliasse de modo mais crítico o processo que empreendi; pude olhar para minha pesquisa quase como um outro. Foi, então, que percebi que o ciclo havia acabado e era hora de concluir a escrita da tese.

¹⁰ Me refiro especificamente à minha situação de bolsista. Entendo que existam pessoas que precisam sustentar uma família inteira com uma bolsa, caso em que o valor recebido poderá ser insuficiente. Mas eu era solteiro, saudável, não tinha hábitos caros. Outro aspecto é o fato de bolsistas não terem fundo de garantia, de o período como estudante/pesquisador não contar para a aposentadoria etc. Mas, de novo, com a bolsa eu conseguia pagar o INSS como autônomo e podia remediar isso. Então, no meu caso, não tenho do que reclamar. Reconheço as demandas políticas e sociais de outras pessoas e inclusive fiz parte do movimento estudantil durante meu percurso acadêmico, movimento que, além de denunciar o desmonte das universidades públicas, colocava em pauta os problemas trabalhistas dos pesquisadores/estudantes e buscava melhorias quanto a essas garantias.

Este texto está organizado da seguinte forma: no capítulo 2, apresento o GOTA, com foco no relato da formação do grupo e na análise de sua busca estética; discuto ainda nesse capítulo minha tentativa de inserir, no grupo, a tradução como uma forma que auxilia na criação de textos para teatro. O capítulo 3 trata de Salvadora Medina Onrubia, com o objetivo de contextualizá-la, passando em seguida para a análise dramatúrgica de *Las descentradas*, cujo foco está nas personagens e na trama. No capítulo 4 está a tradução que fiz de *Las descentradas*, que denominei *As descentradas*. No capítulo 5 faço uma análise dessa tradução e apresento o excerto que o GOTA montou para realizar uma leitura dramática na UDESC, em 2018. Ainda nesse capítulo, relato como foi a leitura coletiva que o GOTA fez de *As descentradas*, em 2019, e busco analisar os fatores que explicam o porquê de o grupo ter optado por não dar continuidade à ideia de encenar a peça integralmente. Por fim, no capítulo 6, proponho uma análise do meu papel de tradutor inserido em um grupo de teatro amador, discutindo principalmente especificidades desse contexto, colocando em perspectiva meu trabalho em relação com os espaços ideológicos que o determinaram.

2. GRUPO ORGANIZADO DE TEATRO AGUACERO (GOTA)

Este capítulo é dedicado a apresentar o Grupo Organizado de Teatro Aguacero (GOTA). Nas seções aqui presentes, relato a origem e a formação do grupo, discorro sobre a relação que o grupo tinha com o anarquismo, apresento seus e suas integrantes e informo sobre as produções teatrais que foram realizadas de novembro de 2018 até julho de 2019, período que recortei para os fins desta pesquisa. Esse recorte representa os meses em que se desenvolveu o processo de tradução da peça *Las descentradas*.

2.1 ORIGEM E FORMAÇÃO

No segundo semestre de 2018, enquanto eu cursava a disciplina *Seminário temático 1 – introdução ao teatro feminista*, no PPGT do CEART/UDESC, participei do curso livre *Teatro e Anarquismo: Princípios e provocações cênicas*, também no CEART/UDESC. Era um curso teórico e prático, com carga horária de 30 horas, aberto a qualquer pessoa, com ou sem experiência em teatro ou anarquismo, oferecido por Cassiana dos Reis Lopes, que estava fazendo doutorado em teatro no PPGT¹¹ daquela universidade. Esse curso fazia parte do estágio de docência dela e foi divulgado por meio de cartazes nas universidades da ilha de Florianópolis, motivo pelo qual grande parte dos participantes eram estudantes universitários. É digno notar, nesse sentido, a importância das ações de extensão nas universidades públicas, que possibilitam uma verdadeira abertura para a comunidade não-acadêmica, além da integração e da versatilidade intra-acadêmica (tanto entre estudantes/pesquisadores de uma mesma universidade quanto de universidades distintas).

No curso, tinha cerca de vinte pessoas inscritas: havia estudantes de graduação em biologia, pedagogia, história, psicologia, arquitetura, além de alguns professores da rede pública, que, no entanto, também ficaram sabendo do curso por serem estudantes universitários. Além de Cassiana, apenas outra pessoa era estudante de teatro. Da pós-

¹¹ De 2021 para 2022, o nome do programa mudou para Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Minha tese já tinha sido praticamente concluída e eu soube dessa alteração somente na banca de defesa. Neste trabalho, o programa é referido pelo seu nome anterior, pela contextualização histórica em que o curso ocorreu.

graduação, havia apenas duas pessoas (eu e a ministrante do curso). Curiosamente, as pessoas que tinham resolvido participar do curso estavam muito mais familiarizadas com o anarquismo do que com o teatro. O propósito do curso era propiciar um diálogo entre teatro e anarquismo e, posteriormente, essa busca continuou com a formação do Grupo Organizado de Teatro Aguacero (GOTA). Eu deixei de fazer parte em 2020, mas o grupo continuou existindo e perseguindo a relação entre teatro e anarquismo.¹²

A proposta de unir teatro e anarquismo favorecia uma dinâmica organizativa horizontal, que dava vida à democracia direta e à autogestão. Ou seja, não apenas a ministrante do curso propunha exercícios, mas aos poucos também outras pessoas foram se inspirando a propor atividades e temáticas. Como diz Cassiana Lopes em entrevista para o site “Notícias Anarquistas”,

de início eu havia pensado nas formas de provocações artísticas que o teatro pode criar inserido na sociedade, dependo da linguagem teatral, dos processos de criação da obra, da circulação do trabalho, etc. No decorrer do curso percebemos como a improvisação de algumas cenas, alguns jogos teatrais e às vezes simples aquecimentos e alongamentos nos provocavam ao debate, a descobertas corporais, a pesquisar sobre a história do teatro, a agir de acordo com outra lógica (LOPES, 2018, s/p).

Chamo atenção para como fica evidente, no relato da pesquisadora, a passagem da ação individual (“de início *eu* havia pensado”) para a ação coletiva (“no decorrer do curso *percebemos*”). Na minha leitura dessa entrevista de Cassiana, observo também como essa passagem do “eu” para o “nós” se materializou, no fim do curso, com a criação do GOTA.

Outro aspecto a observar é como o subtítulo do curso (“princípios e provocações cênicas”) pode fomentar a união entre teatro e anarquismo (o plano do curso está no Anexo 1 desta tese). Como observei acima e amplio durante este trabalho, a dinâmica de horizontalidade favorecia a democracia direta e a autogestão, que são princípios anarquistas (CORRÊA, 2015, p. 189). Democracia direta, nesse caso, significava abertura para tomar decisões coletivamente sobre algum jogo teatral, sobre parar uma discussão para experimentar com o corpo e vice-versa, inclusive sobre o horário de começar e terminar os encontros. Isso estava estreitamente ligado com a autogestão: conforme fomos ganhando confiança enquanto

¹² Para acompanhar algumas produções do GOTA, veja o site: <https://aguacero.libertar.org/>

turma, fomos propondo aquecimentos e ideias. Pode-se dizer que o surgimento do GOTA foi uma consequência da prática dos princípios anarquistas que as pessoas que estavam fazendo o curso compartilhavam.

Para exemplificar a busca, no curso livre, por uma aproximação entre teatro e anarquismo, cito um jogo de improvisação que fizemos certa noite, em setembro de 2018. Nos dividimos em grupos, sorteados aleatoriamente. Cada grupo devia montar uma esquete, um número, algo que demonstrasse uma ideia de teatro com viés anarquista. A dinâmica era simples: chegar em um acordo dentro de cada grupo acerca de uma ideia de teatro que dialogasse com princípios anarquistas, elaborar a apresentação e depois mostrar para os demais participantes. No fim, as imagens de teatro e anarquismo de cada grupo foram bastante diversas. Um primeiro grupo apresentou um número de dança, em que cada pessoa fazia um som diferente. Aos poucos as pessoas do público iam se sentindo convidadas para dançar também e, no fim, estávamos todos dançando. Ou seja, a ideia desse grupo parecia ser que a junção de teatro e anarquismo fomenta ações cênicas em que cada pessoa faz o que pode, como pode e, ao mesmo tempo, convida todo mundo para participar dessa dança. Outro grupo, do qual possivelmente faziam parte pessoas mais familiarizadas com técnicas teatrais, apresentou um jogo em que uma dupla representava uma briga verbal violenta entre um homem e uma mulher que eram um casal, substituindo a cada tanto as atrizes e atores que faziam a cena, aumentando o nível de violência a ponto de incomodar profundamente quem estava assistindo e, de alguma forma, convidar que alguém intervisse e mudasse a situação. Por sua vez, um terceiro grupo fez uma esquete com personagens e diálogos: em um ônibus urbano, as pessoas discutiam sobre as eleições, em quem votar, por que votar, por que não votar. Pode-se dizer que esse grupo mostrou uma ideia de teatro mais próxima do que se entendia como teatro feito por anarquistas nos círculos operários do fim do século XIX, início do século XX, tanto na Argentina (DIZ, 2011) quanto no Brasil (MENDES, 2010). Como afirma Mendes, aquele teatro era feito por

artistas amadores (operários de vários setores) e alguns poucos atores profissionais que pregavam, apoiando-se em [teóricos anarquistas como] Kropotkin e Jean Grave, uma arte do povo, para o povo e pelo povo. Os espectadores abandonavam a sua posição passiva, passavam a intervir no

espetáculo, aliás, deixava de existir a própria idéia de artista – espectador – espetáculo; no lugar, todos participavam do mesmo ato criativo. A preocupação com a estética (cenário e figurinos) era muito menor do que a preocupação com a mensagem a ser passada (*op. cit.*, p. 104).

Isso é respaldado também pelo que diz o *Dicionário do teatro brasileiro*:

o teatro foi tão importante quanto a imprensa libertária como meio de difusão do “saber revolucionário” [...] Cobia, portanto, ao teatro anarquista, além da conscientização, difusão cultural e descontração em clima de confraternização (o “baile familiar” encerrava os encontros semanais), as atribuições de expressar solidariedade aos companheiros presos e seus familiares, bem como de angariar fundos para a luta (GUINSBURG *et al.*, 2006, pp. 29-31).

Pudemos ver, portanto, durante o curso livre, que existiriam diferentes abordagens possíveis para unir teatro e anarquismo, o que seria natural, já que existem diversas concepções de teatro e diversas concepções de anarquismo. No trabalho teatral de Salvadora Medina Onrubia, por exemplo, o anarquismo aparece como um tema mencionado dentro de um modelo de textos dramáticos divididos por atos, didascálias detalhadas e cenários bastante descritos, voltados para montagens em palcos italianos, o que talvez poderíamos chamar de teatro convencional. Por outro lado, o teatro que o GOTA buscava fazer mais tarde, quando se formou de fato, era relacionado com uma específica concepção de anarquismo da qual vou falar daqui a pouco; é o que poderia se chamar de teatro amador, de acordo a tradição dos círculos operários do início do século XX (MENDES, 2010, p. 104), feito por pessoas que não o estudavam academicamente e não pretendiam ser profissionais dessa arte; pessoas que viam no teatro uma maneira de investigar temas comuns ao grupo, à comunidade em que se inseriam, e apresentar essa busca artística em espaços públicos como escolas, universidades, associações de moradores de bairros periféricos. A partir da minha experiência com o grupo, pude observar que os participantes do curso livre sobre teatro e anarquismo tinham uma visão de teatro que se aproximava da ideia de militância política. Falarei um pouco mais sobre isso nas seções seguintes.

Como já anunciado aqui, a criação de um grupo de teatro composto por anarquistas tem uma base histórica. O início do século XX, no Brasil e em outras regiões da América, era

um período de bastante força operária, com predominância anarquista em sindicatos. E a noção de teatro como ferramenta era evidente nesses círculos de trabalhadores e trabalhadoras. Como diz a pesquisadora Maria Thereza Vargas,

para o fortalecimento das relações entre eles e o revigoramento constante de suas ideias e momentos de luta, foram criadas associações de socorro mútuo, federações operárias, centros de cultura – e nestes surgiram grupos dramáticos que se apresentavam nas ocasiões em que havia palestras, cantos e bailes. Logo perceberam que as representações eram armas poderosas na difusão de seus princípios. O teatro, arte viva por excelência, tornou-se tão ou mais importante que os jornais e os livros (VARGAS, 2009, pp. 11-2).

Dessa citação destaco que, historicamente, anarquistas costumam se organizar e o teatro faz parte dessa história, sendo entendido como uma “arma poderosa” ou, em termos operários, como um instrumento, uma ferramenta. Não era “coisa de intelectual”. Por exemplo, o livro *Antologia do teatro anarquista*, organizado por Maria Thereza Vargas (2009), traz três peças escritas por um farmacêutico, um sapateiro e um alfaiate.

Quando estava acabando o curso livre, no início de novembro de 2018, ia ocorrer o 1º *Colóquio Pesquisa e Anarquismo: perspectivas em debate*, na UFSC e na UDESC (doravante, apenas *Colóquio*). Esse evento foi organizado por professores e estudantes de pós-graduação nessas universidades, cujas pesquisas giravam em torno do anarquismo¹³. Como a maior parte de nós, que estávamos fazendo o curso livre, estava inserida como estudante nessas universidades, recebemos o convite, enquanto grupo de teatro incipiente, de apresentarmos algum número teatral¹⁴. Discutimos e aprovamos a ideia, com a motivação de levar nossas experiências para um público, o que entendemos que fazia parte do processo artístico: o público era o elo que faltava e, bem por isso, não queríamos apresentar algo que não dialogasse com o contexto. A vantagem era que, sendo um evento que tematizava o anarquismo, podíamos explorar nossas referências nesse assunto.

¹³ Para informações tais como a programação do evento e seus organizadores, veja o site: <https://doity.com.br/i-coloquio-pesquisa-e-anarquismo>

¹⁴ Nesse evento, além de participar com o grupo de teatro, apresentei uma comunicação acadêmica sobre o início de minha pesquisa relacionando tradução, teatro e anarquismo, tendo como objeto a peça *Las descentradas* (ONRUBIA, 2007) e como referências principais algumas teóricas de tradução feminista como Sherry Simon (2005) e Lori Chamberlain (1998).

O curso livre havia iniciado com cerca de vinte pessoas e, nesse momento de fim de curso (início de novembro de 2018), estávamos em dez. Nem todo mundo podia participar de todos os números teatrais que elaboramos para apresentar no *Colóquio*, então nos dividimos em grupos para poder apresentar um número a cada dia (eram quatro dias de evento acadêmico e elaboramos cinco números). Dos números que preparamos, três tiveram a tradução como parte do processo criativo – nesta tese, quando falo em tradução como parte do processo criativo, me refiro ao uso da tradução para a elaboração de textos-base aos números teatrais. Ou seja, além de elaborarmos figurinos, músicas e outros elementos cênicos, contamos com a tradução para essas criações artísticas.

O primeiro dos números elaborados por meio da tradução era a declamação de um poema de Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), chamado *Soñar, soñar siempre* (SAORNIL, 2013). A apresentação ocorreu na noite do dia 6 de novembro de 2018, no auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH) do campus Trindade da UFSC. O número consistia em uma atriz declamando a tradução feita por mim e rearranjada coletivamente pelo grupo. A atriz ficava de frente para o público, usando um lenço rubro-negro característico das colunas anarquistas durante a Revolução Espanhola (1936-1939)¹⁵: um triângulo preto de um lado e vermelho do outro. O grupo decidiu de modo coletivo fazer esse número, a partir de ideias que surgiram no momento em que se decidiu participar do *Colóquio*. As referências estéticas, tais como o uso de lenços nas cores vermelha e preta, foram ideias naturais, ou seja, essa estética era inclusive clichê dentro de um grupo interessado em anarquismo, já que o imaginário da Revolução Espanhola traz para essas pessoas imagens nesse sentido (veja-se, por exemplo, o filme *Libertarias*, de 1996). Quanto à sugestão do poema como texto base, isso partiu de mim, que havia lido Saornil algum tempo antes. As participantes do número foram estabelecidas pelo critério da disponibilidade na data marcada para a apresentação.

O segundo número que teve a tradução como método criativo consistia em cantar, em grupo, uma tradução da canção *A las barricadas!*, espécie de hino anarquista que se

¹⁵ Revolução Espanhola é como é conhecida entre militantes anarquistas as campanhas e batalhas que foram impulsionadas e realizadas pelos anarquistas daquele país durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), que foi um conflito entre os militares que tentaram dar um golpe na segunda república espanhola e vários grupos civis (socialistas, marxistas, democratas e republicanos, bem como os anarquistas, reunidos na chamada “Frente Popular”). Faz sentido chamar de revolução o que os anarquistas fizeram porque, para além de lutar contra o exército golpista, foram criadas algumas comunas que, durante algum tempo, se organizaram segundo princípios anarquistas.

consolidou na Revolução Espanhola. A ideia para esse número surgiu também em conversa coletiva, sempre retomando o imaginário da Revolução Espanhola. A proposta de traduzir a canção espanhola partiu de mim, que fiz o primeiro esboço da letra em português e, em ensaio preparatório para a apresentação, fizemos os ajustes necessários. Uma análise detalhada desse processo foi publicada na revista *Urdimento* (PAPPEN, 2019). Esse número também foi apresentado na noite do dia 6 de novembro de 2018, no mesmo auditório. De fato, ele começava imediatamente após a declamação do poema de Saornil: assim que Ana Lara, a atriz que declamava o poema, terminasse o último verso, outra atriz (Camila) começaria a cantar à capela *A las barricadas!* em espanhol. Ela estaria sentada no meio do público e, enquanto ela cantasse, seria distribuída discretamente uma pequena folha de papel com a letra da canção, mas em sua versão brasileira, ou seja, a letra traduzida por mim. Quando ela terminasse de cantar sozinha, uma banda formada por integrantes do GOTA começaria a tocar e a cantar em português brasileiro, de frente para o público. A banda era composta por um violão (tocado por mim), uma caixa de bateria (tocada por Eduardo) e uma flauta transversal (tocada por Lucas). Esses instrumentos pertenciam aos membros do grupo. Também a banda estaria caracterizada com lenços que fizessem referência à Revolução Espanhola e, no verso que diz “ergue a bandeira revolucionária”, uma companheira começaria a balançar uma bandeira rubro-negra. A referência à Revolução Espanhola é lugar-comum entre pessoas próximas ao anarquismo e, portanto, os lenços e as bandeiras rubro-negras eram imagens de compreensão imediata. O número, então, não pretendia gerar um desconforto ou uma provocação entre o público; pelo contrário, era uma apresentação musical baseada num clichê estético anarquista. Minha pesquisa não é um estudo de recepção, mas o público, talvez por ser composto quase que exclusivamente por anarquistas e/ou estudantes de anarquismo, me pareceu receber muito bem a apresentação.

O terceiro número que o GOTA preparou para o *Colóquio* que também contou com o processo da tradução em sua criação foi apresentado no mesmo auditório do CFH, na UFSC, na noite do dia 7 de novembro de 2018. Tratava-se de uma carta escrita por Salvadora Medina Onrubia, quando ela estava presa na Cadeia de Bom Pastor, na Argentina, em 1931, depois do golpe de Estado do General Uriburu (ONRUBIA, 2010). Esse número era composto por duas atrizes que leriam a carta traduzida, se alternando a cada parágrafo, uma de costas para a

outra, como um corpo só mas com duas cabeças. Ambas foram maquiadas de modo a se parecerem um pouco com Salvadora (tinham uma pinta na bochecha, por exemplo) e usavam lenços rubro-negros. Durante a leitura da carta, para dar um “ar argentino”, uma banda composta por integrantes do GOTA fazia um fundo musical milongueado em lá menor, com dois violões, um acordeom e uma flauta transversal. A opção por essa específica carta de Salvadora se deu porque as pessoas que estavam fazendo o curso livre entrevistavam um diálogo possível entre a resistência defendida pela autora na Argentina em 1930 e o que se sentia no Brasil naquele momento: a vitória eleitoral de Jair Bolsonaro, que tinha um discurso contrário à esquerda. Essa carta de Salvadora foi um dos primeiros materiais que encontrei quando iniciei minha pesquisa sobre ela, buscando com palavras-chave em buscadores de internet.

2.2 INTEGRANTES E BUSCA ESTÉTICA

Das dez pessoas que participaram, no fim de 2018, dos números apresentados no *Colóquio*, oito vieram a fazer parte do GOTA. A data que marca a criação oficial do grupo é 10 de novembro de 2018, quando essas oito pessoas se reuniram para avaliar a participação no evento e decidiram formalizar a sua criação.



Foto 1: Integrantes do GOTA, em ensaio aberto no Campus Central da UFSC, 2019. Da esquerda para a direita, Paulo Damin, Isadora Lima, Eloísa Alves, Eduardo Cazon, Lucas Silochi, Ana Lara e Cassiana dos Reis Lopes. Autoria da foto: não identificada.



Foto 2: GOTA na leitura dramática realizada na UDESC, 2018. Da esquerda para a direita: Eloísa Alves, Paulo Damin, Samantha Banin e Ana Lara. Autoria da foto: não identificada.

As pessoas fundadoras do grupo eram, por ordem alfabética: Ana Lara Schindwein da Silva, 25 anos, professora e graduanda de biologia na UFSC; Cassiana dos Reis Lopes, 31 anos, atriz e doutoranda em teatro na UDESC; Eduardo Cazon, 23 anos, designer e graduando em design na UFSC; Eloisa Alves, 24 anos, graduanda em biologia na UFSC; Isadora Lima, 24 anos, graduanda de psicologia na UFSC; Lucas Silochi, 27 anos, professor e graduando de história na UFSC; Paulo Damin, 32 anos, tradutor e doutorando em Estudos da Tradução na UFSC; Samantha Banin, 25 anos, babá e graduanda de psicologia na UFSC.

As idades mencionadas correspondem às idades das pessoas na data em que o grupo se formou, no fim do ano de 2018, bem como o fato de estarem estudando e/ou trabalhando. Desde aquele momento até o meio de 2019, algumas pessoas concluíram seus cursos universitários, novas pessoas entraram e outras pessoas saíram do grupo. No período analisado neste trabalho, período em que fui membro do grupo (de novembro de 2018 até julho de 2019), o GOTA reuniu basicamente pessoas que compartilhavam um espaço em comum: o campus Trindade da UFSC. Eram todas estudantes dessa universidade, com exceção de Cassiana, que estudava na UDESC. Era natural, portanto, que os ensaios ocorressem no campus Trindade, onde a maioria das pessoas já se encontrava em suas rotinas. Desde a formação do grupo, no fim de 2018, os ensaios ocorriam no Centro de Convivência, todas as quintas-feiras, das 19 horas até as 21 horas.

O nome – Grupo Organizado de Teatro Aguacero – faz referência a uma canção chamada *Milonga de andar lejos*, de Daniel Viglietti (1968), cuja estrofe final diz o seguinte:

yo quiero romper la vida
como cambiarla quisiera!
ayúdeme, compañero
ayúdeme, no demore
que una gota, con ser poco
con otra se hace aguacero

Que traduzo da seguinte maneira:

eu quero romper a vida
como mudá-la eu queria!
ajude-me, companheiro
ajude-me, não demore

que uma gota, inda que pouca
com outra vira aguaceiro

A ideia surgiu após Lucas cantar e tocar a canção no violão, no dia 10 de novembro de 2018, ou seja, no mesmo dia em que se formalizou a criação do grupo de teatro. O nome Grupo Organizado de Teatro Aguacero gera o acróstico “GOTA”. A opção pela grafia espanhola *aguacero* em vez da portuguesa *aguaceiro* foi de natureza estética; era, de certa maneira, um gesto de aproximação com o imaginário latino-americano, de maioria hispanofalante. O grupo considerou relevante incluir no nome o termo “organizado”, fazendo referência a uma visão que aquelas oito pessoas compartilhavam acerca do anarquismo, ou seja, que para praticar os princípios anarquistas seria importante ter organização e comprometimento. Como dizem os pesquisadores brasileiros sobre anarquismo Alexandre Samis e Robson Alves, encarar o anarquismo como organização vai contra o lugar-comum, vai contra “a ideia básica, tragicamente disseminada, que atribui ao Anarquismo o 'espírito' da desordem, da baderna, da desorganização” (SAMIS & ALVES, 2015).

O grupo considerou que as apresentações no *Colóquio* foram suas primeiras aparições em público. Depois desse evento, de dezembro de 2018 até julho de 2019 foram elaborados novos trabalhos curtos e inclusive uma peça longa, que foram apresentados em saraus e feiras populares de bairros, em escolas e em universidades públicas¹⁶. Dessa forma, o GOTA poderia se inscrever no que Gustavo Remedi chama de “teatro fora dos teatros”:

o teatro estabelecido – por falta de melhor nome – constitui apenas uma parte, certamente muito importante, do campo teatral nacional – e latino-americano –, do *continuum* teatral. [A noção de teatro fora dos teatros] tenta chamar atenção e se ocupar de outros territórios teatrais igualmente criativos e valiosos – pelas mesmas razões, e também por outras – de outro vasto arquipélago que também é parte do “sistema teatral”, ainda que exista em seus interstícios e margens [...] (REMEDI, 2015, p. 10, itálico na edição consultada)¹⁷.

¹⁶ Para mais informações sobre essas produções do GOTA, veja <https://aguacero.libertar.org/category/nossas-criacoes/>

¹⁷ “El teatro establecido – a falta de mejor nombre – constituye apenas una parte, ciertamente muy importante, del campo del teatro nacional – y latinoamericano –, del *continuum* teatral. Este libro, sin embargo, intenta llamar la atención y ocuparse de otros territorios teatrales igualmente creativos y valiosos – por las mismas razones, y también por otras – de otro vasto archipiélago que también es parte del «sistema teatral», aun si existe en sus intersticios y márgenes, y que aquí intentamos evocar con la noción del «teatro fuera de los teatros»”.

Teatro fora dos teatros, portanto, englobaria teatro comunitário, amador, feito em escolas públicas, prisões, associação de moradores em bairros, praças públicas, feiras, um teatro que não entra necessariamente nos “edifícios teatrais”, mas que muitas vezes é considerado uma categoria nos festivais financiados pelo Estado e por empresas¹⁸. O GOTA se inseriria nessa caracterização por não ter buscado se apresentar em teatros (prédios) e por se considerar um grupo amador e sem fins lucrativos (cf. GUINSBURG *et al.*, 2006, p. 22), o que não deixa de ter relações com a proposta de aproximação com o anarquismo, essa ideologia que tem o anticapitalismo como um dos seus princípios fundamentais.

Mais do que uma busca estética, a aproximação que o GOTA fazia ao anarquismo era político-ideológica. Ou seja, o anarquismo se verificava no modo em que o grupo se organizava internamente, com a prática do anticapitalismo, da democracia direta, na realização da autogestão. Os projetos, no grupo, podiam ser propostos por qualquer integrante. Todo projeto era discutido e analisado por todo mundo antes de que se chegasse a uma decisão sobre empreendê-lo ou não. Foi o que ocorreu com a minha proposta envolvendo *Las descentradas*: eu propus que montássemos minha tradução dessa peça de Salvadora Medina Onrubia, o grupo se dispôs a ler minha tradução e, a partir dessa leitura, decidir sobre encená-la ou não. Com esse modo de proceder dentro do grupo de teatro, a intenção era não dar espaço para imposições: as decisões precisavam ser coletivas. Talvez esse modo de organização não seja exclusivo de grupos de teatro formado por pessoas próximas ao anarquismo, mas foi interessante perceber como alguns princípios dessa ideologia podiam se aplicar em um coletivo artístico amador.

Embora tenham se conhecido em um curso focado em unir teatro e anarquismo, os integrantes do GOTA nunca tiveram uma conversa específica sobre a visão de anarquismo que cada integrante do grupo tinha. O que sim pode-se dizer é que o grupo tinha um entendimento em comum acerca da história e dos princípios gerais do anarquismo. O GOTA, portanto, não era um grupo de teatro anarquista, mas um grupo que buscava se aproximar do anarquismo no que dizia respeito a seus princípios e sua história.

¹⁸ Veja-se, por exemplo, o Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre (RS), que ocorre há vários anos naquela cidade e que foi aprovado pela Câmara de Vereadores de Porto Alegre para integrar o calendário de eventos oficiais: <https://www.camarapoa.rs.gov.br/processos/129833>

O entendimento em comum que os integrantes do GOTA tinham sobre a história e os princípios do anarquismo passava, antes de tudo, pela visão de que o anarquismo é uma ideologia política, assim como o comunismo, o liberalismo, o trabalhismo e outras. Isso está de acordo com a definição a que chegou a Coordenação Anarquista Brasileira (CAB, 2016, p. 8): o anarquismo é uma ideologia, uma doutrina política, um tipo libertário e antiautoritário de socialismo revolucionário. Ele surgiu dentro dos debates da Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT), também conhecida como *Primeira Internacional*, fundada em 1864. Como diz Felipe Corrêa, pesquisador brasileiro sobre anarquismo:

fundada em Londres, por obra do proletariado francês, hegemonicamente mutualista proudhoniano, e do proletariado inglês, na maioria trade-unionista, a AIT visava criar um organismo internacional no qual a classe trabalhadora pudesse se associar para discutir projetos comuns. [...] Se tivermos de apontar um ano em particular, parece ser razoável considerar que o anarquismo emerge em 1868, especialmente como um setor do coletivismo federalista da Internacional. É neste momento que creio ser possível encontrar, nomeadamente, um conjunto de militantes que podem ser chamados, de maneira adequada, de anarquistas (CORRÊA, 2015, pp. 264-5).

O que se chamava de coletivismo federalista é o que se entende por uma sociedade organizada de modo autogestionário, anticapitalista, na qual as pessoas se articulariam em associações de trabalhadores, habitantes de bairros, localidades rurais, que se coordenam entre si de modo federado, ou seja, descentralizado e com forte autonomia local. É um tipo de socialismo libertário, pois se opõe ao capitalismo e ao Estado e propõe uma alternativa a eles. É uma ideologia que tem como pilares, portanto, a autogestão e horizontalidade nas relações. Nesse sentido, é importante a observação feita por Ángel Capelletti:

os anarquistas conseguem admitir perfeitamente a intrínseca autoridade do médico no que se refere a doenças e à saúde pública em geral, ou do agrônomo no que diz respeito ao cultivo do campo: mas não conseguem aceitar, por outro lado, que o médico e o agrônomo, pelo fato de terem sido eleitos pelo sufrágio popular ou impostos pela força do dinheiro ou das armas, decidam permanentemente sobre qualquer coisa, substituam a

vontade de cada um, determinem o destino e a vida de todos (CAPELLETTI, 2010, p. 7)¹⁹.

A lógica que permeia esse projeto político-ideológico é de democracia radical: os anarquistas acreditam que tudo deveria ser debatido ampla e profundamente entre todas as pessoas envolvidas. Assim, por exemplo, políticas de educação e saúde pública deveriam fazer parte de discussões que partissem das necessidades e problemas de cada pequena comunidade, baseadas em pesquisas e diálogos abertos, com foco nas especificidades de cada local. Daí vêm os princípios de horizontalidade e de democracia direta, o que difere das lógicas estatais e supra-estatais de verticalidade.

Não se pode confundir o anarquismo com a ideia de liberalismo que defende um capitalismo sem Estado, nem com a ideia de socialismo marxista que defende um Estado autoritário e centralista. Marxistas e anarquistas, de fato, são socialistas que participaram de uma mesma organização político-social (a AIT), mas não demoraram muito a perceber que tinham princípios distintos e, assim, a *Primeira Internacional* acabou se dissolvendo em 1872. Os anarquistas criaram, então, uma Internacional Antiautoritária, enquanto os marxistas fundaram posteriormente outras Internacionais (CORRÊA, 2015, p. 264).

O anarquismo se difundiu no mundo todo desde a segunda metade do século XIX e, com maior ou menor inserção em certos locais e períodos, se mantém até hoje. Na América Latina e no Brasil, em específico, ele teve muita influência no sindicalismo do início do século XX (CORRÊA, 2015, p. 278; RODRIGUES, 2010, pp. 13-14). O anarquismo é uma ideologia com mais de 150 anos de história, com produções teóricas e práticas decorrentes de sua inserção nos movimentos sociais. A grande maioria de sua militância está organizada em sindicatos, movimentos camponeses, estudantis e comunitários. Como lembra Corrêa, foram os anarquistas que impulsionaram a criação da

Confederação Operária Brasileira (COB), conformada em 1908 – que abarcou federações operárias locais de São Paulo, Rio de Janeiro, Santos e

¹⁹ “Los anarquistas pueden admitir perfectamente la intrínseca autoridad del médico en lo que se refiere a la enfermedad y a la salud pública en general o del agrónomo en lo que toca al cultivo del campo: no pueden aceptar, en cambio, que el médico o el agrónomo, por el hecho de haber sido elegidos por el sufragio popular o impuestos por la fuerza del dinero o de las armas, decidan permanentemente sobre cualquier cosa, sustituyan a la voluntad de cada uno, determinen el destino y la vida de todos.”

Porto Alegre –, além de fomentar uma greve geral em 1917 e uma insurreição em 1918, [o que] marcou a hegemonia anarquista no movimento operário deste período (CORRÊA, 2015, p. 274).

Hoje em dia, existem organizações anarquistas no Brasil, como a Coordenação Anarquista Brasileira (CAB) e a União Popular Anarquista (UNIPA), que coordenam anarquistas militantes em diversas cidades atuando nos movimentos comunitário, sindical e estudantil, ou mesmo em coletivos paralelos, defendendo princípios como a democracia direta (alternativa à democracia representativa), a solidariedade de classe e a ajuda mútua.

O GOTA via o anarquismo, portanto, não como uma questão estética, mas como uma ideologia política. Entretanto, é preciso reconhecer que, por meio de escolhas estéticas de pessoas anarquistas, podem surgir identificações estéticas relacionadas ao anarquismo, como a estética punk, por exemplo (cf. O'HARA, 2005). Nas criações teatrais do GOTA foram usados alguns elementos estéticos historicamente relacionados ao anarquismo, por exemplo as cores vermelha e preta da bandeira e dos lenços usados na Revolução Espanhola (1936-1939), que o grupo usou em suas aparições no *Colóquio*, em 2018. De qualquer maneira, neste trabalho não defendo a existência de um “teatro anarquista” ou de uma “tradução anarquista”. A concepção que norteia a análise sobre o GOTA é de que existem pessoas anarquistas que fazem tradução e teatro, independentemente das finalidades que elas possam ter (se praticam teatro apenas como entretenimento ou se pretendem fazer uma revolução social, por exemplo). As estéticas envolvidas na prática teatral e na prática tradutória são tão variadas quanto as estéticas utilizadas por pessoas que não são anarquistas. Por exemplo, Salvadora Medina Onrubia, que em algum momento se associou ao anarquismo, escreveu a peça *Las descentradas*, cuja estética é realista, uma peça composta por três atos, uma extensa lista de personagens com papéis fixos e didascálias específicas. Ou seja, uma peça que não buscava subverter formalmente o teatro tradicional e, como veremos nos próximos capítulos, é uma peça que tampouco parece defender uma revolução social anarquista. O fato de uma pessoa realizar trabalhos artísticos de acordo com uma determinada estética não implica uma determinada ideologia, e o fato de uma pessoa ter determinada ideologia não implica que ela vá praticar determinada estética.

As aproximações estéticas que o GOTA teve com o anarquismo se deram pela via dos princípios e da história dessa ideologia. Isso se verifica na escolha dos temas e de elementos característicos tradicionais do anarquismo que foram abordados nas criações teatrais do grupo. Por exemplo, a peça *Não pense em trabalho: crise!* (GOTA, 2019), tem como tema o trabalho, com foco na classe trabalhadora (é uma crítica à exploração capitalista) e, nessa peça, as cores vermelha e preta estão muito presentes, bem como a encenação de métodos de revolta como a greve e a manifestação de rua. Mas, como mencionado anteriormente, a relação que o GOTA teve com o anarquismo ocorreu também no modo de organização interna: na democracia direta, na horizontalidade, na autogestão. A prática da autogestão se materializava, por exemplo, no rodízio de funções. O grupo não tinha uma diretora predefinida, uma dramaturga, uma iluminadora, uma tradutora, um grupo só de atores e atrizes predeterminados. Como princípio, todo mundo podia se habilitar a exercer as funções necessárias à realização dos projetos e, conseqüentemente, era necessário que houvesse uma capacitação coletiva em todas as funções. Nesse sentido, o grupo se aproximava do chamado *devised theatre* (“teatro em processo” ou “teatro processual”) que, como afirma Alison Oddey,

possibilita uma flexibilização entre membros do grupo, tanto na integração e troca de ideias quanto de funções em um projeto. Essa forma de teatro dá maiores oportunidades e possibilidades para todas e todos os membros de um grupo (ODDEY, 1994, p. 9-10).²⁰

O *devised theatre* tem origem nos anos 1970, nos Estados Unidos, em diálogo com reivindicações sociais de esquerda contra hierarquias e o patriarcado, inclusive com forte contribuição do movimento feminista (ODDEY, 1994, p. 8). É possível, portanto, relacioná-lo com a busca do GOTA. Um exemplo prático do *devised theatre* ou da autogestão ocorreu na criação da peça *Não pense em trabalho: crise!* (GOTA, 2019), que foi toda construída nos ensaios, a partir de propostas vindas de diversas pessoas do grupo ou nascidas em experimentações. Não havia um texto predefinido. Cada cena da peça foi escrita por uma

²⁰ “A devising company offers the opportunity for flexibility between group members, in both the integration and exchange of ideas or roles within a project. This form of theatre provides wider opportunities and possibilities for all the members of a group.”

pessoa diferente e, em alguns casos, cada pessoa escreveu suas próprias falas. Em muitos casos, eu não saberia identificar quem fez o que e não lembro de ter havido alguma tensão no sentido de alguém se sentir silenciada ou silenciado.

Não atribuo isso a uma capacidade especial de trabalhar coletivamente que o GOTA possa ter tido, apenas identifico esse modo organizativo, a autogestão, como uma característica funcional desse grupo amador. É possível que, como não existia dinheiro envolvido, a única maneira de o grupo seguir operando fosse com a autogestão, a autonomia, a horizontalidade. Ou seja, talvez as pessoas participem de um grupo amador como o GOTA porque querem de fato; inclusive, precisam fazer às vezes um grande esforço para ir aos ensaios, deixar de dormir, de trabalhar e de estudar. É, aliás, uma atividade onerosa, porque não sendo remunerada a pessoa acaba pagando do próprio bolso as passagens e os figurinos.

2.3 O GOTA E A TRADUÇÃO

Diante da perspectiva de apresentar alguns números teatrais no *Colóquio*, entrevi uma possibilidade de inserir a tradução nos processos criativos necessários para elaborar as apresentações. Uma ideia era eu traduzir algum texto e propor que o grupo o utilizasse. Outra ideia era buscar realizar alguma forma de tradução coletiva com minhas e meus colegas de curso livre. Assim, quando estávamos discutindo sobre por onde começar a criar os números teatrais, sugeri que partíssemos de traduções. Um dos meus argumentos era que a tradução seria uma maneira de nos aproximarmos de textos já existentes no campo anarquista. Outro argumento era que, devido ao pouco tempo que tínhamos para ensaiar (estávamos no fim de outubro e o evento ocorreria no começo de novembro de 2018), podia ser conveniente não precisar escrever textos a partir do zero. Traduzir uma peça inteira não seria possível naquele contexto; seria preciso encontrar algo mais curto, como um diálogo, e foi então que me ocorreu a ideia de usar uma carta de Salvadora Medina Onrubia (ONRUBIA, 2010).

Eu tinha encontrado essa carta algum tempo antes, logo que decidi pesquisar Salvadora. Trata-se de uma carta que ela escreveu na prisão, em 1931, na Argentina. Me pareceu possível, portanto, estabelecer um diálogo da situação de Salvadora com a situação que estávamos vivendo no Brasil, em que as pessoas consideradas de esquerda temiam a

vitória de Jair Bolsonaro, um candidato com discurso a favor das ditaduras militares, nas eleições nacionais de 2018. Minha proposta para os colegas de curso livre, portanto, era de usar a tradução da carta como método de criação de um número teatral. Eu fiquei encarregado de fazer a tradução e, em seguida, faríamos os ajustes necessários visando à apresentação efetivamente.

Como mencionei anteriormente, além da tradução dessa carta traduzimos mais dois textos para montar números para o *Colóquio*: o poema *Soñar, sonãr siempre*, da espanhola Lucía Sánchez Saornil (SAORNIL, 2013) e a canção *A las barricadas!*, também oriunda da Espanha (BARRICADAS, 2018). Esses materiais se harmonizavam com a ideia de traduzir a carta de Salvadora, já que tinham a ver com o anarquismo. De fato, Saornil foi uma poeta que militou na Revolução Espanhola (1936-1939) e *A las barricadas!* é um hino daquela revolução, na qual anarquistas tiveram protagonismo. Isso demonstra como a busca por integrar teatro e anarquismo já começava a se materializar na escolha dos materiais daquele incipiente grupo teatral.

Nesse processo, a tradução se revelou uma ferramenta muito útil. O método de criação por meio da tradução também se ajustou ao método do *devised theatre*, ou seja, as traduções que serviram para a criação de números teatrais surgiram na interação coletiva entre as pessoas do grupo. Como diz Alison Oddey, “o produto de um *devised theatre* é um trabalho que emergiu de e foi gerado por um grupo de pessoas trabalhando coletivamente” (ODDEY, 1994, p. 1).²¹ É um processo que precisa, portanto, alimentar a si mesmo tanto de estímulos quanto de meios de realização: “o grupo absorve o material-fonte, responde a isso e então gera um método de trabalho apropriado aos objetivos iniciais do grupo e do projeto” (ODDEY, 1994, p. 24).²²

Naquele momento, novembro de 2018, ao propor aos colegas que usássemos a tradução como forma criativa, eu já imaginava poder usar isso na minha tese. Minha primeira tarefa, então, foi apresentar uma visão de tradução como uma reescrita, ou seja, como uma forma de manipular conscientemente obras literárias, musicais, teatrais, de acordo com

²¹ “A devised theatre product is work that has emerged from and been generated by a group of people working in collaboration.”

²² “The group absorbs the source material, responds to it, and then generates a method of working appropriate to the initial aims of the company and project.”

diversos fins ideológicos e estéticos (LEFEVERE, 1992a, p. 3). Dessa maneira, eu buscava questionar algumas noções de tradução como um trabalho exclusivo para profissionais, impossível de ser feito por “leigos”, categoria em que os colegas de curso de teatro podiam ser incluídos, já que, diferentemente de mim, não estudavam nem praticavam tradução. No mesmo sentido, a visão de tradução como um trabalho de manipulação permitia dessacralizar o “original” e aliviar o medo de não ser capaz de realizar algo “fiel”. Positivamente, eu advogava que encarar a tradução dessa maneira era uma forma de colocar em prática uma autonomia e desafiar a noção de propriedade privada, isto é, uma maneira de trazer para o campo artístico e tradutório questionamentos anarquistas. A concepção que permeava esse raciocínio é que todo trabalho tradutório, ou seja, de reescrita, nos termos de Lefevere (1992a) revela uma ideologia, consciente ou inconscientemente:

no passado, assim como no presente, quem reescreveu criou imagens de um escritor ou escritora, de uma obra, de um período, de um gênero, às vezes até de uma literatura inteira. [...] As reescritas são produzidas a serviço de ou sob as restrições de certas correntes ideológicas e/ou poetológicas (LEFEVERE, 1992a, p. 5).²³

Minha defesa, desde as primeiras conversas que tive com os colegas sobre tradução, era de que a obra traduzida tem o status de material novo na cultura para a qual é trazida. A argumentação passava, também, pela aproximação possível entre o processo tradutório com o princípio internacionalista do anarquismo, com o rompimento de fronteiras e problematização da noção de propriedade privada intelectual. Por exemplo, eu dizia que uma peça de teatro como *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare (1564-1616), poderia ser considerada um patrimônio de grande parte das sociedades a partir do momento em que é traduzida para diversas línguas e culturas e passa a fazer parte, inclusive, dos imaginários populares. As traduções, nessa visão que eu tentava passar para o GOTA, seriam as responsáveis pela divulgação de obras, de autores, autoras e, no nosso trabalho, poderíamos incluir conscientemente nossa estética, nossos questionamentos. Por que, então, não contribuir para a

²³ “In the past, as in the present, rewriters created images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature. [...] Rewritings are produced in the service, or under the constraints, of certain ideological and/or poetological currents.”

divulgação de uma autora argentina, próxima ao anarquismo, como Salvadora Medina Onrubia? A tradução seria uma ferramenta para realizar esse propósito.

Mas sem dúvida a principal experiência que vinculava meu projeto de pesquisa com o grupo de teatro envolveu a peça *Las descentradas* (ONRUBIA, 2007). Esse é o objeto tradutório desta tese e começo a analisá-lo a partir do capítulo 3. Antecipo, no entanto, a informação de que a única montagem que o GOTA fez dessa peça se limitou a uma leitura dramática de alguns trechos, que realizei com três colegas do GOTA no dia 26 de novembro de 2018, na sala de aula em que eu cursava a disciplina *Seminário temático – Introdução ao teatro feminista*, na UDESC. Naquela altura, eu já havia iniciado o processo de tradução integral da peça *Las descentradas*, mas ainda não o tinha concluído, então pensei em selecionar trechos pensando especificamente nas pessoas para quem eu deveria apresentar a tradução: minhas colegas de aula e a professora Maria Brígida de Miranda. Fiz o convite para as colegas do GOTA e, após lerem minha tradução de algumas cenas, elaboramos a apresentação da leitura dramática (cf. seção 5.3).

Conforme algumas teóricas e teóricos da tradução para teatro (BASSNETT, 2002; McAULEY, 1995; AALTONEN, 2000; PAVIS, 2008; FERNANDES & VIANA, 2019), esse momento coletivo de elaboração dos textos a serem encenados é fundamental, pois aí ocorrem adequações de acordo com os atores, o público-alvo e o contexto que podem ter influência na tradução em si. O encontro com as colegas do GOTA para decidir o texto final e ensaiá-lo antes daquela leitura dramática foi, portanto, uma aplicação da minha pesquisa de tradutor inserido em um grupo de teatro amador. Naquele momento, pude testar as minhas intenções e ideias em confronto com as intenções e ideias das demais participantes do projeto. Esse processo de adequação coletiva de alguns trechos de *Las descentradas* visando a uma leitura dramática serviu como base para que eu pudesse agora fazer esta análise da minha atuação dentro do grupo, que buscou relacionar tradução e teatro dentro do GOTA. Essa experiência, então, permitiu que eu comesse já a fazer algumas perguntas que guiaram minha pesquisa; por exemplo, qual é o papel de um tradutor em um grupo de teatro amador? Que contribuições o trabalho tradutório dá a um grupo de teatro amador? Antecipando já as respostas, creio que o principal aporte que, como pesquisador de tradução, pude levar ao grupo de teatro foi chamar atenção para a agência de quem traduz. O papel de um tradutor inserido em um grupo

de teatro, portanto, seria acima de tudo propor que a tradução é um trabalho ativo, criativo, que tem sua dimensão intervencionista. Quem traduz precisa assumir a responsabilidade sobre a imagem que, ao traduzir, se projeta de um texto, uma autora, uma cultura (cf. LEFEVERE, 1992a). Pode perceber, também, que minha atuação de tradutor junto ao GOTA ocorria no sentido de buscar uma adequação aos princípios político-ideológicos do grupo. Por exemplo, minha atuação como tradutor precisava ser próxima ao feminismo: desde a escolha do material fonte, como a peça de Salvadora, até as intervenções tradutórias no texto em si.

Além disso, uma observação que eu busquei fazer junto ao grupo, no momento de apresentar a tradução da carta para as colegas a fim de elaborar o número teatral apresentado no *Colóquio*, foi de que quem traduz reflete uma visão de língua. Como diz Henri Meschonnic, “a tradução não é nem uma ciência nem uma arte, mas uma atividade que coloca em ação um pensamento sobre a literatura, um pensamento sobre a linguagem” (1999, p. 18)²⁴, assim, “os problemas do traduzir não passam de problemas da teoria geral da linguagem” (MESCHONNIC, 1999, p. 56)²⁵. As traduções realizadas no contexto do GOTA buscavam apresentar uma consciência crítica sobre a língua que o grupo usaria em suas apresentações, o que atravessava questionamentos sobre a própria tarefa tradutória e, naturalmente, sobre a agência de quem traduz. Essa agência, como afirma Sherry Simon, se verifica principalmente no projeto tradutório (SIMON, 2005, p. 28):

talvez o aspecto mais importante da “posição enunciativa” de quem traduz é o *projeto*. Longe de fechar os olhos para as dimensões política e interpretativa do seu próprio projeto, tradutoras e tradutores feministas reconhecem com gosto o seu intervencionismo (SIMON, 2005, p. 28, *italico no texto-fonte*)²⁶.

É no projeto que ficam nítidos os posicionamentos de quem traduz e isso começa já na escolha de um texto como objeto. A opção por essa peça específica de Salvadora se deu porque, de acordo com diversas estudiosas de sua obra, *Las descentradas* permitia uma leitura

²⁴ “La traduction n’est ni une science, ni un art, mais une activité qui met en œuvre une pensée de la littérature, une pensée du langage.”

²⁵ “Les problèmes du traduire ne sont autres que ceux de la théorie générale du langage [...]”.

²⁶ “[...] perhaps the most important aspect of the “enunciating position” of the translator is the *project*. Far from being blind to the political and interpretative dimensions of their own project, feminist translators quite willingly acknowledge their interventionism.”

feminista (DELGADO, 2007; DIZ, 2011; DE LEONE, 2014, GUZZO, 2014). Assim, me pareceu importante selecionar os trechos que, segundo minha leitura, problematizavam o machismo e apresentá-los condensadamente na sala de aula de *Teatro feminista*; notadamente, as cenas iniciais do terceiro ato, quando as personagens Elvira e Gloria conversam sobre a situação que elas, “descentradas”, enfrentavam na sociedade portenha de 1930.

Essa tradução foi feita por mim na metade de novembro de 2018 e, alguns dias antes do dia 29 de novembro, data marcada para a apresentação da leitura dramática na sala de aula da UDESC, me reuni com três colegas do GOTA: Ana, Eloisa e Cassiana. A dinâmica daquele encontro foi fazer uma leitura coletiva das cenas traduzidas por mim, seguindo com comentários que buscavam ajustar o texto de acordo com o grupo. Ler em voz alta é importante para testar o texto. É nesse momento que se começa a ver se a tradução para teatro tem vida própria, ou seja, se o texto traduzido é capaz de funcionar em um palco, na boca de atrizes e atores, compondo uma cena com os demais elementos que podem ser usados, como a música, movimentos corporais específicos, o figurino. Como dizem Alinne Fernandes e Maria Rita Viana,

a etapa de leitura em voz alta é essencial para a escritura de falas mais fluidas [assim como] essencial e intrínseco à tradução teatral é a iteração, que consiste num processo de tentativa e erro de teste de falas e reescrita, sempre tendo em vista a intenção da tradução (FERNANDES & VIANA, 2019, p. 215).

A intenção da tradução diz respeito ao projeto tradutório, espaço em que, segundo Sherry Simon (2005, p. 28), tem lugar a agência de quem traduz. No caso em questão aqui, eu já havia elaborado um projeto tradutório para as cenas de *Las descentradas* ao ter trabalhado inicialmente sozinho nessa tarefa. Esse projeto tinha como base alguns princípios que eu compartilhava com o grupo, como a crítica à exploração dos trabalhadores e trabalhadoras, por exemplo. Assim, tirei do texto a personagem Empregada, que entrava no terceiro ato apenas para anunciar que havia alguém na porta. Foi uma intervenção simples de minha parte, mas que, no contexto do GOTA, que buscava relacionar anarquismo e teatro em 2018 no Brasil, esse intervencionismo era praticamente inquestionável: se queríamos passar a imagem de uma personagem feminista e contemporânea, era melhor que ela abrisse as próprias portas,

em vez de contratar uma empregada para essa função. Portanto, uma primeira aproximação da conclusão que se pode tirar acerca da minha atuação de tradutor inserido em um grupo de teatro é que eu buscava trabalhar a partir de princípios que eu identificava como coletivos: o feminismo, o anticapitalismo, a luta contra opressões de classe social. Isto é, já na tarefa inicial de tradução solitária eu buscava facilitar o alcance do consenso. Meu raciocínio era que, no meu trabalho individual, eu devia favorecer o que eu identificava como sendo de entendimento coletivo, para evitar discutir questões e aspectos que eu poderia resolver sozinho. Se me permitem uma analogia, era como se eu tivesse sido designado para arrumar uma casa antes de que uma família ou um grupo de amigos se mudasse para ela. Além de coisas básicas como varrer e instalar lâmpadas, eu precisava organizar o espaço e os objetos de uma determinada maneira que que pudessem ser utilizados. Eu poderia, por exemplo, colocar a geladeira do lado do fogão ou do lado da pia. Meus e minhas colegas de grupo de teatro preferiam que eu colocasse a geladeira ao lado do fogão e assim o fiz. Caso eu tivesse organizado a casa de outra maneira, perderíamos tempo rearranjando tudo no nosso encontro coletivo. Evidentemente, sempre tratei de explicar minhas intervenções tradutórias para o GOTA. Por exemplo, quando eliminei a personagem empregada de Gloria (no terceiro ato de *Las descentradas*), visando à leitura dramática que fizemos na UDESC (cf. seção 5.3), expliquei que, a meu ver, a presença dessa personagem contrariava a imagem de feminismo que os trechos selecionados para a leitura pretendiam dar. O grupo concordou com essa lógica e, assim, tivemos uma conversa sobre se realmente podíamos “alterar” o texto da autora. Como analiso no capítulo 5 desta tese, meu argumento girava em torno das imagens e identidades (cf. LEFEVERE, 1992a, GARCEZ, 1999) que eu e o GOTA estaríamos projetando com nosso trabalho sobre Salvador. Ou seja, a complexidade da minha tarefa estava no fato de que estava em jogo tanto a imagem da autora e suas personagens quanto a imagem do grupo de teatro que se dispunha a encenar o texto dela, e ainda a minha própria imagem de tradutor. Meu trabalho de tradução ia na direção de construir uma imagem de Salvador e suas personagens que fosse apreciada pelo grupo de teatro que, para todos os efeitos, era o meu primeiro público-alvo. Em seguida, o grupo se encarregaria de apresentar a sua própria elaboração de imagens e, por tabela, acabaria projetando uma imagem de si mesmo.

O objetivo do meu raciocínio, quando me colocava a intervir nos textos de Salvador antes mesmo de apresentá-los ao GOTA, era que o tempo coletivo que tivéssemos enquanto grupo fosse empregado na discussão de questões que me tivessem passado despercebidas e, sobretudo, que aquele tempo fosse empregado na leitura do conteúdo do texto, na criação teatral e na elaboração da apresentação em si. A tradução em seu aspecto mais braçal não devia ser o foco nos nossos encontros coletivos. Minha ideia era que a tradução tinha que estar a serviço do teatro: a atuação do tradutor devia ocorrer nos bastidores, ou, quem sabe, em algum papel coadjuvante. Assim, fui encaminhando uma resposta às perguntas que guiavam minha pesquisa: minha atuação foi sempre no sentido de buscar facilitar, no projeto tradutório, a chegada a um consenso com o grupo de teatro para o qual eu estava traduzindo. Como se a minha tarefa fosse a de realizar, na tradução, o que eu entendia como sendo uma estética do grupo de teatro. Essa tarefa dava bastante margem para a criatividade, porque eu estava respeitando orientações que eu mesmo me dava, isto é, a estética tradutória estava sendo desenvolvida por mim, com base em princípios do grupo, como o feminismo e a luta contra opressões de classe. Em resumo, era uma via de mão dupla: por um lado eu me adequava ao grupo, por outro o grupo se adequava à visão de língua e de tradução que eu propunha. No capítulo 5, apresento as cenas com as quais fizemos uma leitura dramática de *Las descentradas* na UDESC e, também, uma análise desse processo tradutório.

3. SALVADORA MEDINA ONRUBIA

Neste capítulo, me dedico a situar Salvadora Medina Onrubia. Reconheço que, com o recorte que apresento, acabo criando uma imagem dela e de sua obra para os fins do meu projeto tradutório (essa discussão é ampliada nas seções e capítulos seguintes, principalmente no capítulo 6). As informações biográficas abaixo vêm principalmente da obra *Libertarias en América del Sur: de la A a la Z*, de Cristina Guzzo (2014), cujo ponto de vista interessa aqui por demonstrar uma coerência entre a vida e a obra de Salvadora. Outras referências são os trabalhos de Tania Diz (2011), Sylvia Saítta (1995, 2006), Lucía De Leone (2014), Marina Franchini (2015), Josefina Delgado (2005 e 2007), Emma Barrandeguy (1997) e Vanina Escalles (2019), sendo que as quatro primeiras são referências mais teóricas sobre a obra da autora e as últimas três têm uma perspectiva mais biográfica sobre Salvadora. A biografia não é o foco do meu trabalho. As informações biográficas que reuni buscam apenas situar a autora no tempo e no espaço.

Salvadora Carmen Medina Onrubia nasceu em La Plata, província de Buenos Aires, Argentina, no dia 23 de março de 1894 – ou 1895, como a própria autora, em um texto autobiográfico, afirma em um texto que veremos a seguir (cf. ONRUBIA, 2014). Neste trabalho, assumo o ano de nascimento informado por Salvadora, ou seja, 1895. Sua mãe e seu pai tinham emigrado da Espanha. Quando ela era pequena, o pai dela morreu. Com a irmã e com a mãe, que era professora e tinha sido artista de circo, Salvadora foi morar em Gualeguay, província de Entre Ríos. Ali ela também foi professora, por volta de 1910, e por essa época começou a escrever, colaborando com o jornal local e com as revistas *Fray Mocho* e *P.B.T.*, revistas de variedades que se originaram a partir de colaboradores da revista *Caras y caretas*, publicações que se valiam do humor para fazer crítica política e social. Em seguida, ela se mudou para Rosario, onde se envolveu com a militância anarquista e com grupos de teatro amador. Nessa cidade, ela foi secretária de um advogado, de quem ela engravidou.

Em 1913, sozinha, com seu filho recém-nascido Carlos (apelidado de Pitón) e uma peça de teatro chamada *Almafuerte*, ela se instalou em uma pensão em Buenos Aires. Ali ela passou a escrever para o jornal anarquista *La protesta* e, eventualmente, para *La antorcha*,

outro jornal anarquista, além de para a revista *Caras y caretas*, que contava também com a colaboração de Alfonsina Storni, de quem Salvadora foi amiga (DIZ, 2011, p. 122).

Um dado relevante dessa época é a campanha pela liberdade de Simon Radowitzky, anarquista que em 1909 havia sido condenado à prisão perpétua, acusado de ter participado de um ataque a bomba que matou um chefe de polícia durante a chamada *Semana roja* (“Semana vermelha”), quando a polícia reprimiu fortemente uma greve convocada pelo movimento operário, chegando ao ponto de fuzilar cinco trabalhadores no dia 1º de maio. Salvadora passou muitos anos tentando libertá-lo da prisão, tanto por meios legais quanto apoiando fugas da cadeia (GARCÍA, 2015). Sobre esse caso, cito Cristina Guzzo:

entre suas façanhas [de Salvadora], é famosa sua intervenção para a libertação de Simon Radowitzky; Salvadora enviou homens de confiança do jornal [*Crítica*] em duas oportunidades para que organizassem sua fuga da penitenciária de Ushuaia, mas essas verdadeiras aventuras foram descobertas e Simon permaneceu preso. Por fim, graças a seu poder, Salvadora conseguiu em 1929 a liberdade e o exílio no Uruguai de Radowitzky por meio de um decreto obtido de um já debilitado presidente Yrigoyen (GUZZO, 2014, p. 93).²⁷

Essa citação é interessante porque nos permite refletir sobre o anarquismo de Salvadora. Como se vê, ela tinha certo “poder”, no sentido de ser capaz de articular pessoas (homens de confiança do jornal *Crítica*, que era propriedade do marido de Salvadora) e conseguir a soltura oficial mediante contato com o presidente argentino da época. Ou seja, sendo casada com Natalio Botana, um capitalista influente, ela conseguiu usar isso a favor de uma causa política de matriz anarquista. Isso poderia parecer contraditório, a não ser que consideremos que a maneira que Salvadora encontrava de praticar o anarquismo era mais no sentido de apoio e articulação do que de militância de base em algum movimento social como o sindical ou o comunitário, por exemplo (embora Tania Diz afirme que, em 1930, Salvadora tenha fundado uma organização feminista chamada *América Nueva*, não encontrei em minhas pesquisas nada sobre isso e Diz não cita fontes a respeito, cf. DIZ, 2011, p. 124). A leitura que

²⁷ “Entre sus hazañas fue famosa su injerencia en la liberación de Simón Radowitzky; Salvadora envió hombres del diario de confianza en dos oportunidades para que organizaran su fuga desde el penal de Ushuaia, pero estas verdaderas aventuras fueron descubiertas y Simón permaneció encerrado. Finalmente, gracias a su poder, Salvadora logró en 1929 la libertad y exilio al Uruguay de Radowitzky mediante un decreto obtenido de un ya debilitado presidente Yrigoyen.”

eu faço é que o anarquismo de Salvador se revela na escrita de textos em jornais, na tematização, em obras teatrais e literárias, de questões sociais como a opressão sofrida pelas mulheres e a repressão estatal e, também, no apoio financeiro e logístico a militantes. Em resumo, Salvador era uma intelectual que, em certos momentos, colocava o seu trabalho a serviço de uma luta social.

Foi em 1915 que ela começou a se relacionar com o jornalista uruguaio Natalio Félix Botana. Ele, naquela época, recém havia inaugurado o jornal *Crítica*, que em seguida se tornaria o jornal mais popular da Argentina, abrangendo um grande e variado número de pessoas que o liam (no auge, a tiragem era de 700 mil exemplares por dia), incluindo um suplemento cultural onde escreviam Jorge Luis Borges e Roberto Arlt, além de Alfonsina Storni (GUZZO, 2014, p. 93). Foi um jornal muito influente na política, como podemos depreender do fato de que foi por meio dessa influência que Simon Radowitzky conseguiu sair da prisão. Salvador, por um lado, tentava dar ao jornal um viés antiautoritário, convidando inclusive anarquistas e mulheres para trabalhar ou simplesmente abrindo espaço para que publicassem textos de diversos pontos de vista (DIZ, 2011, p. 123). Ao mesmo tempo, Botana articulava ora apoio a liberais, ora apoio a conservadores: foi assim que, por exemplo, o jornal *Crítica* apoiou o golpe militar de José Félix Uriburu em 1930 e, no entanto, um ano depois, *Crítica* se afastou dos militares e foi cancelado, obrigando Botana a se refugiar no Uruguai, junto com sua companheira anarquista (DELGADO, 2005, p. 69).

O fim dos anos 1920, para Salvador, foi um período atribulado pois, além da situação política mais adversa do que o normal, em 1929 havia morrido o primeiro filho dela, Carlos Natalio, apelidado de Pitón. Josefina Delgado, na biografia romanceada que escreveu sobre Salvador, sugere que foi buscando alívio para a dor dessa perda que Salvador se aproximou da teosofia (DELGADO, 2005, p. 65) e identifica a tragédia dessa morte com a peça *Las descentradas*:

em poucos meses terminaste uma nova peça de teatro que te refletiu talvez como nenhuma outra dentre as que escreveste. Trancada no que havia sido o quarto de Carlos Natalio, escolhias as frases como se nelas fosse embora a tua vida. E ia mesmo, sim, porque a peça tratava de duas mulheres que

tinham perdido tudo e que ninguém compreendia. Se chamou *Las descentradas* [...] (ibid., p. 66).²⁸

Como vamos ver na análise dramatúrgica de *Las descentradas* (seção 3.1), essa peça tem uma personagem escritora, chamada Gloria, que vive sozinha após ter se separado e seus filhos terem ficado com o ex-marido. Diferentemente de Delgado (2005), na minha leitura não identifico um intento autobiográfico da autora nessa peça: o fato de a personagem Gloria ser escritora não me parece querer dizer que seja um espelho de Salvadora. O meu projeto tradutório prescinde dessas informações biográficas, que aponto aqui apenas para contextualizar a autora. Meu projeto tradutório é focado no texto da peça em si e foi dessa forma que busquei levá-lo em minha análise junto ao GOTA.

Com Botana, Salvadora teve dois filhos (Helvio e Jaime) e uma filha (Georgina). O casamento oficial só ocorreu mesmo após o nascimento da última filha, por insistência de Botana, o que também poderia ser um indício das ideias libertárias de Salvadora: pode ser que ter resistido tanto tempo sem se casar fosse um gesto político naquele contexto, sobretudo considerando que ela era “mãe solteira”. É como afirma Cristina Guzzo (2014, p. 94),

Salvadora nunca abandonou a militância ativa apesar de seus múltiplos papéis familiares e intelectuais. Ela participou em 1919 das manifestações da Semana Trágica como mais uma ativista, levando pela mão seu filho mais velho e estando grávida.²⁹

Quando Botana morreu, em 1941, ela passou a dirigir o jornal *Crítica* sozinha, até 1951, quando o jornal foi definitivamente fechado pelo governo de Perón (DIZ, 2011, p. 123). O livro *Crítica y su verdad* (1958), de Salvadora, fala sobre a briga contra o governo para manter o jornal. Os anos seguintes foram de uma maior reclusão para ela. Ela parou de publicar e morreu em 21 de julho de 1972, em Buenos Aires (DELGADO, 2007).

²⁸ “En pocos meses tuviste lista una nueva obra de teatro que te reflejó quizá como ninguna otra de las que escribiste. Encerrada en el que había sido el cuarto de Carlos Natalio, elegías las frases como se en ello te fuera la vida. Y te iba, por cierto, porque se trataba de dos mujeres que lo habían perdido todo, y a las que nadie comprendía. Se llamó *Las descentradas* [...]”

²⁹ “Salvadora nunca dejó la militancia activa a pesar de sus múltiples roles familiares e intelectuales. Participó en 1919 de las movilizaciones de la Semana Trágica como una activista más llevando de la mano a su hijo mayor y estando embarazada.”

Aparentemente, Salvadora ficou mais famosa como uma “personagem” na cultura da Buenos Aires da primeira metade do século XX do que como uma escritora propriamente dita. Essa também é a impressão de Tania Diz (2011, p. 123):

a leitura da crítica e das biografias de Medina Onrubia nos dá a sensação de que ela é mais uma personagem de si mesma do que uma escritora, já que abundam as anedotas sobre ela em relação inversamente proporcional à diminuta recepção leitora de sua produção.³⁰

E também é sintomático que, quando se procura na internet sobre ela (e atualmente começamos a maior parte das pesquisas em buscadores de internet), logo se encontram referências ao fato de ela ter sido anarquista, defensora de Simon Radowitzki, amiga do filósofo indiano Juddi Krishnamurti, teosofista, esposa de Natalio Botana, o dono do jornal *Crítica*. Inclusive, a informação de que Salvadora foi esposa de Botana é a primeira com que nos deparamos ao ler a quarta capa do livro *Las descentradas y otras piezas teatrales* (ONRUBIA, 2007), que usei como fonte para a tradução que realizei da peça *Las descentradas*. Algo semelhante ocorre quando buscamos pela dramaturga estadunidense Susan Glaspell (1876-1948), precursora do modernismo no teatro dos EUA e contemporânea de Salvadora: logo ficamos sabendo que Susan era casada com um “homem importante”, chamado George Cram Cook (1873-1924). Isso me parecem armadilhas do discurso sobre as mulheres, que causam estranhamento se aparecem sozinhas, seja na rua, seja num salão para convivas de elite como é o caso de grande parte da literatura do início do século XX. Por isso também eu aqui dedico parte desta pesquisa principalmente ao que Salvadora escreveu, em um esforço que vai no sentido de uma epistemologia feminista (RAGO, 1998), que passa por tentar não repetir os discursos que se fazem oficialmente sobre as mulheres e, em vez disso, ouvi-las e lê-las. Ou seja, ao focar meu projeto tradutório de *Las descentradas* no texto da peça, e não na biografia da autora, chamo atenção para Salvadora enquanto escritora, para além do fato de ela ter sido esposa de alguém. Caso a leitora e o leitor desta tese se interessem

³⁰ “La lectura de la crítica y de las biografías de Medina Onrubia, nos deja la sensación de que es más un personaje en sí mismo que una escritora ya que abundan las anécdotas de ella en relación inversamente proporcional a la merma de la recepción lectora de su producción.”

por um ponto de vista biográfico de Salvadora, sugiro a leitura de um texto dela mesma (ONRUBIA, 2014, p. 270), o qual ela afirma ser sua “verdadeira autobiografia”.

Salvadora escreveu poesia, contos, um romance e peças de teatro, além de textos para jornal. Por ordem cronológica, Salvadora publicou o seguinte: a peça *Almafuerte* (1914), a coletânea de contos *El libro humilde y doliente* (1918), o livro de poemas *La rueca milagrosa* (1921), a peça de teatro *La solución* (1921), o romance *Akasha* (1924), a peça *La casa de enfrente* (1926), a coletânea de contos *El vaso intacto y otros cuentos* (1926), o livro de poemas *El misal de mi yoga* (1929), a peça *Las descentradas* (1929), as peças *Lo que estaba escrito* (1934) e *Un hombre y su vida* (1936) e o livro de memórias e ensaios *Crítica y su verdad* (1958). Além disso, ela escreveu peças infantis e traduziu peças do francês e do inglês (GUZZO, 2014, p. 95). É importante registrar que, como informa Lucía de Leone, “em quase todas as biografias e segmentos biobibliográficos de Onrubia se menciona a peça de teatro *Lo que estaba escrito*, de 1934, mas esta nunca foi encontrada ou analisada” (LEONE, 2014, p. 29).³¹

Em minhas pesquisas, tanto em bancos de dados acadêmicos quanto em sites e livrarias, não encontrei nada de Salvadora publicado no Brasil. A partir dos anos 2000, na Argentina, foram feitas novas edições de algumas obras suas, principalmente sua obra teatral (cf. ONRUBIA, 2007; ONRUBIA, 2014). É digno de nota também que, em Montevidéu, Uruguai, existe hoje uma editora especializada em textos dramáticos cujo nome homenageia Salvadora Medina Onrubia: a *Salvadora Editora*, de fato, publica especialmente mulheres dramaturgas atuais (EDITORIA, 2021). Como tantas autoras de literatura e de teatro, Salvadora foi por muito tempo esquecida. No entanto, como observa Vanina Escales, essa marginalização foi de certa forma desejada por ela: “esta marginalidade meio buscada, uma pose de protagonista, lhe permitiu captar os relevos de sua época, mostrar os limites das vanguardas estéticas e expandir por novos fios a trama da cultura: esse é o seu deslize” (ESCALES, 2019, p. 10).³² Conforme fui me habituando aos textos de Salvadora, me pareceu que essa postura conscientemente “descentrada” serviria aos propósitos do GOTA, que,

³¹ “En casi todas las biografías y segmentos biobibliográficos de Onrubia se menciona la obra de teatro *Lo que estaba escrito*, de 1934, pero esta no ha sido nunca hallada ni analizada”.

³² “esta marginalidad algo buscada, pose de protagonista, le permitió captar los relieves de su época, mostrar los límites de las vanguardias estéticas y expandir por nuevos hilos la trama de la cultura: ese es su deslize.”

segundo meu ponto de vista, buscava conscientemente uma marginalização, para poder, de acordo com certas ideias anarquistas, apresentar uma visão “de fora do sistema”. A própria peça *Las descentradas* reverbera essa consciência da própria marginalidade e, quem sabe, vê essa postura como um bom sinal: um sinal de originalidade subversiva, o que me seduzia bastante no momento de escolher uma peça a ser traduzida para meu grupo de teatro. Vejamos, por exemplo, o seguinte diálogo entre as personagens Elvira e Gloria, no terceiro ato de *Las descentradas*, em que elas tratam do livro que a última escreveu:

ELVIRA – Vai ser original... Tu viu que nos romances, no teatro, a gente só vê tipos banais, palavras banais, conflitos banais. Nossa, como eu procurei em toda a nossa literatura um tipo novo, um ser vivo, uma mulher... E que busca infrutífera! Marionetes, marionetes, marionetes!

GLORIA – Bobinha! Tem que fazer isso... Tu vê, nós... se nos “literatizassem”, por exemplo, meu caso, o teu... todos os críticos em coro unânime iam tirar sarro do autor, iam insultar ele. Iam dizer que não tem lógica no assunto, que as personagens são forçadas, que a psicologia delas é inverossímil, que a técnica é de folhetim. Vai saber o que diriam. Tu já vai ver o que vão me falar do meu livro. E eu não vou me importar nem um pouco. Eu escrevo pra mim mesma, não pros outros... (ONRUBIA, 2007, p. 117).³³

Nessa crítica aos críticos, podemos ver um metadiscurso que se autoafirma como relevante e desafiador diante do *status quo* literário. Quando escolhi essa peça para trabalhar com o GOTA eu via, nesse trecho, uma consciência a respeito do papel que se esperava das mulheres, combinada com a autoafirmação de que não se podia esperar pela avaliação positiva de ninguém: é preciso escrever para si mesma. Esse ponto de vista era muito conveniente ao GOTA que, em certa medida, buscava fazer teatro para si mesmo, sem esperar aprovação de profissionais do teatro. Do ponto de vista da tradução, minha postura ia no mesmo sentido: ao realizar um projeto com um grupo amador próximo ao anarquismo, escolher trabalhar com uma autora sul-americana pouco conhecida e realizar uma tradução,

³³ “ELVIRA: Será original... Has visto que en la novela, en el teatro, no vemos más que tipos vulgares, palabras vulgares, conflictos vulgares... Cómo he buscado en toda nuestra literatura un tipo nuevo, un ser vivo, una mujer... Y qué infructuosa búsqueda! Muñecos, muñecos, muñecos!... / GLORIA: Tonta! Hay que hacer eso... Ya ves, nosotras... si nos 'literatizaran', por ejemplo, mi caso, el tuyo... todos los críticos en coro unánime se burlarían del autor, lo insultarían. Dirían que no había lógica en el asunto, que eran arbitrarios los personajes, inverosímil su psicología, folletinescos los recursos. Sabe Dios lo que dirían. Ya verás lo que me dicen a mí de mi libro. Y me tendrá sin cuidado. Yo escribo para mí misma, no para los demás...”

em português, que favorecesse um registro linguístico não-padrão, eu também estava, de certa forma, traduzindo para mim mesmo. Ou então, em outras palavras, eu não estava buscando sair da marginalidade: estava, isso sim, me inscrevendo também na descentralidade de Salvador.

Como analisa Sylvia Saítta, Salvador foi “considerada durante anos em função de outros nomes” e é uma

escritora e dramaturga cujas obras precisaram de tempo para se tornarem legíveis. [...] Suas obras se revelam hoje como originais experimentações literárias dos modos de representar a subjetividade feminina. Em discursos políticos, narrações e obras teatrais, Medina Onrubia oferece uma imagem de mulher que se afasta do paradigma feminino social e culturalmente aceito nas primeiras décadas do século XX (SAÍTTA, 2006, p. 7).³⁴

Aqui vale observar que entendo as expressões “subjetividade feminina” e “paradigma feminino”, usadas por Saítta, no sentido de “subjetividade das mulheres” e “paradigma sobre as mulheres”. Concordo com Fernandes, quando ela diz que “os escritos de mulheres não são necessariamente femininos no sentido ainda hoje socialmente compreendido como algo que parte do tradicional binômio homem/mulher” (2019, p. 8). Mas o principal elemento que depreendo da análise de Saítta é que o interesse atual por Salvador ocorreria sobretudo por razões políticas, por meio do feminismo que, segundo a pesquisadora brasileira Margareth Rago, “está na moda” (RAGO, 2015). Essa historiadora explica que

são dois séculos de luta. [...] A luta contra a ditadura militar mobilizou meio mundo, fez questionar as instituições e veio junto com uma modernização impressionante. Na segunda metade da década de 70, o feminismo se articulou timidamente por aqui [Brasil e América Latina], e explodiu mesmo nos anos 80. De lá pra cá, só fez crescer (RAGO, 2015, s/p).

É um tema que vem sendo debatido em diversas pesquisas acadêmicas, ambiente em que se insere meu trabalho. Uma busca no banco de teses e dissertações da UFSC, por

³⁴ “Considerada durante años en función de otros nombres, Salvador Medina Onrubia (1895-1972) es, ante todo, una escritora y dramaturga cuyas obras necesitaron del tiempo para tornarse legibles. Mezcla rara de discursos provenientes del folletín sentimental, el anarco-feminismo y la teosofía, sus obras se revelan hoy como originales experimentaciones literarias de los modos de representar la subjetividad femenina. En discursos políticos, narraciones y obras teatrales, Medina Onrubia ofrece una imagen de mujer que se aleja del paradigma femenino social y culturalmente aceptado en las primeras décadas del siglo veinte.”

exemplo, revela a existência de 540 trabalhos cujo tema é o feminismo; desses, 530 foram produzidos após o ano 2000³⁵. Como observa Gabriel Lerman ao comentar o livro de Vanina Escalles sobre Salvador (ESCALES, 2019), a efervescência dos debates e dos ativismos feministas atuais

acaba por colocar em questão a própria biblioteca que usamos [...] porque não se combate apenas no presente e com as forças que atuam no [âmbito] institucional, no doméstico e no público, mas também ao intervir nas figuras da história contemporânea se refaz o fundo cultural, se obriga a pensar novamente as tramas clássicas dos nosso devir e talvez desse modo se produzam mudanças de maior robusteza e sentido (LERMAN, 2020, s/p).³⁶

Assim, de acordo com as palavras de Lerman, eu também acabei colocando em questão minha própria biblioteca. No fim de 2018, quando comecei esta pesquisa, eu estava revendo e questionando minhas referências literárias, teatrais, teóricas e, ao me aproximar dos debates feministas e do curso livre de teatro e anarquismo, acreditei que poderia contribuir, ao traduzir uma peça de Salvador Medina Onrubia, para intervir na história contemporânea (mesmo que minimamente), ajudando a recuperar um texto de uma autora latino-americana que foi próxima do anarquismo e que permitia uma leitura feminista atualmente. É importante notar que, em minhas pesquisas, não encontrei Salvador se dizendo feminista. A leitura que hoje se faz dela é que pode ser feminista e, como informei anteriormente, foi por me aproximar aos estudos feministas de teatro que encontrei Salvador.

Segundo Sylvia Sáitta (1995) e Tania Diz (2011), *Las descentradas*, na época em que foi publicada e encenada (1929), recebeu críticas positivas. Infelizmente, não encontrei críticas da época; minhas informações se baseiam no que essas pesquisadoras afirmam sobre Salvador, que são também apenas anunciativas a respeito da crítica à peça realizada nos anos 1920. De qualquer maneira, acredito que é mais relevante observar que hoje em dia, desde as

³⁵ O link para o site da biblioteca universitária da UFSC com as teses e dissertações cujo assunto é feminismo é o seguinte: <https://eds.a.ebscohost.com/eds/results?vid=4&sid=17283aa4-5b72-4058-9b9a-fa786d21e0cb%40sdc-V-sessmgr03&bquery=feminismo&bdata=JmNsaTA9RIQxJmNsdjA9WSZsYW5nPXB0LWJyJnR5cGU9MCZzZWFyY2hNb2RlPUFuZCZzaXRlPWVkcylsaXZlJnNjb3B1PXNpdGU%3d>. Acesso em 07/09/2021.

³⁶ “Termina de poner en cuestión la biblioteca misma que usamos [...] porque no solo se combate en el presente y con las fuerzas que actúan en lo institucional, en lo doméstico y en lo público, sino que al intervenir en las figuras de la historia contemporánea se rehace el fondo cultural, se obliga a pensar nuevamente las tramas clásicas de nuestro devenir, y acaso de este modo, se produce cambios de mayor robustez y sentido.”

novas publicações dessa peça, observa-se como *Las descentradas* chama a atenção para temas abordados pelo feminismo, como a criação literária feita por mulheres, a opressão do casamento, o divórcio (GUZZO, 2014, p. 95).

Salvadora não figura nas listas do cânone literário argentino embora tenha sido a primeira mulher a entrar para a *Sociedad Argentina de Autores Dramaticos – Argentores* (GUZZO, 2014, p. 95). Salvadora era contemporânea de Carolina Adelia Alió (1888-1945), Alcira Olivé (1889-1975), Lola Pita Martínez (19??-1976), Alfonsina Storni (1892-1938) e Victoria Ocampo (1890-1979). As primeiras, Carolina Adelia Alió, Alcira Olivé e Lola Pita Martínez parecem ser ainda mais esquecidas do que Salvadora. As demais, Alfonsina Storni e Victoria Ocampo talvez possam ser consideradas canônicas, pois constam em manuais populares de literatura argentina (cf. PRIETO, 2006) e, como lembra Tania Diz, “em 1925, Storni já é uma escritora com certa presença nos meios, seus livros vendem e, inclusive, eram comuns entrevistas com a escritora” (DIZ, 2011, p. 118).³⁷ Salvadora, no entanto, precisa ser abordada por meio de sua própria obra e por meio das pesquisadoras que a estudaram, como Marina Franchini, que afirma: “nos encontramos em um contexto em que o recurso ao manual ou à história da literatura como um relato confiável, completo, que represente um quadro acabado de um período, se torna impossível” (FRANCHINI, 2015, p. 88).³⁸

Para situar Salvadora no contexto literário da época, cito Emma Barrandeguy, escritora que assina também uma biografia de Salvadora:

[...] estas três escritoras argentinas [Salvadora, Alfonsina e Victoria] ignoraram, nesse momento do nosso país [anos 20], as expressões mais notáveis do movimento ultraísta, a posição antiacadêmica dos escritores jovens, a polêmica de Florida e Boedo, as figuras destacadas de Oliverio Girondo e Macedonio Fernández na formação intelectual das escritoras argentinas e a existência e impacto dos poucos números da revista *Martín*

³⁷ “En 1925, Storni ya es una escritora con cierta presencia en los medios, sus libros se venden, e, incluso, eran usuales los reportajes a la escritora”.

³⁸ “Nos encontramos en un contexto en que el recurso al manual o a la historia de la literatura como un relato confiable, completo, que represente un cuadro acabado de un periodo, se vuelve imposible.”

Fierro, que nessa época se editava em *Buenos Aires*.³⁹ (BARRANDEGUY, 1990, *apud* DELGADO, 2007, p. 25).

Quanto a características estéticas, identifico na escrita de Salvadora uma relativa fluidez, um texto sem farpas formais, direto. Talvez por ela ter sido também jornalista, essas qualidades se sobressaíam: o realismo, a simplicidade, a acessibilidade, as frases curtas. Ela praticamente não fazia experimentalismos com a linguagem. Talvez pudéssemos dizer sobre a escrita de Salvadora o mesmo que Beatriz Sarlo fala sobre Alfonsina Storni, isto é, que “se, de um ponto de vista literário, não traz inovação formal, é inegável um novo repertório temático [que] rompe com um registro de imagens atribuídas à mulher” (SARLO, 2003, p. 79).⁴⁰ A escrita de Salvadora não é labiríntica, eruditizante, fechada, tampouco panfletária. Ela mesma opina sobre isso, falando de sua peça *Almafuerte* (1914): “eu não tentei fazer propaganda de ideias nem anarquismo... Eu fui sincera, expus toda a ferida com bravura, nada mais. E foi meu aplauso de glória o fato de me chamarem de anarquista!” (SALVADORA, 2013, s/p)⁴¹. Seria então na ampliação do repertório temático que residiria a principal qualidade textual de *Las descentradas*: um drama que gira em torno de uma mulher que está o tempo todo agindo contrariamente ao que esperam dela, uma mulher que age contrariamente a todos os papéis sociais que a sociedade em que vive tenta lhe atribuir. De acordo com a análise de Cristina Guzzo,

Las descentradas apresenta uma crítica à submissão da mulher às regras patriarcais e propõe sua autonomia a partir dos princípios anarcofeministas. É importante nesta obra a exposição e a denúncia do próprio discurso masculinista da mulher, instando-a a não se reprimir e, pelo contrário, ser ela mesma. Da perspectiva da discussão sobre a identificação de gênero, *Las descentradas* é uma autêntica produção de vanguarda adiantada em várias décadas (GUZZO, 2014, p. 95).⁴²

³⁹ “[...] estas tres escritoras argentinas ignoraron, en ese momento de nuestro país, las expresiones más notables del movimiento ultraísta, la posición antiacadémica de los escritores jóvenes, la polémica de Florida y Boedo, las figuras señeras de Oliverio Gironde y Macedonio Fernández en la formación intelectual de las escritoras argentinas, y la existencia e impacto de los pocos números de la revista *Martín Fierro*, que por esa época se editaba en Buenos Aires.”

⁴⁰ O trecho original em Beatriz Sarlo (2003) é o seguinte: “En su poesía se invierten los roles sexuales tradicionales y formal, es innegable un nuevo repertorio temático [...]”.

⁴¹ “Yo no busqué hacer propaganda de ideas ni hacer anarquismo... Fui sincera..., puse toda la llaga al descubierto con bravura..., nada más. ¡Y fue mi aplauso de gloria el que me llamaran anarquista!...”

Ou seja, seria demonstrando que “o pessoal é político” (HANISCH, 2014) que Salvadora estaria apresentando nessa peça seu anarquismo e sua defesa pela liberdade das mulheres. Isso está em sintonia com o contexto político e social na Argentina do início do século XX. O que estava em pauta entre as anarquistas entre o fim do século XIX e primeira metade do século XX eram as opressões patriarcais e o fato de que a luta social não se resumia à luta contra os patrões. É como diz Vanina Escalles:

as anarquistas não só compartilhavam com os companheiros as desventuras da precarização do emprego, das tiranias do patrão, do seu fortuito e instável destino, mas também conseguiram, além disso, entender os dispositivos de dominação, de objetificação que as mantinham subordinadas. A humilhação da servidão continuava no âmbito privado. Uma das virtudes do anarquismo é ter demonstrado que o privado é político (ESCALES, 2014, p. 8).⁴³

Já desde o fim do século XIX estavam se intensificando as ideias anarquistas entre os movimentos sociais na Europa e nas Américas. Nesse período, que vai desde a década de 1860, com a fundação da Associação Internacional dos Trabalhadores em 1864, até a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), marcos importantes para a história do anarquismo, houve uma profusão de publicações impressas com temática anarquista. Um dado relevante é a existência da revista *La voz de la mujer*, publicada em Buenos Aires a partir de 1896 e, em Rosario, no ano de 1899. Segundo Maxine Molineux,

La voz de la mujer era um jornal escrito por mulheres para mulheres. [...] Podia alegar originalidade em seu caráter de expressão independente de uma corrente explicitamente feminista dentro dos movimentos de trabalhadores e trabalhadoras do continente. Sendo um dos primeiros casos registrados na América Latina de uma fusão de ideias feministas com uma orientação revolucionária e trabalhadora, difere do feminismo encontrado em outros lugares da América Latina durante as fases iniciais de industrialização. Este

⁴² “*Las descentradas* presenta una crítica al sometimiento de la mujer a las reglas patriarcales y propone su autonomía desde los principios anarcofeministas. Es importante en esta obra la puesta en descubierto y la denuncia del propio discurso masculinista de la mujer, instándola a no reprimirse y por el contrario a ser ella misma. Desde la perspectiva de la discusión sobre la identificación de género, *Las descentradas* es una auténtica producción de vanguardia adelantada en varias décadas.”

⁴³ “El anarquismo sin el feminismo es una ética finita” e “Las anarquistas no solo compartían con los compañeros las desventuras de la precarización del empleo, de las tiranías del patrón, de lo fortuito e inestable de su destino, sino que lograron, además, entender los dispositivos de dominación, de objetivación que las mantenían en relación de subordinación. La humillación de la servidumbre continuaba en el ámbito privado. Una de las virtudes del anarquismo es haber planteado que lo privado es político.”

último costumava se centrar em mulheres educadas de classe média e refletia, em certa medida, suas preocupações específicas [como o sufrágio universal]⁴⁴ (MOLINEUX, 1997, p. 1).

Molyneux investigou as origens do feminismo na Argentina, o que nos permite entender melhor como foi a aproximação de Salvadora a esse posicionamento político, especialmente relacionado com o anarquismo. É de se acreditar que Salvadora tivesse tido algum contato com os debates manifestados por *La voz de la mujer*, para não assumir aqui que ela tenha tido acesso ao jornal em si, já que ela nasceu na mesma época em que ele estava circulando. Como aponta Josefina Delgado, Salvadora “pertenceu a uma geração que poderia ser chamada ‘das modernas’. Mulheres nascidas a partir das duas últimas décadas do século XIX, que colheram a experiência da vanguarda feminista”⁴⁵ (DELGADO, 2007, p. 9). Portanto, ao ter contato com o circuito anarquista em Rosario e, depois, em Buenos Aires, Salvadora provavelmente se deparou com posicionamentos de mulheres anarquistas acerca do feminismo, que pautavam suas críticas principalmente contra a ideia de que o direito ao voto pudesse resolver problemas sociais e se posicionavam contra o casamento, entendido como uma instituição burguesa que mantinha as mulheres em condições opressoras. Como afirma Tania Diz,

as mulheres anarquistas, por um lado, denunciavam o machismo de seus companheiros, porém, por outro lado, se opunham ao feminismo já que o associavam ao reformismo ou à burguesia. Elas foram as únicas que, embora vissem na maternidade uma função revolucionária, propuseram a necessidade do controle da natalidade em função de uma maternidade voluntária e consciente. Além disso, incentivavam a liberação das mulheres da opressão patriarcal, eram contra o casamento, que consideravam como um marco legal de uma relação de prostituição já que o sentido do casamento residia em uma conveniência econômica (DIZ, 2011, p. 124).⁴⁶

⁴⁴ “La Voz de la Mujer era un diario escrito por mujeres para mujeres. [...] podía alegar originalidad en su carácter de expresión independiente de una corriente explícitamente feminista dentro de los movimientos de los trabajadores del continente. Siendo uno de los primeros casos registrados en Latinoamérica de una fusión de ideas feministas con una orientación revolucionaria y trabajadora, difiere del feminismo hallado en otros lugares de Latinoamérica durante las fases iniciales de industrialización. Este último solía centrarse en mujeres educadas de clase media y reflejaba, en cierto grado, sus preocupaciones específicas.”

⁴⁵ “Pertenció a una generación que podría ser llamada ‘de las modernas’. Mujeres nascidas a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX, que recogieron la experiencia de la vanguardia feminista”.

Apesar de Salvadora não falar especificamente de feminismo, reconheço em sua peça *Las descentradas* os elementos de crítica ao casamento e opressão patriarcal observados acima por Diz. De fato, além de revistas e jornais, o teatro foi bastante utilizado como meio de propaganda anarquista em encontros sociais, festas comunitárias e reuniões em sindicatos (veja, por exemplo, MOLINEUX, 1986; MENDES, 2010; HIPÓLIDE, 2012). Os conflitos representados nas peças apresentavam em geral a opressão de proprietários de fábricas e fazendeiros contra pessoas trabalhadoras, porém, como o anarquismo é uma ideologia antiautoritária não apenas em relação a questões trabalhistas e econômicas, opressões caseiras como machismo e misoginia também eram criticadas. Como afirma Samanta Colhado Mendes,

muitas das peças representadas tinham “temáticas femininas”: tratavam do casamento burguês e promoviam uma crítica a tal, como sendo uma instituição responsável pela opressão da mulher; exaltavam o amor livre e sua importância para a construção de uma sociedade livre, solidária e igualitária; e defendiam a maternidade livre e consciente (2010, p. 226).

O estudo de Mendes trata do movimento operário paulista entre 1889 e 1930, que se assemelha bastante ao contexto em que atuou Salvadora Medina Onrubia: tanto São Paulo quanto Buenos Aires eram cidades que naquele período recebiam forte imigração italiana e espanhola e foi principalmente por meio das ideias desses imigrantes (em sua maioria trabalhadores letrados) que o anarquismo veio a ser difundido nessa região do planeta (GUZZO, 2014, p. 11). É assim que, de acordo com Maxine Molyneux,

nesse clima de crescente militância da classe trabalhadora, nas décadas de 1880 e 1890 havia grupos revolucionários ativos que produziam panfletos e jornais, organizavam encontros massivos, encenavam obras de teatro e participavam de greves e manifestações (MOLINEUX, 1986, p. 122).⁴⁷

⁴⁶ “Las mujeres anarquistas, por un lado, denunciaban el machismo de sus compañeros, pero, por otro, se oponían al feminismo ya que lo asociaban al reformismo o la burguesía. Éstas fueron las únicas que, si bien veían en la maternidad una función revolucionaria, plantearon la necesidad del control de la natalidad en función de una maternidad voluntaria y consciente. Además, propulsaban la liberación de las mujeres de la opresión patriarcal, estaban en contra del matrimonio, al que consideraban como un marco legal de una relación de prostitución ya que el sentido del casamiento estaba en una conveniencia económica.”

⁴⁷ “In the climate of growing working-class militancy in the 1880s and 1890s, revolutionary groups were active producing pamphlets and papers, organizing mass meetings, putting on theater performances, and participating in strikes and demonstrations.”

Quer dizer, já havia uma certa tradição anarquista no sul da América do Sul quando Salvadora nasceu, em 1895, em La Plata. Essa tradição anarquista contemplava já um discurso contra as opressões machistas e tinha o teatro como um meio de propaganda e de entretenimento. Foi assim que Salvadora, ainda jovem, teve contato com militantes e grupos amadores de teatro e, em 1913-1914, ela escreveu uma peça com temática anarquista (*Almafuerte*).

Essa é a única peça de Salvadora em que há uma defesa do anarquismo. As outras obras que mencionam a existência do anarquismo são *Las descentradas* (1929) e *Un hombre y su vida* (1936). A peça *Un hombre y su vida* (1936), embora se passe durante a Revolução Espanhola (1936-1939) e tenha como personagens alguns políticos de direita, soldados e algumas pessoas revolucionárias, praticamente ignora o fato de que essa revolução foi construída sobretudo por anarquistas. Por sua vez, *Las descentradas*, talvez por focar em personagens da alta classe portenha, em certos momentos ridiculariza o anarquismo; isso talvez possa ser lido como uma maneira de representar o preconceito da classe alta mas, de qualquer maneira, são comentários fugazes: o debate político que ocorre na peça não tem a ver diretamente com o anarquismo enquanto ideologia política; a política, em *Las descentradas*, diz respeito ao drama das mulheres divorciadas, uma questão que, do ponto de vista anarquista, tinha um caráter mais institucional, mais reformista e menos revolucionário. Como afirma Molineux, “as feministas anarquistas deploravam e buscavam remediar esta alienação [o matrimônio] da vontade individual, inicialmente por meio do amor livre e, depois, e mais profundamente, por meio da revolução social” (MOLINEUX, 1997, p. 9). O tema do casamento em *Las descentradas*, portanto, não expressa exatamente o ponto de vista das anarquistas argentinas estudadas por Molineux.

A peça de Salvadora que tematiza de fato o anarquismo é *Almafuerte*. A história se passa na periferia extremamente pobre de uma cidade argentina industrializada, onde as personagens mulheres trabalham com costura, lavam e passam roupa sob encomenda, enquanto os homens são operários. A trama básica é a seguinte: Elisa, jovem costureira, é namorada de Arturo, “operário inteligente de ideias avançadas” (ONRUBIA, 2014, p. 42). Ele é espanhol, anarquista e está sendo perseguido pelo Estado, que naqueles dias havia decretado

uma lei que expulsava estrangeiros suspeitos de “perturbarem a ordem nacional”. O drama, portanto, gira em torno da iminência de Arturo ir embora. Elisa até gostaria de ir junto com ele, mas não pode abandonar a família, que depende dela para sobreviver (e, para piorar, uma das irmãs dela está morrendo de tuberculose). O anarquismo em *Almafuerte*, então, se expressa pela existência desse personagem perseguido pelo Estado. Essa situação permite que Elisa faça uma defesa da ideologia de seu namorado, em um diálogo com a antagonista da peça, uma vizinha fofoqueira chamada Doña Braulia:

quando os pobres operários se juntam, não é pra matar ninguém, nem pra falar de ninguém, mas pra que, mesmo que eles tenham que trabalhar, eles possam ter um tempo tranquilo e divertido, pra se ajudar um pouco já que eles são pobres e pra tentar dar um pouco de educação pros filhos, pra eles não serem escravos que nem os pais. Se eles tão pedindo algo, eles tão no direito deles de homens, e tão pedindo porque eles trabalham, e mesmo que sejam pobres eles têm família e querem dar um pouquinho de tranquilidade e alegria pra ela, porque eles têm direito a isso já que são homens e trabalham. E pode dizer por aí que, se todos os anarquistas são que nem o meu noivo, pro mundo ser bom e pras mulheres serem felizes, todos os homens deviam ser anarquistas (ONRUBIA, 2014, p. 57)⁴⁸.

Como se percebe, a visão sobre anarquismo nessa peça é de algo positivo, porém as mulheres não se envolvem diretamente nele: ele parece ser uma coisa de homens, o que não creio que fosse uma visão da autora, mas provavelmente expressa um pensamento da época. Além do mais, o foco em uma só personagem anarquista pode dar ideia de que anarquismo é uma coisa individual: um homem “inteligente e de ideias avançadas” representa um perigo ao Estado e ao capitalismo na medida em que pode tentar assassinar um ditador, um rei ou um proprietário de fábrica, noção essa que contribuiu muito para a repressão a anarquistas desde sempre. Ou seja, embora a personagem Elisa mencione o fato de operários se juntarem para, coletivamente, buscarem soluções para suas vidas miseráveis, na peça isso não passa de um

⁴⁸ “Cuando se juntan los pobres obreros, no es para matar a nadie, ni para hablar de nadie, sino para, aunque trabajen, poder tener un rato tranquilo y divertido, para ayudarse un poco ya que son pobres y para procurar darles un poco de educación a los hijos y que no sean esclavos como ellos. Que si piden algo... están en su derecho de hombres, y lo piden porque trabajan, y aunque pobres, también tienen familia para la que buscan un poquito de tranquilidad y dicha a la que tienen derecho porque son hombres y porque trabajan; y dígales que si todos los anarquistas son como mi novio, para que fuera bueno el mundo y felices las mujeres debían ser anarquistas todos los hombres.”

discurso: o anarquismo é representado ali por um indivíduo ou dois, nunca por um grupo, um coro ou qualquer outro recurso cênico que representasse ideias e soluções coletivas.

É importante observar que, dentro dos movimentos sociais, sobretudo os do início do século XX, época em que Salvadora Medina Onrubia estava mais próxima do anarquismo na Argentina, era forte o discurso segundo o qual primeiro vinha a luta de classes e depois as questões de opressão levantadas pelas mulheres. Ou seja, muitas vezes eram relegadas a segundo plano as opressões caseiras, as opressões perpetradas pelos companheiros das mulheres, mesmo que esses companheiros fossem anarquistas (GUZZO, 2014, p. 11). Lendo teóricas mulheres, como Sylvia Saítta e Cristina Guzzo, que falam sobre anarquismo e as lutas das mulheres na Argentina no fim do século XIX e início do século XX, é possível entender como naquela época os homens anarquistas eram resistentes às demandas das suas companheiras mulheres. Inclusive, muitas mulheres anarquistas pareciam evitar usar e criticavam o termo “feminismo”, para não serem confundidas com as sufragistas, consideradas portadoras de uma ideologia burguesa e/ou reformista (SAÍTTA, 2006, p. 7). De fato, a demanda por direitos civis e pelo direito ao voto era uma demanda das mulheres próximas aos partidos políticos, como o Partido Socialista, que pautavam a disputa dentro do campo da democracia representativa e das eleições, em vez de por meio de revoluções populares. Como exemplo, registro que, na Argentina, os direitos civis de igualdade entre mulheres e homens foi aprovado em 1926 e o voto das mulheres foi aprovado em 1946 (DIZ, 2011, p. 107). No Brasil, o direito ao voto foi conquistado em 1932, após quarenta anos de luta sufragista por meio de discussões públicas, manifestações e lobby entre políticos (cf. ALVES, 2019). O direito ao divórcio, no entanto, foi aprovado somente em 1977 (IBDFAM, 2010).

Fecho esta seção começando a responder uma das perguntas que guiaram minha pesquisa, em que fiz um trabalho de tradução permeado por essas análises acerca do contexto de Salvadora, do anarquismo e suas relações com feminismo à época em pauta. Acredito que faz parte da tarefa do tradutor inserido em um grupo de teatro como o GOTA pesquisar sobre o contexto em que a obra foi escrita, ler análises, considerar as reverberações que essas análises têm e, evidentemente, contrapô-las caso haja divergência teórica entre o grupo, o tradutor e as demais contribuições e trabalhos envolvidos na pesquisa-prática. Isso poderá ser

verificado nas próximas seções e capítulos, quando faço uma análise dramatúrgica da peça *Las descentradas*, analiso a tradução que realizei e trago as observações que vieram a partir da leitura coletiva que o GOTA fez dessa minha tradução. É nesse ponto em que outro questionamento importante da minha pesquisa (as negociações entre tradutor e grupo) aparecem.

3.1 ANÁLISE DRAMATÚRGICA DE *LAS DESCENTRADAS*

Nesta seção faço uma análise dramatúrgica da peça *Las descentradas*, a partir do meu ponto de vista de tradutor inserido no GOTA. Essa análise é fundamental porque permite um entendimento mais profundo do projeto tradutório discutido no capítulo seguinte. Fazer uma análise dramatúrgica de *Las descentradas* fez parte do processo tradutório que tinha o objetivo de apresentar uma tradução dessa peça para o GOTA decidir se realizaria uma montagem dela ou não. Nesse sentido, estou me baseando no que Patrice Pavis chama de análise dramatúrgica: “uma leitura coerente da trama, bem como das indicações espaço-temporais contidas no texto” (PAVIS, 1991, p. 135)⁴⁹. Essa tarefa passa, portanto, por contextualizar a peça no tempo e espaço e destrinchar seus elementos constitutivos como personagens e trama.

Las descentradas estreou no Teatro Ideal, em Buenos Aires, em 9 de março de 1929, e foi encenada pela companhia Artistas Unidos. Por um lado, a peça recebeu elogios da revista *Comoedia* e, por outro, foi criticada negativamente na revista *Caras y caretas*, onde Agustín Remón afirmou que ela era longa demais e que apenas o segundo ato valia a pena (cf. DIZ, 2011, p. 252). Além disso, o texto foi publicado em abril de 1929 na revista de teatro *La escena* (SAÍTTA, 2006, p. 6). Nas investigações que realizei, não encontrei maiores informações acerca das críticas, além do já apresentado aqui.

Trata-se de uma obra apresentada em um momento intermediário no teatro argentino, que sofreu uma transição até os anos 1930; no início do século, as peças eram marcadas pelo melodrama e o naturalismo e muitas levavam aos palcos questões sociais (DIZ, 2011, p. 253). Um exemplo disso é a própria peça *Almafuerte*, de Salvadora, estreada e publicada de 1914, que conta a história de amor entre uma jovem e um jovem da classe trabalhadora (ela

⁴⁹ “a coherent reading of the plot as well as the spatiotemporal indications contained in the text”.

lavadeira, passadeira e costureira, ele operário anarquista perseguido pela polícia, cf. ONRUBIA, 2014). Muitas das peças anteriores a 1930 podem ser consideradas “teatro de tese”, pois privilegiavam a moral, mensagens a serem passadas ao público, fazendo uso de melodrama e explorando estereótipos e caricaturas humanas. A partir dos anos 1930, então, ocorre uma resignificação da missão didática do teatro independente (DIZ, 2011, p. 253), deixando de lado os objetivos moralizantes e abraçando uma intenção mais provocadora, buscando promover um pensamento crítico. É nessa transição que se insere *Las descentradas* (1929), uma peça que parece conservar características do teatro de tese (cf. SAÍTTA, 2006, p. 6), com suas questões sociais abordadas de modo realista e um tom melodramático: uma divisão básica entre bons e maus; o marido da personagem principal, por exemplo, é uma caricatura de vilão. Como afirma Singer, o melodrama dos anos 1930 e 1940

lidava com o pathos do amor descabido e do casamento impedido, tensões geracionais [...], a dignidade e as dificuldades da independência da mulher diante da mesquinhez convencional e da estrutura patriarcal e, sobretudo, a nobreza patética do auto-sacrifício (2001, p. 38).⁵⁰

A isso considero importante acrescentar o fato de que *Las descentradas* está alinhada com um tipo de escrita que problematiza o papel social da mulher e que, hoje em dia, poderíamos chamar de escrita feminista, que, segundo Diz, estabelece “um conflito que supõe a resistência de personagens femininas ao regramento de gênero”⁵¹ (DIZ, 2011, p. 253). Mais do que resistência ao regramento de gênero, Saítta identifica em *Las descentradas* uma tentativa “ajustar as contas com uma tradição literária que apresenta uma imagem de mulher estereotipada com a qual não se está de acordo e, ao mesmo tempo, de construir uma imagem de mulher que funcione como modelo alternativo” (SAÍTTA, 2006, p. 6)⁵². É nesse sentido, então, que a peça de Salvadora permitiria, quase um século após ter sido escrita, uma leitura próxima ao feminismo.

⁵⁰ “melodramas of the 1930s and 1940s: centering around a sympathetic heroine, it deals with the pathos of misplaced love and obstructed marriage, generational friction [...], the dignity and difficulties of female independence in the face of conventional small-mindedness and patriarchal stricture, and, above all else, the pathetic nobility of self-sacrifice.”

⁵¹ “un conflicto que supone la resistencia de los personajes femeninos al reglamento de género.”

⁵² “ajustar cuentas con una tradición literaria que presenta una imagen de mujer estereotipada con la cual no se está de acuerdo y, al mismo tiempo, de construir una imagen de mujer que funcione como modelo alternativo.”

Esse foi meu critério na hora de escolher essa peça para traduzir e apresentar ao GOTA. Além disso, a imagem alternativa de mulher que *Las descentradas* propõe me parecia, à minha primeira leitura, uma proposta que o grupo de teatro poderia aprovar. Em novembro de 2018, quando comecei a traduzir a peça, eu concordava plenamente com Saítta, quando ela diz que “tanto em sua obra quanto em sua atuação política, Salvadora Medina Onrubia encontra seu lugar como mulher e como militante na intervenção pública a favor dos direitos civis e políticos da mulher” (2006, p. 8).⁵³ Durante o processo de tradução, no entanto, e principalmente nos momentos de leitura coletiva e de diálogo com o GOTA, mudei minha opinião: reduzi bastante a ênfase que Saítta dá ao caráter militante de *Las descentradas*. Acredito que essa mudança ocorreu em mim porque, durante a leitura da peça, me dei conta de que a concepção de “militância” que eu tinha (e que eu compartilhava com o GOTA) diferia da concepção de Saítta. Ou seja, para mim e para o grupo, uma peça militante deveria propor ideias revolucionárias sociais, enquanto que *Las descentradas* é o drama, evidentemente legítimo, de uma mulher da classe alta que foi acusada de adultério e gostaria de recomeçar a vida. Para Saítta, portanto, a angústia de a personagem Elvira se tornar uma espécie de pária por ser divorciada é um sinal de militância, enquanto que para que eu e o GOTA pudéssemos considerar essa peça como um texto militante as personagens principais deveriam ser as empregadas domésticas, porque militância anarquista, na concepção que permeou a tradução e o debate com o grupo de teatro, é uma questão de luta de classes. Isso será ampliado no próximo capítulo.

3.1.1 Personagens de *Las descentradas*

Em *Las descentradas*, aparecem dezesseis personagens: oito mulheres e oito homens. As personagens principais são na maioria mulheres: a protagonista Elvira Ancizar de López Torres e suas amigas Gracia Meurer e Gloria Brena. O único personagem principal homem é Juan Carlos Gutiérrez, jornalista. À parte Gloria, que é escritora e trabalha no mesmo jornal

⁵³ “tanto en su obra literaria como en su actuación política, Salvadora Medina Onrubia encuentra su lugar como mujer y como militante en la intervención pública a favor de los derechos civiles y políticos de la mujer.”

que Juan, as demais mulheres principais não têm profissões: Elvira é esposa do Doctor López Torrez, um político burguês, e Gracia é uma jovem noiva de Juan. Há no entanto quatro outras personagens, duas mulheres e dois homens, que têm profissão, mas não têm nome próprio: Chinita, que é empregada da família de Gracia Meurer, “Mucama de Gloria”, ou seja, a “empregada de Gloria”, “Mucamo del hotel”, isto é, “empregado do hotel”, e Comissario, ou seja, o comissário de polícia. Observa-se, portanto, que as personagens em sua maioria são da classe alta.

O registro de escrita é não-marcado, isto é, as personagens falam um espanhol portenho culto, com raros momentos em que Elvira usa o lunfardo (gíria portenha, o que serve para dar um ar mais excêntrico à personagem) e nenhum traço fonético de variação regional ou de classe. A exceção é o “empregado do hotel”, personagem que aparece cantando em galego brevemente no segundo ato: na canção que ele canta, os versos em galego são marcas regionais. De resto, a língua da peça é um espanhol argentino portenho culto. Por exemplo, falam sempre *para* em vez da contração *pa’* em frases como *para mi* (em português, “para mim”). As marcas de variação regional são apenas lexicais: as personagens usam o pronome pessoal de segunda pessoa *vos* em situações de intimidade e o pronome *usted* em situações mais formais. E algumas usam, naturalmente, a interjeição *che* (“tchê”).

Outra questão relevante nesse aspecto da escrita da peça são as didascálias, que a autora usa com frequência para descrever gestos. Ela não perde a chance de fazer comentários literários ao descrever as personagens. Cito o exemplo da descrição que ela faz de Gracia e Elvira: “Gracia tem vinte anos e é uma criatura imaculada como o seu nome. Elvira tem trinta anos. A idade perfeita da mulher, segundo alguns literatos de sucesso entre as senhoras”⁵⁴ (ONRUBIA, 2007, p. 65).

Note-se também a preocupação com os sentidos simbólicos, referenciais, imagéticos dos nomes das personagens: Gracia (“Graça”), Gloria (“Glória”), Blanquita (“Branquinha”) e Chinita (“Chininha”) são os mais evidentes. Gracia e Gloria são substantivos com sentido transcendental: o primeiro remete à pureza, à doçura, apela para a ternura e o segundo remete ao êxito na passagem de um estado inferior para o superior. Isso está de acordo com a

⁵⁴ “Gracia tiene veinte años y es una criatura inmaculada como su nombre. Elvira tiene treinta años. La edad perfecta de la mujer, según algunos literatos con éxito entre las señoras.”

personalidade de ambas: Gracia é uma menina dócil, que acredita em todo mundo, o que gera compaixão e faz com que as demais personagens evitem decepcioná-la – isso é fundamental para o enredo: ela é “uma gracinha”. Gloria, por sua vez, é uma artista, uma escritora que já havia sido personagem de um conto de Salvadora chamado *La casa de enfrente* (ONRUBIA, 1997, p. 138). Ela representa uma pessoa independente, pois é divorciada e, como se não bastasse, seus filhos estão morando com o pai. Ela mora sozinha, tem uma empregada sem nome e, no diálogo com Elvira que demarca um ponto de desfecho da peça, no terceiro ato, comenta inclusive o fato de se chamar Gloria. Esse nome ecoa o símbolo do termo e, também, uma possível referência a Gloria Laguna, atriz e marquesa espanhola que, sobretudo por ser lésbica e não seguir os padrões esperados de uma mulher (e marquesa ainda por cima) na época, escandalizava tanto na Espanha quanto na Argentina, onde apareceu em uma edição de 1907 da revista *Caras y caretas* (RURAL, 2018), para a qual Salvadora escrevia. Gloria Laguna é citada também por Juan José Soiza Reilly em sua crítica positiva ao livro de contos *El libro humilde y doliente* (1914) de Salvadora (REILLY, 2014). Essa referência à atriz espanhola é difícil de confirmar; de qualquer modo, é notável que, até a personagem Gloria entrar em cena (no terceiro ato), a personagem que carrega o drama é Elvira, mas quando Gloria aparece todos os nós começam a se soltar: é, por assim dizer, um momento de alívio, pois aí Elvira parece finalmente encontrar uma interlocutora que a compreende.

São também transparentes os nomes Blanquita e Chinita que, de acordo com uma leitura social que faço, repercutem em suas funções. A primeira tem um papel muito pouco relevante, apenas troca palavras de circunstância com as demais convivas na festa do primeiro ato: é uma dama da alta classe “sem cor nem sabor”. Já Chinita é pouco menos do que um apelido: significa tanto “babá” (BAYO, 1910) quanto menina de classe social baixa, mulher com rosto de índia, camponesa, mulher querida, criada, doméstica ou simplesmente mulher (TODOTANGO, 2021). De fato, no Rio Grande do Sul, estado que faz fronteira com a Argentina e o Uruguai, “china” significa mulher do peão de estância, ou, mais frequentemente ainda, prostituta: um sinônimo para zona do meretrício no RS é “chinaredo”. Isso tem implicações na tradução, evidentemente, e na tradução apresentada no capítulo 5 essa personagem se chama “Moça”.

Outros nomes são menos transparentes, mas também permitem algumas considerações. É o caso do personagem Baudrix, empregado do Doctor López Torres. O nome Baudrix remete a uma localidade minúscula na província de Buenos Aires. Como esse personagem é bastante patético, me parece que faz sentido ele não ter um primeiro nome próprio, apenas um sobrenome pseudo-importante quando na verdade ele é apenas um laçao a serviço de um patrão covarde. Salvadora o descreve como “um tipo de ave negra comum”⁵⁵ (ONRUBIA, 2007, p. 87). Um chupim, portanto.

O patrão, no caso, é El Doctor López Torres, ou seja, O Doutor López Torres, também sem primeiro nome, mas com esse artigo que antecede o Doutor, artigo que o define num sentido bem diferente do artigo que define a Chinita: aqui “el Doctor” é uma espécie de título de riqueza que lhe abre tantas portas na sociedade, ainda mais com um sobrenome duplo, composto por dois dos sobrenomes mais comuns na Argentina até hoje (cf. CLARÍN, 2015). No mesmo sentido, vem o nome da Senhora de Meurer (ou seja, a esposa de Jorge Meurer, mãe de Gracia), anfitriã do jantar no primeiro ato. Há também o caso de Ramírez, outro sobrenome comum, que só chama atenção pelo fato de que, como regra geral, os homens são chamados pelo sobrenome, enquanto as mulheres pelo prenome, quando não por um apelido (Blanquita, Chinita).

Uma personagem com certa relevância é Adelina, sem sobrenome, que parece ressoar um nome comum e tradicional, sem ecos transcendentais, conforme o site do governo argentino que recolhe dados estatísticos sobre nomes mais comuns desde 1922 até 2015, onde fica demonstrado que nos anos 1920 Adelina era muito mais comum do que nas décadas posteriores (ARGENTINA, 2019). Na peça, Adelina representa uma mulher “solteirona” e decadente, mais ou menos o oposto da personagem Adeline de *Don Juan* (1819-24) de Lord Byron (BYRON, 2019), que é uma espécie de mulher fatal, jovem, sedutora e irresistível.

Outros nomes que poderiam ser enquadrados nessa categoria de comuns e tradicionais, considerando sobretudo os dados dos anos 1920 (cf. ARGENTINA, 2019), são Elvira Ancizar e Juan Carlos Gutiérrez, não fossem estas as personagens principais. Elvira pode ser uma referência a duas mulheres que, na Argentina do início do século XX, participavam ativamente em reivindicações por direitos das mulheres e faziam parte de círculos

⁵⁵ “Baudrix, un tipo de ave negra común”.

intelectuais: Elvira López e Elvira Rawson (DIZ, 2011, p. 167). Elas fizeram parte inclusive do 1º *Congreso Femenino*, em 1910. Elvira Rawson estava à frente da *Asociación Pro Derechos de la Mujer* (DIZ, 2011, p. 245) e Elvira López tem uma tese sobre o movimento feminista, defendida em 1901 (LÓPEZ, 2010).

Tania Diz, que tem trabalhos importantes sobre *Las descentradas*, em sua tese de doutorado faz uma comparação entre as peças *Dos mujeres* (editada como *El amo del mundo*, em 1927) de Alfonsina Storni e *Las descentradas* (1929) de Salvadora Medina Onrubia. Ela afirma: “pode parecer que [essas obras] foram o resultado de uma reflexão em comum sobre o dilema que supostamente assumia uma subjetividade feminina anti-hegemônica naquele momento”⁵⁶ (DIZ, 2011, p. 249), qual seja, o conflito entre duas mulheres que, disputando o mesmo homem, revelam personalidades opostas, sendo que o foco de ambas as peças não está nas relações amorosas mas antes na relação de amizade entre as mulheres. Essa coincidência não é de se estranhar, já que Salvadora e Alfonsina se conheciam (DIZ, 2011, p. 249), portanto podiam estar sintonizadas entre si e estavam cientes da movimentação das mulheres escritoras, pensadoras e ativistas na cidade. É possível, então, que Salvadora tenha nomeado sua personagem Elvira sabendo que ecoaria os nomes de duas mulheres ativas na crítica social. Diz, no entanto, não comenta o fato de Elvira López, escritora e ativista argentina, ter o mesmo nome da personagem Elvira, casada com o Doutor López Torres.

Mas o que me chamou mais atenção, nessas considerações básicas, é o fato de Elvira ser uma personagem de várias obras literárias e musicais da cultura europeia. Algumas óperas famosas que têm Elvira como personagem são *A italiana em Argel* (1813), de Gioachino Rossini sobre libreto de Angelo Anelli; *Hernani* (1830), peça de Victor Hugo que virou também a ópera chamada *Ernani* (1844), de Giuseppe Verdi e, para não listar tantas obras e ir direto ao ponto, Elvira está em *Don Juan*, o mito espanhol, que em muitas versões tem uma esposa chamada Elvira. Elvira aparece, por exemplo, na versão teatral de Molière (1665), na ópera lírica de Mozart sobre libreto de Lorenzo Da Ponte (1787) e no poema “Don Juan nos infernos”, que está nas *Flores do mal* (1857) de Charles Baudelaire. Elvira, nessa tradição don juanística, é uma mulher que foi seduzida, se casou com Don Juan e posteriormente foi traída

⁵⁶ “[...] pareciera que fueran el resultado de una reflexión común acerca del dilema que suponía asumir una subjetividad femenina antihegemónica, en aquel momento.”

e abandonada. A Elvira de Salvadora, talvez assombrada por essa linhagem de personagens, também é seduzida por Juan, que promete casar-se com ela e a trai; mas, em vez de ser abandonada, é ela que o abandona, evitando a repetição do drama na última cena da peça. Uma pesquisa intertextual aprofundada poderia comparar o comportamento dos personagens Elvira e Juan na peça de Salvadora com as demais ocorrências literárias desses nomes.

É importante agregar aqui um comentário sobre os possíveis ecos que essas referências poderiam ter hoje, diante de um público brasileiro, em comparação com os ecos que tinham naquela época. Ou seja, enquanto nos anos 1920-30, na Argentina, havia influência de obras europeias de teatro e ópera do século XIX (cf. DUBATTI, 2006), o que poderia favorecer as relações entre essas obras e as referências identificáveis na peça de Salvadora, hoje no Brasil creio que a única referência generalizada seria disparada pelo nome Juan, que remete a *Don Juan*. Por esses ecos literários míticos, optei por apresentar o personagem Juan Carlos, na tradução apresentada no capítulo 5, apenas como “Juan”. Acredito que se pode afirmar que, no processo tradutório de uma peça teatral, também as referências poderiam ser trabalhadas caso a intenção final fosse a encenação. Por exemplo, caso o GOTA pretendesse montar essa peça de Salvadora, seria necessário fazer uma análise dramatúrgica coletiva (PAVIS, 1991, p. 135), assim como fizemos, parte do grupo e eu, no momento de elaborar as cenas que apresentamos na UDESC. Como diz Pavis, essa análise dramatúrgica coletiva é necessária para “prover no texto (ou subsequentemente na encenação) uma série de informações que o público original precisa para entender situações e personagens” (PAVIS, 1991, p. 135)⁵⁷. Nesse hipotético debate sobre que ecos o grupo gostaria de fomentar com sua encenação de *As descentradas*, poderia surgir a ideia de substituir o nome da personagem principal para reverberar o nome de mulheres políticas brasileiras: traduzindo Elvira por Isabel, por exemplo, poderíamos fazer ecoar o nome de uma anarquista (Isabel Cerruti, 1886-1970) e também o nome de uma aristocrata (Princesa Isabel, 1846-1921). A análise dramatúrgica para fins de tradução é importante, portanto, para que se pesem essas escolhas. Entretanto, não cheguei a realizar essa etapa junto com o GOTA, já que a decisão por abandonar a ideia de

⁵⁷ “[...] provide in the text (or subsequently in the mise en scène) an array of information that the original audience needs to understand situation or character.”

encenar minha tradução de *Las descentradas* foi tomada logo na primeira leitura coletiva que eu e o grupo fizemos da peça traduzida.

3.1.2 Trama de *Las descentradas*

Trata-se de uma comédia em três atos. A história se passa no “tempo atual”, ou seja, no período em que foi pela primeira vez encenada, em 1929.

O primeiro ato é um jantar na casa da família Meurer: a festa de noivado entre Gracia e Juan. As cenas todas desse ato se passam na sala de entrada da casa, por onde as personagens chegam ao jantar. O ato funciona como uma apresentação das personagens: aqui conhecemos Elvira, Gracia e Juan, as personagens principais. No ato aparecem também o Doctor López Torres, marido de Elvira; o empregado de López Torres, chamado Baudrix e a amiga da família de Gracia, chamada Adelina. Além disso, temos aqui a própria família Meurer e a empregada Chinita, que aparecem apenas nesse ato. É também no primeiro ato que se introduz a história: Gracia e Juan deverão se casar em breve, mas Elvira e Juan se encontram aqui pela primeira vez e, desse encontro, surge uma centelha que poderá virar a chama de uma paixão. Ou seja, a peça nos permite uma leitura melodramática, já que, como diz Ben Singer, o melodrama,

girando em torno de uma heroína simpática, lida com o *pathos* de amores descabidos e casamentos proibidos, choques geracionais e pressões para ocupar um espaço maternal impossível ([por exemplo] a relação de Helena com o amante de sua filha), a dignidade e as dificuldades da independência da mulher diante da mente tacanha convencional e do rigor patriarcal e, acima de tudo, a nobreza patética do auto-sacrifício (2001, p. 38).⁵⁸

Essa leitura está de acordo com o que mencionei anteriormente, o fato de que *Las descentradas* está inserida em um período do teatro argentino em que se passava de obras morais e melodramáticas para obras realistas. Como afirma Tania Diz, “*Las descentradas* é uma obra que mescla procedimentos do realismo, na descrição verossímil das personagens,

⁵⁸ “Centering around a sympathetic heroine, it deals with the pathos of misplaced love and obstructed marriage, generational friction and the pressures of filling an impossible maternal space (Helena’s relationship with her lover’s daughter), the dignity and difficulties of female independence in the face of conventional small-mindedness and patriarchal stricture, and, above all else, the pathetic nobility of self-sacrifice.”

por exemplo, e do melodrama, mediante a intriga amorosa que coloca as personagens diante de situações trágicas” (DIZ, 2011, p. 254).⁵⁹

No primeiro ato ficamos sabendo que Elvira é uma mulher de trinta anos que se sente cansada e desiludida. Por meio dos diálogos com as demais personagens, especialmente com a personagem Gracia, fica-se sabendo que Elvira é polêmica por não representar o papel tradicional da mulher para a época. Como diz Beatriz Sarlo, ao analisar a obra e a vida de Victoria Ocampo, contemporânea de Salvadora e, portanto, das personagens de *Las descentradas*,

a vida de uma jovem da classe de Victoria Ocampo [a classe de Elvira e Gracia também] era, na primeira década deste século [XX], um atoleiro. A incultura patricia (como chegar aos livros? como ler os livros que são proibidos às jovens?) que lhes indica aprender somente aquilo que seja funcional para a reprodução dessa mesma incultura; os preconceitos da moral (como conhecer um homem que não se oriente pelos menos princípios que os paternos? [...] como conhecer outros homens [e outras mulheres], questão tão difícil quanto a de conhecer outros livros, outro teatro, outra música?); a impossibilidade do divórcio, concebido como escândalo moral e social, uma vez que se tenha entrado nesse segundo atoleiro que é um matrimônio equivocado (2003, p. 89).⁶⁰

Elvira está precisamente nesse segundo atoleiro e se debate tentando sair dele. Ela demonstra nenhuma vontade em aceitar a submissão, agindo sempre com altivez. Observando como Elvira reage quando falam de seu marido, o Doctor López Torres, percebe-se como de fato ela está aprisionada em uma relação abusiva com esse homem que lhe causa asco e ódio: “tu podia ter agido de modo mais original”, ela diz a ele, em uma cena do segundo ato, quando é supostamente flagrada em adultério. “Me espiar, me seguir, trazer a polícia. Bem digno de ti, pobre imbecil. [...] Eu te odeio, odeio!” (ONRUBIA, 2007, p. 109). O único

⁵⁹ “*Las descentradas* es una obra que mezcla procedimientos del realismo, en la descripción verosímil de los personajes, por ejemplo, y del melodrama, mediante la intriga amorosa que coloca a los personajes ante situaciones trágicas.”

⁶⁰ “La vida de una joven de la clase de Victoria Ocampo era, en la primera década de este siglo, un atolladero: la incultura patricia (¿cómo llegar a los libros? ¿cómo leer los libros que están prohibidos a las jóvenes?) que les indica aprender sólo aquello que va a ser funcional a la reproducción de esa misma incultura; los prejuicios de la moral (¿cómo conocer a un hombre que no se rija por los mismos principios que los paternos? [...] ¿cómo conocer otros hombres, cuestión tan difícil como la de conocer otros libros, otro teatro, otra música?); la imposibilidad del divorcio, concebido como escándalo moral y social, una vez que se ha entrado en ese segundo atolladero que es un matrimonio equivocado.”

momento em que Elvira deixa de se portar com altivez e se retrai é quando López Torres aparece para o jantar:

ADELINA – [...] Faz mais de hora que o teu marido chegou. Ondé que tu tava? (*É visível o gelo que recai sobre Elvira*)
 GRACIA (*levantando*) – Vamo, Juan.
 JUAN – Eu vou depois.
 JORGE (*levantando e saindo com Gracia e Blanquita*) – A gente não esperava que ele viesse tão cedo.
 ADELINA – Ele tá na cozinha.
 BLANQUITA – Vamo Elvira?
 ELVIRA – Já vou.
 (*Fica sentada. Joga fora o cigarro*)
 (ONRUBIA, 2007, p. 95).

A queda da altivez de Elvira está marcada pela didascália (“é visível o gelo que recai sobre Elvira”), e é significativo o gesto de ficar sentada, após dizer que “já vai”.

A relação entre Elvira e Gracia merece um comentário específico. Elas parecem ser muito próximas, terem uma amizade antiga, e inclusive Elvira se sente quase que da família de Gracia, como fica sugerido, por exemplo, pelo seguinte diálogo entre a mãe de Gracia (a Senhora Meurer) e Elvira:

SEÑORA – Essa é a última que eu te dou. Tô cansada de ser professora das tuas cozinheiras.
 ELVIRA – Não seja má... deixa ela pra mim, sim? Se a senhora não tivesse cozinheiras pra amestrar e pra resmungar com elas, o que que a senhora ia fazer? E se não tivesse eu pra ensinar a viver, o que que a senhora ia fazer? [...] Se deus tivesse me dado um bebê pra mim...
 SEÑORA – Eu teria que ter criado ele também... (ONRUBIA, 2007, p. 73-4)⁶¹

A peça não dá outros elementos para que nos informemos acerca da história pregressa das personagens, sobretudo de Elvira. Há um momento (no início da primeira cena da peça) em que Elvira e Gracia comentam sobre uma escola em que parecem ter estudado, em um povoado. Portanto, talvez elas sejam do interior, e não de Buenos Aires. Mas isso são apenas

⁶¹ “SEÑORA – Es la última que te doy... Estoy cansada de ser profesora de tus cocineras. / ELVIRA – No sea mala... déjemela, de verdad, eh? Si usted no tuviera cocineras para amaestrar y para rezongar con ellas... que haría? Y si no me tuviera a mí para enseñarme a vivir, que haría? [...] Si dios me hubiera dado un bebé a mí...” / SEÑORA – También te lo hubiera tenido que criar yo...”

suposições minhas: não se fala nada acerca das origens das personagens e menos ainda acerca da família de Elvira.

A única menção a um acontecimento anterior ao início da peça é a informação de que Elvira denunciou algumas corrupções do marido dela para o jornal, especificamente para o jornalista Juan, por telefone, anonimamente. Então, ela e Juan não se conheciam antes pessoalmente. Desde que são apresentados, neste primeiro ato, Elvira trava com ele um diálogo “de igual para igual”, ou seja, sem os retraimentos que se esperavam de uma mulher casada diante de outro homem. Cito aqui um trecho do primeiro ato, cena quatro, que me parece elucidativo do que estou falando:

ELVIRA – Apesar de ser mulher, eu me permito o luxo de ter ideias, sabe?
Eu tenho ideias boxeadoras.

JUAN – Quê?

ELVIRA – Boxeadoras. Ideias que dão diretos e cruzados e ganchos na vida.

JUAN – É perigoso lutar com a vida.

ELVIRA – Por causa do nocaute? Não dá nada. (ONRUBIA, 2007, p. 80).⁶²

A postura de Elvira, ou seja, o modo como ela se porta e se expressa, choca, porque ela, diferentemente da maioria das mulheres retratadas na peça, não muda de registro linguístico, não deixa de falar o que pensa, não abaixa a cabeça, não se transforma numa donzela recatada e não aceita os papéis sociais que seria “o normal” ela aceitar e representar quando está diante dos homens. Quer dizer, ela tem a “ousadia” de ser ela mesma em todas as situações. Assim como os homens, que têm acesso a todos os ambientes, que não são barrados em nenhum lugar simplesmente por serem homens, que não precisam mudar o modo de falar nem cuidar do que estão falando, Elvira age como se fosse um ser humano igual a todos os outros. E isso é intolerável. Como ela ousa não querer ser um ser de segunda classe? Juan, encantado com os modos dela, busca provocá-la, pois sabe que ela lhe responderá à altura, sem se sentir ofendida:

JUAN – Tu é cheia de veneno, né?

⁶² “ELVIRA – A pesar de ser mujer, me permito el lujo de tener ideas, ¿sabe? Yo tengo ideas boxeadoras. / JUAN – ¿Qué? / ELVIRA – Boxeadoras. Ideas que dan directos y crosses y swings com la vida. / JUAN – Es peligroso boxear con la vida. / ELVIRA – ¿Por el knock-out? No hay cuidado.”

ELVIRA – Eu? Não. Eu sou só um bicho antissocial e selvagem, que tem a desgraça de ver coisas estranhas que ninguém vê. Quando eu tô no meio de todas essas pessoas tão bem educadas, eu sinto vontade de dizer palavrão, de jogar umas cadeira pro alto, de fazer escândalo... (ONRUBIA, 2007, p. 91).⁶³

Essas provocações me parecem ser uma marca do jogo de sedução que Juan e Elvira protagonizam desde o primeiro momento em que se veem. Outro exemplo é o diálogo seguinte, que ocorre quando Juan percebe que Elvira não lhe é estranha (já escutou sua voz ao telefone algumas vezes) e tenta lembrar de onde a conhece:

JUAN – A tua cara me é familiar. Eu te conheço.
 ELVIRA – Não.
 JUAN – Sim, tenho certeza.
 ELVIRA – Tu deve ter me visto de passagem, mas não me conhece.
 JUAN – A tua risada, a tua voz...
 ELVIRA – Isso sim, acho que sim. (*Ri*) Só a voz e a risada.
 JUAN – Por que tu tá me provocando?
 ELVIRA – Não tô te provocando.
 JUAN – Eu não tô conseguindo lembrar, tô sofrendo.
 ELVIRA – Tadinho... Tá sofrendo... E eu? Eu tô sofrendo com o desencanto de tu ter esquecido... (ONRUBIA, 2007, p. 79).⁶⁴

Assim vai se construindo a personagem Elvira como uma pessoa misteriosa e escandalosa, uma “mulher fatal”, diferente de todas as demais mulheres da peça. Mas talvez o momento mais evidente desse jogo que ela e Juan protagonizam ocorra quando, no fim da quarta cena do primeiro ato, ela pede para ver a aliança que Juan comprou para sua noiva Gracia. Elvira experimenta a aliança no próprio dedo e, em um gesto melodramático, retira rápido a aliança dizendo: “Puts, eu esqueci! (*Tira*). Daonde eu venho, dizem que quem coloca a aliança de uma noiva rouba a felicidade dela” (ONRUBIA, 2007, p. 84).⁶⁵ De fato, essa cena é um prenúncio do que vai ocorrer no decorrer da história: Elvira vai acabar roubando o noivo

⁶³ “JUAN – ¡Qué envenenada es usted! / ELVIRA – ¿Yo? No. Sólo soy un bicho antisociable y salvaje, que tiene la desgracia de ver cosas raras que nadie ve. Cuando estoy entre toda esa gente tan bien educada, siento impulsos de decir malas palabras, de tirar sillas por el aire, de escandalizarlas...”

⁶⁴ JUAN – Su cara me es familiar. Yo la conozco a usted. / ELVIRA – No. / JUAN – Sí, estoy seguro. / ELVIRA – Me habrá visto al pasar, pero no me conoce. / JUAN – Su risa, su voz... / ELVIRA – Eso sí, ya lo creo que sí. (*Ríe*) Solamente la voz y la risa. / JUAN – Por qué me intriga? / ELVIRA – Yo no lo intrigo. / JUAN – Me hace sufrir, no recordar. / ELVIRA – Pobrecito... Sufre... Y yo? Yo sufro el desencanto de su olvido...

⁶⁵ “Ay, me olvidaba... (*Se las quita*) En mi provincia dicen que la que se prueba el anillo de una novia, le quita la dicha...”

da amiga. A existência desse anúncio já no início da peça é um elemento melodramático crucial, pois expressa o inevitável e cria uma expectativa para o desenrolar da trama. Como afirma Singer, o melodrama “envolve uma quantidade considerável de suspense – suspense acerca de como o impasse será resolvido, sobre como a protagonista vai sair do aperto” (2001, p. 41)⁶⁶.

Outro momento melodramático chave é protagonizado pelo Doctor López Torres e seu capanga Baudrix, que estão maquinando contra Elvira. A base disso é uma suspeita que López tem em relação à esposa: naturalmente, por ela não ser submissa e recatada, ele pensa que Elvira o trai, antes mesmo de isso ocorrer de fato. López e Baudrix são apresentados de modo bastante caricato:

Baudrix, um tipo de ave negra comum. López Torres, velho, calvo, de óculos. Frio, gelado. Dá a impressão de que se sente viver em um plano superior, de onde permite que as pessoas se dirijam a ele. Neste momento, ele deve dar a impressão do seu caráter: gelo e estultícia (ONRUBIA, 2007, p. 87)⁶⁷.

López Torres, portanto, é apresentado como o inimigo. O diálogo dele com seu comparsa Baudrix é também explícito:

LÓPEZ – Ela é esperta, mas eu sou mais inteligente que ela... Eu vou desmascarar ela. Eu já vi bastante... gestos, olhares, sérios pensamentos íntimos. Mas eu preciso de mais, mais... provas (ONRUBIA, 2007, p. 87).⁶⁸

Nessa cena, López Torres informa que o plano é seguir Elvira e pegá-la em flagrante. Outro anúncio, portanto, do que deve ocorrer ao longo da história.

Elvira, o máximo possível, evita estar no mesmo ambiente que o marido. As demais personagens já a conhecem e, embora a critiquem, não batem de frente com ela. Adelina, no

⁶⁶ “involves a considerable amount of suspense — suspense about how the deadlock will be broken, how the protagonist will get out of the plight.”

⁶⁷ “Baudrix, un tipo de ave negra común. López Torres, viejo, calvo, de lentes. Frío, helado. Da la impresión de que se siente vivir en un plano superior, desde donde permite a las gentes dirigirse a él. Debe en este momento dar la impresión de su carácter: hielo y estolidez.”

⁶⁸ “LÓPEZ – Ella es sagaz, pero yo soy más inteligente que ella... La desenmascararé. He visto mucho... gestos, miradas, graves motivos íntimos. Pero necesito más, más... pruebas.”

entanto, tem um perfil praticamente contrário ao de Elvira e insiste para que ela aja como se espera:

ADELINA – Elvirinha, vem receber teu marido. Faz as honras pra ele. Serve um chazinho pra ele... Que guria! Como tu é desatenta. E com esse baita esposo que tu tem. Ele vai acabar ficando ressentido contigo. (*Às demais*) Eu tô encantada com o López Torres.

ELVIRA – Te dou ele de presente. Quer?

ADELINA (*sorrindo*) – Que louca que tu é... (ONRUBIA, 2007, p. 95).⁶⁹

O primeiro ato acaba com uma cena em que Elvira e Juan ficam sós, tendo as demais personagens entrado todas na sala de jantar. Aqui o jogo de flerte entre ele e ela continua, inclusive de modo mais acentuado, com Juan passando a elogiá-la:

JUAN (*olhando ela*) – Tu é desconcertante. Desconcertante e pálida. Duas qualidades maravilhosas numa mulher...

ELVIRA – Não, Juan. Eu sou simplesmente uma pobre mulher. Uma pobre mulher absurda que vive de uma maneira absurda. Vamo (*vão saindo*) (ONRUBIA, 2007, p. 96).⁷⁰

É possível identificar nesse diálogo também um indício da contradição de Juan, que ao mesmo tempo admira um traço de força em Elvira (o fato de ela ser desconcertante, surpreendente) e um traço de fraqueza (a palidez, símbolo melodramático de fragilidade). Creio que esse comentário de Juan seja um sinal do machismo que vai ficar escancarado nos atos seguintes, quando ele vai declarar que esperava que ela se tornasse uma mulher submissa.

A última fala do primeiro ato é de Elvira que, abrindo a cortina da porta que dá para a cozinha, diz: “Primeiro os homens” (ONRUBIA, 2007, p. 97)⁷¹, demonstrando mais uma vez que ela não está disposta a representar o papel destinado socialmente às mulheres daquela época e contexto. Optei por traduzir *pase usted primero*, que literalmente seria algo como

⁶⁹ “ADELINA – Elvirita, vení a recibir a tu marido. Hacele los honores. Servile el té... Qué muchacha. Cómos sos de desatenta. Y con la monada de esposo que tenés. Capaz que se resiente con vos. (*A los outros*). Yo estoy encantada con López Torres. ELVIRA – Se lo regalo. ¿Lo acepta?”

⁷⁰ “JUAN (*mirándola*) – Es usted desconcertante. Desconcertante y pálida... Dos cualidades maravillosas en una mujer...”

⁷¹ “Pase usted primero”.

“passe o senhor primeiro”, por “primeiro os homens” para ecoar a expressão fixa brasileira “primeiro as damas”.

Alguém que, entretanto, parece não ter escolha quanto a representar ou não o papel que lhe é destinado é a Chinita, que traduzi por Moça. Um momento significativo é uma fala de sua patroa, a Senhora Meurer, mãe de Gracia:

SEÑORA – (*Se referindo à Moça, que entra e sai com o mate*) – Olha isso, como é que eu vou ficar tranquila. Assim que eu for na estância eu vou largar ela lá com a mãe dela. Tu viu como ela ceva o mate? É só o que ela sabe fazer. Cevar esse mate aí, meter os dedos em tudo que é sobremesa e se fresquear pro motorista. (ONRUBIA, 2007, p. 75)⁷²

Assim é como a patroa trata a empregada, como se a moça fosse uma escrava ou um objeto. A Senhora Meurer dispõe da vida e dos movimentos da moça, que não parece ter opção. E Elvira, com seu sarcasmo amargo, acaba contribuindo para humilhar a menina:

ELVIRA – Aha! É isso que tu faz. Tu não tem vergonha? Com o motorista da patroa? Nem vergonha nem bom gosto tu tem. Vai lá, vai até a calçada e dá uma olhada no meu, que tu vai gostar bem mais. Tu vai ver como tu muda de ideia. O meu é melhor. Tem até uma fitinha argentina no chapéu. Vai lá, olha ele. (*A menina sai com o mate, toda atordoada*) (ONRUBIA, 2007, p. 75)⁷³

Uma leitura possível de se fazer acerca disso é que, por Elvira ser a personagem principal, a única (além de Juan) presente nos três atos e em torno da qual gira a história, essas cenas servem muito mais para revelá-la como uma personagem complexa (nem completamente oprimida, nem completamente opressora) do que para fazer uma crítica ao modo como as classes baixas são vistas. Ou seja, o modo como Elvira trata a Chinita nessa cena e em outras teriam uma função dramática de desmontar a possibilidade de ela ser vista como uma heroína impecável. Seria mais ou menos como afirma Diz (2011), sobre *Las*

⁷² “SEÑORA – (*Por la Chinita, que entra y sale con el mate.*) Mirá esto; como para estar tranquila. En cuanto vaya a la estancia, se la dejo a la madre. ¿Has visto el mate que ceba? Es lo único que hace. Cevar ese mate, meter los dedos adentro de todos os postres y dejarse pellizcar por el chauffeur”.

⁷³ “ELVIRA – Ajá. Y eso hacés vos. ¿No tenés vergüenza? ¿Con el chauffeur de la señora? Ni vergüenza ni gusto tenés. Andá, salí a la vereda y mirá el mío, que te va a gustar más. Vas a ver cómo cambiás. El mío es mejor. Tiene hasta una escarapela argentina en el gorro. Andá, miralo. (*La chica sale con el mate, toda azorada.*)”

descentradas ser uma peça situada na transição da história do teatro argentino no início do século XX, que passou de um teatro de tese para um teatro de provocação. *Las descentradas* não é uma peça panfletária: apesar de algumas personagens serem bastante estereotipadas, como é o caso de López Torres e Baudrix, que são apenas “maus”, a maioria das personagens, sobretudo as mulheres, são apresentadas de modo complexo, como pessoas nem más, nem boas, estimulando o público a tirar suas próprias conclusões, elaborar seu próprio pensamento – vale dizer, um pensamento crítico.

Entretanto, eu e o GOTA, na leitura coletiva que fizemos da minha tradução da peça e que analiso na seção 5.2., não conseguimos adotar esse raciocínio, pois não há nenhum momento da peça que demonstre a humilhação sofrida por Chinita como uma crítica à burguesia. Pelo contrário, a moça é humilhada sempre que entra em cena e ninguém a defende, ninguém problematiza isso. Não entendemos isso como uma provocação, mas sim como uma falta de solidariedade com a classe oprimida. Em discussões com o GOTA, nossa conclusão foi de que humilhar unilateralmente uma pessoa, uma classe, em uma peça teatral não estimula o pensamento crítico, mas legitima um discurso de preconceito.

O segundo ato é consideravelmente menor do que o primeiro e o terceiro. Aqui as cenas acontecem no quarto de Juan, “em um hotel qualquer”.

Passou algum tempo desde o jantar de noivado na casa da família Meurer. Juan está de cama, adoentado. Elvira tem ido visitá-lo, escondida do marido. Desenvolveram uma relação de amizade fácil, mas ao mesmo tempo proibida, conforme diz Elvira:

ELVIRA – Com a tua doença, a gente ficou mais amigo do que antes. Já somos quase irmão e irmã. (*Ele a olha fixamente, sorrindo*). O que me entristece é ter que mentir tanto... Como a vida é ridícula, né? E somos nós mesmos que fazemos ela ser ridícula. E depois a gente reclama... Olha que ter que esconder a nossa amizade como um pecado é... [...] Bom, isso não seria interessante se eu estivesse apaixonada por ti, se a gente fosse uma espécie de personagens de romance... (ONRUBIA, 2007, pp. 101-2).⁷⁴

⁷⁴ “ELVIRA – Con su enfermedad, nos hemos hecho más amigos que antes. Ya somos casi hermanitos. (*Él la mira fijamente, sonriendo*.) Lo que me da tristeza es tener que mentir tanto... Qué ridícula es la vida, ¿eh?... Y somos nosotros mismos que la hacemos ridícula. Y después nos lamentamos... Mire que tener que ocultar nuestra amistad como un pecado... [...] Bueno, esto no sería interesante si yo estuviera apasionada por usted, si fuéramos una especie de seres novelescos...”

Talvez haja nisso um tom de ingenuidade da parte de Elvira, ou uma ingenuidade que faz parte do jogo de sedução: a amizade servindo como fachada para uma paixão que se desenvolve sorrrateiramente. De qualquer maneira, me parece que esse tom de ingenuidade difere um pouco do sarcasmo que ela expressa no primeiro ato. Me pergunto se a ingenuidade, mesmo que de fachada, não é algo que denuncia uma fragilidade que uma mulher como Elvira não poderia se dar ao luxo de ter. A força de uma personagem como ela parece residir na descrença, na crueza, como Gloria trata de explicar no terceiro ato. Pode ser que a ingenuidade seja tudo que o patriarcado representado por López Torres e Juan precisam para terminar de aniquilar a liberdade de escolha de Elvira.

Por isso, ao ouvir a declaração de amor de Juan, a reação de Elvira é de decepção. Mesmo que ela afirme que, sim, desconfiava que podia nascer uma paixão dessa relação, sua aposta na fachada de uma amizade franca era mais vigorosa e lhe dava ar para suportar o ambiente sufocante que ela tinha em casa (ONRUBIA, 2007, p. 107). É como se Juan, ao se declarar, arruinasse a paz que Elvira sentia com ele, é como se ele dissesse que não quer mais continuar no jogo de sedução: agora ele quer concretizar a paixão. Isso faz com que Elvira sinta culpa: “E eu não soube evitar isso. [...] Sou pior do que as outras. Sou também mais desgraçada do que as outras. [...] Eu sou a culpada. [...] Eu, como tantas outras, vou pagar o preço pelos meus breves momentos de alegria...” (ONRUBIA, 2007, pp. 106-7).⁷⁵

Após esse primeiro momento de decepção, no entanto, Elvira assimila a nova situação. Ao falar em culpa, ela revela que está preocupada com Gracia, a noiva de Juan. Como observa Diz,

sua preocupação se dirige para sua amiga, que é quem ela não quer prejudicar. Quer dizer que Elvira fica indiferente em relação à lógica falocêntrica que condena a traição ao esposo [...] e, ao contrário, recia a lógica feminista, ao privilegiar a relação de fidelidade entre mulheres (2011, p. 259).⁷⁶

⁷⁵ “Y yo no he sabido evitarlo. [...] Soy peor que las otras. Soy también más desgraciada que las otras. [...] Y yo tengo la culpa. [...] Yo, como tantas, pagaré el precio de mis cortos momentos de alegría...”

⁷⁶ “Su preocupación se orienta hacia su amiga, que es a quien no quiere dañar. Es decir, que Elvira es indiferente ante la lógica falocéntrica que condena la traición al esposo [...] y, al contrario, recrea la lógica feminista, al privilegiar la relación de fidelidad entre mujeres.”

Juan, por outro lado, parece não se importar com Gracia: “Não vamos pensar nisso. Não... Vamos viver esse momento... [...] Não pensa. Pensa só em nós... Mais tarde, mais tarde... a gente vai sofrer. Mas agora...”⁷⁷ (ONRUBIA, 2007, p. 108).

E quando ele está prestes a beijá-la (“ela, inerte, como que entontecida, olha o vazio”⁷⁸, ONRUBIA, 2007, p. 108), chega o Comissário de polícia com o Doctor López Torres e seu capanga Baudrix. Compreende-se que Elvira estava sendo seguida e acaba de cair em uma armadilha “perfeitamente legal”, como afirma o marido dela (ONRUBIA, 2007, pp. 108-9), já que naquela época (1920-30), na Argentina, para se divorciar era preciso provar que o cônjuge havia deixado de cumprir alguns dos requisitos básicos do matrimônio, como a fidelidade e a coabitação. O adultério só deixou de ser crime, na Argentina, em 1995 (PHILIUM, 2016) e, no Brasil, em 2005 (SANTOS, 2006).

Após um momento de susto, Elvira retorna a seu estado altivo do primeiro ato. Juan, por sua vez, se acovarda e diz que entre ele e ela não há nada além de uma simples amizade. Ela parece perceber melhor a oportunidade, apesar das consequências que ser acusada de adúltera lhe trará: “Deixa escreverem o que quiserem. Eu assino. Assino tudo... Dizem que eu tô enganando ele? Tudo bem, podem escrever. Posso até gritar aos quatro ventos se isso vai me livrar dele. [...] Porque eu odeio ele! Odeio ele!”⁷⁹ (ONRUBIA, 2007, p. 109).

É um momento em que ela confronta vivamente o Doctor López Torres diante de mais três homens e isso preocupa Juan, que pede para ela se acalmar. Toda aquela paixão que o fazia querer “deixar tudo pra lá” se desinfla diante da lei, representada pelos homens que o pegaram em flagrante delito. Ele até chega a fazer um pequeno discurso contra López Torres, mas já é tarde: já ficamos sabendo qual é o limite de sua liberalidade. No terceiro e último ato ficará evidente que o que ele mais teme é perder seus privilégios: privilégios de Don Juan, tais como o de ter duas namoradas ao mesmo tempo.

Quando López Torres, Baudrix e o Comissário vão embora, Elvira baixa de seu estado de altivez e se mostra nervosa, tremendo. Com Juan acontece o contrário: ele infla o peito e retoma as certezas, diz que após o divórcio vai casar com ela, que não vai ser difícil cancelar

⁷⁷ “No pensemos en eso. No... Vivamos este minuto... [...] No pienses. Piensa sólo en nosotros... Más tarde, más tarde... sufriremos. Pero ahora...”

⁷⁸ “Ella, inerte, como entontecida, mira al vacío”.

⁷⁹ “Que escriban lo que quieran. Yo lo firmaré. Firmaré todo... ¿Que lo engaño? Bueno, que lo escriban. No me importa gritarlo a los cuatro vientos si eso me libra de él. [...] ¡Porque lo odio... lo odio!”

o noivado com Gracia: ela vai superar, é só uma menina. Quer dizer, Elvira cresce diante do confronto, enquanto ele diminui, e quando estão sozinhos ela se fragiliza, enquanto ele parece ter a situação sob domínio. Pede inclusive champanhe para seu empregado, brindando “ao Imprevisto”, enquanto beija Elvira (ONRUBIA, 2007, p. 113). A didascália é bem nítida: é ele que a beija. Elvira, ao máximo, se deixa beijar, decidindo ir para a casa de Gloria.

Antes de passar para o terceiro ato, deixo registrado que, também no que concerne o empregado anônimo do hotel em que se passam essas cenas, ele é humilhado pelo seu patrão – no caso, Juan. É um personagem que parece ter uma função cômica: ele fica entrando e saindo, espanando e limpando o quarto de modo desajeitado, cantando versos em galego, servindo as comidas, cafés e champanhes ordenados por Juan. No texto, é um personagem pouco relevante, mas no palco ele pode crescer e temperar esse ato que oscila entre o brega (declaração de amor de Juan) e o tenso (flagrante de adultério). Mas novamente aqui a peça não problematiza a humilhação sofrida pelo oprimido.

O terceiro ato retoma a dinâmica que inicia a peça: duas amigas que comparam suas vidas. No primeiro ato, tratam-se de Gracia e Elvira; a primeira, jovem, apaixonada, está prestes a se casar, enquanto a segunda contrapõe, desiludida, os sonhos da amiga. Nesse terceiro ato, tratam-se de Elvira e Gloria; mas aqui é Elvira que está apaixonada, crente de que pode voltar a ser feliz no amor, enquanto a segunda rebate, desiludida, os sonhos da amiga.

Como mencionei anteriormente, ao comentar o nome de Gloria, sua entrada em cena propicia um momento de alívio. Mas esse é, ao mesmo tempo, um momento de inovação literária, um momento em que a peça se desprende de vez da tradição do teatro de tese e parece se inserir em uma estética de texto dramático que apela para outros efeitos: além do efeito de provocação já mencionado por Diz (2011), acrescento o efeito metaliterário, pois essa conversa de Gloria e Elvira gira em torno de literatura – e aí descobrimos que Gloria escreveu um romance chamado, exatamente, *Las descentradas*.

Essa obra de ficção apresenta uma categoria de mulheres que, na visão de sua autora (Gloria), não foram descritas nem entendidas ainda: trata-se de mulheres que não pertencem a um lar tradicional com marido e filhos (as chamadas mulheres do lar), nem se colocam em enfrentamento a esse papel (como as sufragistas e as *marimachos*, ou seja, “mulheres-macho”,

ONRUBIA, 2007, p. 118), mas que também não são as prostitutas, que não entram na conta de Gloria. As descentradas, segundo Gloria, seriam aquelas que não querem

os direitos dos homens. Eles que fiquem com isso... Saber ser mulher é admirável. E nós só queremos ser mulheres em toda a nossa esplêndida feminilidade. Os direitos que a gente quer são só os que o nosso talento pode nos dar... (ONRUBIA, 2007, p. 119)⁸⁰.

De acordo com a proposta de Gloria, então, ela e Elvira são as “descentradas”, aquelas que não podem ser enquadradas em nenhuma categoria até então descrita. Como resume Saítta: “são aquelas que, por não ter um lugar aceitável na sociedade, escandalizam tanto homens quanto mulheres por tornar pública sua diferença: vivem sozinhas, escrevem em jornais, falam com palavras do lunfardo, se apaixonam por quem não se deve...”⁸¹ (2006, p. 7). E aos poucos vamos entendendo que Gloria passou por situação semelhante à de Elvira, ou seja, um divórcio seguido de exclusão dos círculos burgueses de amizade. O que resta para elas é a amizade fora dos salões oficiais.

No entanto, é evidente que ambas não são pobres: Gloria é jornalista, escreve romances e tem uma empregada (também anônima, mas pelo menos não sofre ofensas verbais na peça). Elvira não trabalha, está há meses na casa da amiga esperando documentos que permitam que ela se divorcie para enfim se casar com Juan. Se casar, portanto, significa não “se rebaixar” a ponto de precisar procurar emprego. Isso é debatido por ambas: Elvira fala que vai ser bom se casar de novo, talvez ter filhos, passar as calças do marido, engordar – essa imagem de casamento tem um tom sarcástico mas é a perspectiva de futuro da personagem, uma mulher decaída da classe alta na Buenos Aires de 1920. Inclusive, em certo momento dos diálogos entre Elvira e Gloria, há uma menção à peça *Hedda Gabler* (1907), de Henrik Ibsen (1828-1906), remetendo, portanto, a uma certa intertextualidade com essa obra, bem como outras desse autor que, naquela época, parecia influenciar bastante o ambiente teatral do Rio da Prata (cf. DIZ, 2011, p. 270; DUBATTI, 2006; FRANCHINI, 2015, p. 91). Na cena em

⁸⁰ “No queremos los derechos de los hombres. Que se los guarden... Saber ser mujer es admirable. Y nosotras sólo queremos ser mujeres en toda nuestra espléndida feminilidad. Los derechos que queremos son sólo los que nos dé nuestro talento...”

⁸¹ “Son aquellas que, por no tener un lugar aceptable en la sociedad, escandalizan a hombres y mujeres por hacer pública su diferencia: viven solas, escriben en periódicos, hablan con términos lunfardos, se enamoran de quien no se debe...”

análise aqui, Gloria chama Elvira de Hedda Gabler, dando a entender que, assim como a personagem de Ibsen (cf. IBSEN, 2005), Elvira também é imprevisível, muda de humor constantemente, é muito afirmativa em seus desejos mas muda de ideia assim que os realiza. E, evidentemente, assim como Hedda Gabler, Elvira se casou por conveniência financeira com um homem medíocre, o que contribuiu para que ela se tornasse uma pessoa sarcástica e cínica; nas palavras de Gloria: “tu [Elvira] parece um velho filósofo cínico e sujo. Tu te embebeda com palavras”⁸² (ONRUBIA, 2007, p. 138). Gloria, aqui, parece chamar a atenção da amiga para o fato de que, caso se case com Juan, ela vai estar repetindo o erro, em vez de solucionar sua vida. Ou seja, a conversa aqui tem o sentido de mostrar como a mulher tem sim escolha quanto a seu destino. É nisso que está a relação possível com a obra de Ibsen: no protagonismo das mulheres, que são rebeldes e desafiam a imagem que a alta sociedade tem delas.

O ato prossegue com o aparecimento de Baudrix, o laçao de López Torres. Ele vem supostamente trazer a decisão de um juiz, que liberaria Elvira para se casar de novo em Montevideú, já que na Argentina isso era proibido pelo fato de ela ser uma adúltera (a lei uruguaia, por outro lado, possibilitava inclusive divórcio unilateral desde 1913, cf. CABELLA, 1998, p. 219). Baudrix, no entanto, traz uma carta de López Torres, na qual o ex-marido de Elvira propõe que ela vá embora de Buenos Aires, que vá morar na Europa, em uma capital de sua escolha, e que ele pagaria mensalmente uma quantia de dinheiro para sustentá-la: o importante é que ela não fique morando próxima dele. Elvira se sente ofendida, revela que vai se casar com outro e responde que não aceita a proposta. O discurso de Elvira nesse momento vale a pena compartilhar aqui, pelo tom combativo:

Não aceito. Ele amargou a minha juventude, ele deformou a minha vida. Eu não tô reclamando. Quando eu me casei com ele, eu dei pra ele esse direito. Nem tô tentando justificar os acontecimentos passados. Não me importa. Mas eu nego o direito dele me desterrar. Eu rejeito com nojo essa esmola vergonhosa. Se eu precisar eu posso trabalhar, e que nem ele nem os empregados dele se ponham no meu caminho, tá entendendo? E que seja tu o primeiro a anunciar pro teu digníssimo amigo que eu vou me casar com outro. Logo. Então tu vê. Eu não vou avergonhar ele arrumando um emprego. (*Diante do gesto de Baudrix*) Me parece que eu tenho direito ao

⁸² “Pareces un viejo filósofo cínico y sucio. Te emborrachas de palabras”.

meu pedaço de felicidade na vida. Nada mais a dizer. Eu não aceito. Boa tarde. (*Sai*) (ONRUBIA, 2007, p. 122-3)⁸³.

Quando Baudrix vai embora, aparecem Gracia e Adelina, que tinham ficado meses sem falar com Elvira. Gracia, particularmente, está muito comovida e o reencontro das duas personagens que iniciaram a peça é tenso, pois Elvira não sabe até que ponto a amiga sabe da história. Aos poucos percebemos que Gracia foi mantida desinformada e que entendeu apenas que Elvira havia sido vista com outro homem. Adelina, porém, sabe a história inteira, mas não revela a verdade. Esse encontro de Elvira e Gracia é a chave para o desfecho: se antes, diante de Baudrix, Elvira negou a oferta se sentindo ofendida, agora, diante de Gracia, ela está em posição de ofensora da dignidade alheia e fica abalada.

Outro elemento que pesa para abalar Elvira é o fato de que Juan não terminou a relação com Gracia. Aparentemente, ele apenas se afastou um pouco, mas continua oficialmente noivo da menina. Isso, no entanto, afeta Elvira de modo a liberá-la: em vez de se sentir traída, ela percebe que não estaria arruinando a vida dele caso decidisse ir para a Europa, porque ele continua engatilhado em seu projeto de se casar com Gracia.

Como se percebe, o terceiro ato também tem um tom melodramático. Aqui ocorrem essas reviravoltas e revelações que fazem com que a peça ganhe um dinamismo antes inexistente. Se estabelece um dilema que pode ser descrito assim: ou Elvira se casa com Juan e traumatiza sua amiga Gracia, ou ela aceita a oferta de López Torres e volta a se colocar no lugar de mulher inconstante, incompreendida, numa palavra, descentrada. Como que para dar coerência ao título da obra e à tese de Gloria, ela opta por esta alternativa: convence Gloria a correr atrás de Baudrix para dizer que ela, Elvira, mudou de ideia e que vai aceitar a proposta de ir embora. Recupero aqui o que citei anteriormente, sobre elementos básicos de um melodrama que podem ser identificados em *Las descentradas*: “a dignidade e as dificuldades da independência da mulher diante da mente tacanha convencional e do rigor patriarcal e,

⁸³ “No acepto. Amargó mi juventud, torció mi vida. No protesto. Al casarme con él le di ese derecho. No busco tampoco justificar hechos pasados. No me importan. Pero le niego el derecho de desterrarme. Rechazo con asco su vergonzante limosna. Si me hace falta trabajaré y que ni él ni sus secuaces, entiente?, se pongan en mi camino... Y sea usted el primero en anunciar a su dignísimo amigo que me casaré. En seguida. Ya ve. No lo avergonzaré trabajando. (*Ante el gesto de Baudrix*) Me parece que tengo derecho a mi parte de felicidad en la vida. Ni una palabra más. No acepto. Buenas tardes. (*Sale*)”

acima de tudo, a nobreza patética do auto-sacrifício (SINGER, 2001, p. 38).⁸⁴ A decisão de Elvira, de abrir mão de Juan, pode ser lida como um auto-sacrifício na tentativa de manter a dignidade de sua independência.

Mas o melodrama não acaba aí: as cenas finais contam ainda com a presença de Juan, que chega animado porque o juiz assinou o documento que permite que ela vá a Montevideu se casar novamente. Elvira, no entanto, com o acúmulo do encontro com Gracia, recebe Juan de modo gelado. Ele não entende; a mudança nela parece brusca demais. A essa altura, em minha leitura da peça, creio que já estava habituado às mudanças súbitas de ideia e de humor da parte de Elvira e, inclusive, essa postura de Elvira já me parecia bastante coerente; como durante a história toda, aqui também ela se mostra firme na decisão, aliviada pelo fato de que ele, Juan, não rompeu o noivado com Gracia. Ou seja, Elvira parece apenas dar continuidade ao jogo de flerte com Juan que foi iniciado no primeiro ato. A reação de Juan não é surpreendente, ele cai num machismo: “tu é uma infame, uma histericazinha”⁸⁵ (ONRUBIA, 2007, p. 143). Elvira não se exalta, ela apenas faz o necessário para que ele vá embora o mais rápido possível, já que ela não tolera a situação dolorosa de ter que romper com ele, mas acredita que isso é preciso. Principalmente, Elvira afirma ter horror a esse tipo de cena. É como se a personagem mesma estivesse cansada do gênero melodramático e quisesse buscar outro contexto para poder atuar. Como ela mesma diz: “Ser heroína de um drama... que horror! Prefiro continuar sendo uma heroína de teatro tosco” (ONRUBIA, 2007, p. 135-6).⁸⁶ No entanto, assim que Juan sai, ela desaba, chora e o chama de “trouxa”, o que podemos ler como uma irritação e uma decepção pelo fato de ele não ter entendido que o jogo de sedução poderia continuar, ou por ele simplesmente não ter querido continuar mais naquele flerte.

Diz faz uma análise bem interessante das relações amorosas nessa peça, apontando para como essa situação era nova na época. Ela afirma:

Gracia representa a jovem casadeira e López Torres é o marido em suas formas já conhecidas e aceitas socialmente. Por outro lado, Juan Carlos e

⁸⁴ “Centering around a sympathetic heroine, it deals with the pathos of misplaced love and obstructed marriage, generational friction and the pressures of filling an impossible maternal space (Helena’s relationship with her lover’s daughter), the dignity and difficulties of female independence in the face of conventional small-mindedness and patriarchal stricture, and, above all else, the pathetic nobility of self-sacrifice.”

⁸⁵ “Eres una infame, una histerica vulgar”.

⁸⁶ “Ser heroína de un drama... qué horror! Prefiero seguir siendo heroína de pochade”.

Elvira formam o casal futuro, o casal de um novo contrato entre os gêneros, já que Juan Carlos fica fascinado por uma mulher que é independente, que tem participação na vida política e, inclusive, com quem ele está de acordo ideologicamente (2011, p. 268)⁸⁷.

No entanto, apenas complementando essa análise, é preciso dizer que Juan está muito atrelado ainda à sua formação machista e, apesar de se fascinar por uma mulher independente, ele gostaria que ela fosse submissa a ele. Diferentemente do que, na análise do GOTA, sentimos falta em relação à exploração e humilhação das personagens empregadas domésticas (que, a nosso ver, a peça não apresenta de modo crítico), aqui é possível notar sim uma crítica que a peça faz ao machismo, expondo essas contradições do personagem Juan. É nesse sentido, então, que poderíamos dizer que *Las descentradas* é uma peça de teatro que possibilita uma leitura feminista, já que problematiza as relações de gênero e propõe uma saída. Essa saída, naturalmente, não é a do casamento entre Elvira e Juan. O que acontece no fim da peça é a decisão de Elvira e Gloria de ir embora. Uma fuga mesmo: “Nós temos que fugir”, diz Gloria. “A gente foi vencida. A gente foi vencida pelas pessoas vulgares, as pessoas felizes, essas que têm o segredo da vida...”⁸⁸ (ONRUBIA, 2007, p. 145). A última cena, o último gesto, são as amigas se abraçando, com Elvira chorando e dizendo que, apesar de serem extraordinárias, elas também choram.

Neste capítulo, apresentei minha leitura da peça *Las descentradas*, pontuando minha reflexão com comentários críticos advindos do debate com o GOTA, que serão expandidos no capítulo 5. Considerei importante apresentar essa análise dramatúrgica aqui para embasar a leitura da peça traduzida, que apresento no capítulo 4.

⁸⁷ “Gracia representa a la joven casadera y López Torres al marido en sus formas ya conocidas y aceptadas socialmente. Por el contrario, Juan Carlos y Elvira arman la pareja futura, la de un nuevo contrato entre los sexos, ya que Juan Carlos queda fascinado de una mujer que es independiente, que tiene participación en la vida política e, incluso, con la que acuerda ideológicamente.”

⁸⁸ “Hay que huir... Nos han vencido, nos han vencido las gentes vulgares, las gentes felices, esas que tienen el secreto dela vida...”

4. AS DESCENTRADAS

Comédia em três atos

Primeiro ato

Amplio hall mobiliado com luxo, a casa da família Meurer. Escada para os quartos do andar de cima. No canto, sofá e poltronas formam um ambiente confortável. Ao fundo, à esquerda, um vestíbulo pelo qual se vê passarem pessoas que entram no salão. À direita, uma porta para a sala de jantar. Ao fundo, à direita, o salão.

(Ao se abrirem as cortinas, estão em cena Elvira e Gracia. Elvira, vestida como visita. Impecavelmente elegante. Gracia, vestida como quem está em casa. Gracia tem vinte anos e é uma criatura imaculada como seu nome. Elvira tem trinta anos. A idade perfeita da mulher, segundo alguns literatos de sucesso entre as senhoras. É alta e magnificamente pálida. Gracia está atirada em uma poltrona, em cujo braço, quase a cavalo, está Elvira, que acaricia o rosto da menina e lhe separa os cabelos, olhando-a nos olhos. Falam.)

Cena I

GRACIA e ELVIRA

ELVIRA: Que linda que tu és, Gracia. Como teu rosto é branco, como teus olhos são claros! Quando eu te olho assim, eu penso na luz do sol, na água fresca, em tudo que é bom, em tudo que é puro... (*Beija a testa dela e se levanta*)

GRACIA (*rechaçando-a mimosamente*) – Sua louca, me deixa. Eu sou que nem as outras. Só que tu, além de me olhar com carinho, me olha com essa tua mania.

ELVIRA – Que mania?

GRACIA – A poesia. (*Rindo*) Tu não escreve mais versos?

ELVIRA (*Passa a mão na própria cabeça, suspira e senta na frente de Gracia*) – Não escrevo mais versos não, querida. Faz muitos anos. Eu me conformo sustentando nos

meus ombros toda a prosa da vida... (*Pausa. Transição*) Lembra quando tu tava na escola, todos os poemas elogiosos que eu escrevi em homenagem ao San Martín e o Belgrano?

GRACIA – Como que eu não vou lembrar? Aquele efeito que eu provocava nas aulas de declamação. A professora pedia os poemas e mandava as outras copiar.

ELVIRA – Como o tempo passa. Parece que foi ontem... Te lembra da escola? Tinha um pátio grande de tijolo, cheio de laranjeira. Diziam que era mal-assombrada. Que de noite apareciam uns fantasma arrastando umas corrente...

GRACIA – E daí quando escurecia ninguém mais passava pela calçada lá. A gente atravessava a rua e caminhava quietinha... Ah, mas alguma coisa tinha...

ELVIRA – Eu, depois da janta, escapava pra olhar pela janela. Horas. Nunca vi nada.

GRACIA – Desde criança tu já era fantástica, né?

ELVIRA – Depois demoliram ela. Pobre escolinha velha. Em nome do progresso do povoado, mataram os fantasmas. Eles tavam tão bem ali. Eles nos ensinavam a sonhar. (*Suspira*) Me dá uma dorzinha pensar nessas coisas, é bobo, né? Mas são tão bonitas as coisas passadas que nos deram tantas sensações... Quando tu for velha que nem eu, tu vai saber o valor das lembranças...

GRACIA – Velha, tu... (*Ri, conta com os dedos*) Faz dezesseis dias que tu completou trinta anos. E ninguém te dá trinta...

ELVIRA – Isso é verdade. Ninguém me dá trinta... de longe. Mas me olhando de pertinho no espelho como eu me olho... Eu não me iludo. Nossa senhora da velhice já desenhou na minha cara, com aquele dedo fino dela, o lugar onde vão ficar marcadas as rugas. (*Ri*) Eu tapo com pó... Se eu tivesse agora minha carinha de rosa dos vinte anos... Tu tem vinte anos... Os gloriosos vinte anos não voltam mais... (*Suspira*) Eu me casei com a tua idade... Vinte anos...

GRACIA – Grande coisa. Dez anos de diferença...

ELVIRA – Tu não vai mais dizer isso quando eles tiverem passado por ti... Quando tu for que nem eu, uma mulher casada... e cansada...

GRACIA – É uma piada?

ELVIRA – Talvez. Casada. Cansada. Sem ilusões... Como os anos e a vida pesam na gente. Casar, Gracia... Como a gente que é mulher deseja isso. Viver, mudar... E a gente se casa.

GRACIA – Nem começa, Elvirinha. Cala a boca. Não vem me desiludir. Todas as minhas amigas casadas são iguais. Só falam de coisas trágicas. Só falam de sacanagem. Todas.

ELVIRA – Eu não. Me perdoa. Guarda aí tua ilusão, que é a única coisa que tu vai ganhar desse teu amor formal de guriazinha pura. Além do mais, digam o que te disserem, pode rir... Não existem palavras capazes de matar uma ilusão. A ilusão de amor dura pouco... (*Diante dos olhos de Gracia*) ou muito, querida. Mas ela é cega, surda, egoísta. A ilusão de amor vive a vida dela intensamente. E nasce e morre brutalmente. E como ninguém consegue matar ela, ninguém também consegue fazer ela reviver. Além do mais, tu não é daquelas que se desiludem fatalmente...

GRACIA – Ah não, eu não penso em me desiludir. Tu me disse tantas vezes que eu sou uma mulherzinha vulgar...

ELVIRA – Eu te disse isso?

GRACIA – Sim, sim. Tu nunca lembra do que tu fala.

ELVIRA – Tem razão. Mas tu não é vulgar não. O teu noivo não sabe o que tá ganhando. Hoje em dia não se acham mais noivas que nem tu. Tu foi feita com a farinha das mulheres felizes... (*Suspira*)

GRACIA – E tu?

ELVIRA – Eu? Eu sou das outras.

GRACIA – Tem que respeitar as manias... Tu, desgraçada... É engraçado. Enfiada lá no interior, foi pescar nada menos que um ministro.

ELVIRA – Na época ele era só senador.

GRACIA – E milionário... A grana é uma grande coisa, miga.

ELVIRA – Ah sim, isso eu não discuto.

GRACIA – Tá, e o que tu quer mais?

ELVIRA – Tem razão, que mais eu posso querer? É que eu sou maluca. Vou ter que dizer que nem a Gloria...

GRACIA – Demorou pra falar na Gloria... Que que a Gloria diz?

ELVIRA – Diz que a maluquice é uma bênção, uma espécie de vacina.

GRACIA – Vacina?

ELVIRA – Contra a loucura completa...

GRACIA – Mais louca do que ela é... Me diz se teu marido não tem razão de não querer que tu seja amiga da Gloria.

ELVIRA – Meu marido tem sempre razão em tudo.

GRACIA – E então? Por que tu não leva a sério o que ele diz?

ELVIRA – Bem por isso. Porque ele tem razão demais. Não é bom exagerar, nem da razão.

GRACIA – Não, guria, mas nisso aí da Gloria. Tu sabe, a gente não é umas trouxa. A gente sempre tratou ela bem. Mas quando ela escapou com as criança, a briga toda do processo... foi horrível.

ELVIRA – Óbvio. Enquanto ela tinha um lar, um marido, filhos... Mas sozinha, quando uma lei absurda tirou os filho dela, quando ela precisava de todo mundo... Que que a sociedade ia falar se vocês se encontrassem com ela?

GRACIA – Isso é ironia?

ELVIRA – Não. É amargura. Olha, meu amor: quando os anos tiverem passado, quando os teus olhos claros e limpos tiverem chorado, tu vai ser mais compreensiva e mais inteligente. Pobre Gloria... Quer dizer que a culpa era dela...

GRACIA – Ela tinha que aguentar, que nem todas. Não é motivo pra desfazer um lar, isso de se sentir “incompreendida”. Além do mais, era só fofoca... Te lembra como ela gostava dele. Ela fez de tudo pra ficar com ele.

ELVIRA – Aí que tá. Viver com um marido que a gente não ama... tudo bem. É o normal. Mas viver com um marido que a gente não ama mais...

GRACIA – Às vezes eu não te entendo.

ELVIRA – E que o bom Deus sempre livre teu coraçãozinho de me entender... Que ele nunca envolva o teu coração com os fios sutis da angústia... da Gloria... e de tantas outras...

GRACIA – Não... Eu tô livre. Nunca fui fofoqueira. Além do mais, como disse teu marido, essas coisas não são na lei... E ela foi embora de casa.

ELVIRA – Me dá um beijo e vamos falar de outra coisa. Tem uns cantinhos aí no teu coração que eu não quero ver.

GRACIA – Eu não gosto da Gloria é ruim?

ELVIRA – Ruim não. É mesquinho. Vamos falar do teu noivo. Como que ele é? Bom rapaz? Me conta.

GRACIA – Eu gosto dele. É muito simpático...

ELVIRA – E muito inteligente... E olha que ele é jornalista, né? E apesar de ser jornalista ele tem também uma certa genialidade ... Ele é amigo da Gloria, hein. Tô te informando. Trabalham no mesmo jornal. As coisas que ele disse pro meu marido... (Ri) Fez tremer dois ministérios com uma piadinha...

GRACIA – Esquece isso. Não vai acontecer de novo.

ELVIRA – Por que eu ia esquecer, se eu acho isso tão engraçado? Eu admiro a insolência em todas as manifestações dela.

GRACIA – Que coisa! Quando o Jorge trouxe ele aqui em casa, ele nem suspeitava que a gente era tão amiga...

ELVIRA – E de onde o Jorge tirou ele?

GRACIA – Tu sabe que o Jorge escreveu uma peça de teatro...

ELVIRA – Esse Jorge. Que que falta ele fazer? Imagina se ele ia ficar sem escrever o drama dele também... Ou é uma comédia?

GRACIA – Drama. Tu vai dizer que é ruim, óbvio, mas eu fiquei bem feliz. Quando eles ficaram amigos, o Juan começou a dar em cima de mim. Eu não te escrevi porque, já que teu marido...

ELVIRA – E que que isso importa pro meu marido?

GRACIA – Nada. Só que...

ELVIRA – Aí ó: o que se pensa não se fala.

GRACIA – Mas ele não vem hoje.

ELVIRA – Vai vir me buscar. Vamos apresentar ele pro teu noivo.

GRACIA – E aí tu vai ver: os jornais da oposição não vão mais se meter com ele.

ELVIRA – Gracia, tu tem alma de político. Agora me explica por que o meu marido...

GRACIA – Meu noivo diz que essas coisas de político não atrapalham nada na futura amizade dos homens.

ELVIRA – Os homens e a política são uma coisa tão particular...

GRACIA – Eu sabia que eles iam ficar amigos. Por isso eu não quis que ele me desse o anel até que vocês viessem... No dia do meu noivado eu queria ter por perto todas as pessoas que eu gosto... Te lembra quando tu noivou? Que festa que a tua mãe fez...

ELVIRA – Tadinha da minha mãe... Foi o última dia feliz que ela teve... Tava tão doente já...

GRACIA – Tá, não fica triste.

CENA 2

ELVIRA, GRACIA, SENHORA MEURER e MOÇA, *que entra e sai com o mate*

SENHORA (*com roupas caseiras, empacotada*): Gracia, minha filha, tu ainda não te vestiu?

GRACIA – E tu, mãe?

SENHORA – Eu tava ocupada arrumando e ajeitando tudo direitinho. Não quero que quando as pessoas cheguem que elas fiquem me chamando... Que que vocês tão fazendo aqui?

GRACIA – Conversando.

SENHORA – E não podiam conversar no teu quarto enquanto tu te arrumava?

ELVIRA (*com manha*) – Dona Eva... eu não curto subir escada...

GRACIA – Já vou, mãe. Eu tô cansada...

SENHORA – Tu tá sempre cansada... (*olha pra ela desdenhosamente. Entra a Moça com o mate. Elvira pega ele com grandes exclamações*)

ELVIRA – Ai, um mate! Dá aqui, minha filha... Que delícia é um chimarrão. Faz três meses que não tomo nada além de chá... Uau, nosso mate! A gente se faz de elegante... (*Falando com o mate*) Indiozinho querido. Nativo da minha terra... Tu é a coisa que eu mais gosto no mundo... Será que é por que meu marido te odeia?

SENHORA – Deixa o teu marido em paz. Até com o mate tu critica ele... Tadinho do Doutor López Torres... Que vontade que eu tenho de ver ele... Olha que não encontrar ele ontem de noite...

GRACIA – E a correria que ela fez... (Ri)

ELVIRA – Tem que desculpar ele. “Alguém” tava esperando ele impaciente. Ele saiu de Mar del Plata uma semana antes que a gente.

SENHORA – Cala a boca, tá? Tu só quer falar dos defeitos...

ELVIRA – Sim, é de defeito que eu tô falando...

SENHORA – Claro que é de defeito. Não digo que ele seja um santo... Ele deve ter lá as coisas dele. Afinal ele é homem. As mulheres inteligentes nunca ficam olhando o que os homens fazem. Elas não sabem e pronto.

ELVIRA (*rindo*) – Eles têm direitos né...

SENHORA – E mesmo assim eu não acredito, sabe? Um homem tão sério, tão de respeito...

ELVIRA – Sério? Isso é dizer pouco. Eu não sei nem como é a risada dele... E comé que o cara não vai ser de respeito, naquela idade?

SENHORA – A idade dele é muito boa. Ou vai dizer que ele é velho?

ELVIRA – Ele só tem vinte e seis anos a mais que eu. Quase nada.

SENHORA – Tu preferiria um ranhento que nem o noivo dessa aqui.

GRACIA – Mãe, um ranhento de trinta anos...

SENHORA – Teu pai era vinte anos mais velho que eu, e eu fui muito feliz. A mulher tem que poder respeitar o marido. E me diz: como é que tu vai respeitar o teu noivo? Jornalista. Sem juízo, esbanjador... é um amor, o moço. (*Para Elvira*) Tu vai conhecer ele. Vai ver que joia que ela encontrou...

ELVIRA – A senhora logo vai mudar ele, quando ele for seu genro.

SENHORA – Claro... tu vai ver...

ELVIRA (*rindo*) – Só não vai assustar ele agora. (*Entra a Moça com o mate*) Que sogra que a senhora vai ser. Assim (*um gesto grosseiro. As jovens riem. A senhora não escutou o que as outras diziam*)

SENHORA – Quê? Tão rindo do quê?

GRACIA – Nada, uma bobagem dessa aqui.

SENHORA – Como sempre... Se nota que vocês não têm muito em que pensar mesmo, ficam rindo o tempo todo.

ELVIRA – E pra que pensar?

GRACIA – Exato, né, a gente vive igual.

SENHORA – Esperem só o dia que eu não tiver mais aqui, quando vocês não tiverem mais quem pense por vocês... Tu (*para Gracia*), com o marido que tu escolheu, tu vai ter que aprender a usar a cabeça, minha filha, até pra comprar pão.

ELVIRA (*muito manhosa*) – Não... a senhora vai fazer com ela como faz comigo... Né que a senhora vai me emprestar a Joana? Deixa ela pra mim, sim?

SENHORA – Pode pegar. Mas me diz se não te dá vergonha. Já é a terceira cozinheira perfeita que eu te dou. E elas ficam contigo só uns dois meses... Eu queria saber o que que tu faz com as empregada que elas enlouquecem na tua casa.

ELVIRA – Eu, nada... Que que eu vou saber...

SENHORA – Essa é a última que eu te dou. Tô cansada de ser professora das tuas cozinheiras.

ELVIRA – Não seja má... deixa ela pra mim, sim? Se a senhora não tivesse cozinheiras pra amestrar e pra resmungar com elas, o que que a senhora ia fazer? E se não tivesse eu pra ensinar a viver, o que que a senhora ia fazer?

GRACIA (*imitando*) – E se não tivesse eu pra chamar de tansa, o que que a senhora ia fazer?

SENHORA – E como tu quer que eu te chame, minha filha? De atenta? Olha, cada vez que eu te olho e penso que tu vai te casar com esse vagabundo, eu não sei como te chamar. Tansa é o mínimo. Tu te dá conta da escolha dessa guria, Elvirinha? Pra isso que eu criei ela? No teu caso, eu não vou ter que ensinar cozinheira nem costureira...

GRACIA – Bom, então ensina eu, eu mesma faço.

SENHORA – Pro que tu vai precisar cozinhar, filhinha, tu já sabe o suficiente, que nem cevar mate.

ELVIRA – Não te preocupa, Gracinha. Eu vou convidar vocês pra almoçar todo dia. E o bebê vai ficar comigo, não com ela.

GRACIA – Louca...

ELVIRA – Por que louca? Tu não pensa em ter filho? Se deus tivesse me dado um bebê pra mim...

SENHORA – Eu teria que ter criado ele também...

ELVIRA – Ah isso não. *(Com alguma amargura)* Por que que eu não tive um filho? Sabe? Se eu tivesse tido um gurizinho... Eu ia amar até o meu marido. Pra mim ele ia parecer aquele galã do Rodolfo Valentino. Faz um por mim, Gracinha.

SENHORA – Certo que eu não vou deixar a criatura na mão de vocês. E depois, tansa... eu ia querer ver como tu ia trocar fralda. Certo que tu ia dar mamadeira fria. Tu ia matar ele. Não tem jeito, vocês vão ter que morar comigo.

ELVIRA – O seu genro vai morar com a senhora? A senhora vai prender ele aqui?

SENHORA – E o que que tu acha. Que eu vou deixar ele levar a guria por aí? Minha filhinha, minha filha é minha, entendeu? Eu não vou deixar que nenhum vagabundo roube ela de mim. Eu vou ter paciência, já que ela meteu isso na cabeça, e vou aguentar o marido dela. Que que eu posso fazer? Por acaso eu não prendo esses dois monstro que acoam a noite toda e mordem quem chega perto? Espero que o teu marido não morda ninguém e não fique acoando de noite. Quando eu cansar deles eu vou pra estância, ou vou pra tua casa, Elvira, que eu faço bastante falta pra ti também, né... Mas tu acha que vão me agradecer? Vão viver falando mal da sogra, o cara já faz até piada de mim.

ELVIRA *(beijando ela de supetão)* – Como a senhora é boa! Como eu te amo. Viva a mamãe...

SENHORA – Para, me deixa tranquila que hoje eu não tô a fim de festa. *(Sobre a Moça, que entra e sai com o mate)* Olha isso, como é que eu vou ficar tranquila. Assim que eu for pra estância eu vou deixar ela com a mãe dela. Tu viu o chimarrão que ela faz? É só o que ela sabe fazer. Cevar esse mate, enfiar os dedo em tudo quanto é sobremesa e se fresquear pro motorista.

ELVIRA – Ahá! É isso que tu faz? Não tem vergonha? Com o motorista da patroa? Tu não tem nem vergonha nem bom gosto. Vai lá, sai pra calçada e olha o meu, tu vai gostar mais. Tu vai ver como tu muda de ideia. O meu é melhor. Ele tem até uma fitinha argentina no quepe. Vai, olha ele. *(A menina sai com o mate, toda atordoada)*

SENHORA – Ô Elvira. E agora tu incentiva a perversão dessa pirralha. (*Gracia ri às gargalhadas*) E tu ri, tansa. Olha aqui, vai te vestir que o tempo tá passando e o teu noivo vai te abandonar hoje mesmo se tu não estiver elegante. Se tu visse ela se emperiquitando: atrás, na frente, creminho, pozinho, esmaltinho, um vestido por dia, perfume francês... E tu vai ver o noivo, tu vai ver, Elvirinha, já vai ver. Parece um lutador de boxe, sabe? Com umas mão assim, e uns pé assim... e jornalista. E que, como todos os jornalista, deve ser mulherengo. Já tô até vendo ele perseguindo as piriguete... E essa aqui virada em choro...

GRACIA – Mãe! Como tu é...

SENHORA – Isso, chora já um pouco agora... Vai, corre lá te vestir, que vai chegar teu príncipe encantado e tu ainda tá de pijama...

GRACIA (*subindo lentamente a escada*) – Vem junto, mãe...

SENHORA (*indo*) – Já vou, sim... (*Para Elvira*) Elvirinha, dá uma passada ali na cozinha. Vê se tá tudo bem. Presta atenção no garçom que me mandaram da confeitaria. Ele parece meio atordoado...

GRACIA (*de cima*) – Tu que deve ter atordoado ele, que nem tu faz comigo...

SENHORA – Cala a boca, metida... (*Entram. Elvira sai rindo para a cozinha*)

Cena III

JORGE e JUAN

(*Entram pela porta da rua*)

JORGE – Elas devem tá lá em cima. Eu vou lá, daí aproveito pra me embelezar um pouco também.

JUAN – Eu cheguei cedo demais, mas que fique claro que é por culpa tua, Jorge.

JORGE – Olha só, fica aí fumando. De qualquer forma tu é quase de casa, né.

JUAN – Tá bom. Vou fumar (*Jorge sobe. Juan se senta no sofá e fuma um cigarro*)

Cena 4

JUAN, ELVIRA e MOÇA

(*Entra Elvira da cozinha, com o mate, seguida pela Moça. Termina o mate e dá pra ela*)

ELVIRA – Tó. Não quero mais. Tá horrível teu chimarrão. A patroa tem razão. Vai com isso lá pra cima e fica lá. Diz pra ela que tá tudo bem, que o garçom não é tão abobado como parece, que tem uns merengue de chantili colossais. Entendeu? Colossais. E que tu já devorou tudo... Ô, que que tu acha melhor: os merengue ou o motorista?

MOÇA – Dona Elvira... Ô dona Elvira...

ELVIRA – Tá, vai, bem que tu faz. Vai... come um monte de doce e namora, que é a única coisa que tu vai conseguir na vida. Só que tu devia escolher o meu motorista, que é mais decente. Desse aí tu vai ter um bebê deformado. Pode escrever.

MOÇA – Ô dona Elvira, não seja cruel a senhora também.

ELVIRA – Ei, não vem chorar. Eu te conheço. Vai amanhã lá em casa. Tu vai ver o que eu vou te dar. Daí tu pode paquerar o motorista e o segurança.

MOÇA – Tá, dona Elvira. O que que é, dona Elvira?

ELVIRA (*imitando*) – Que que é, dona Elvira? Tá bom, dona Elvira... Amanhã tu vai ver. Agora vai. Me deixa em paz.

MOÇA – Sim, dona Elvira. Obrigada, dona Elvira. (*Sai feliz. Elvira, com um sorriso triste, indefinível, olha ela se afastar. Suspira, se mexe, ondula com um gesto íntimo de cansaço, reage, passa a mão na cabeça com o gesto de descartar uma ideia e caminha assobiando e marcando um passo de tango. Juan, quando ela está perto, se levanta. Só aí ela vê ele*)

JUAN – Como a senhora assobia bem, dona Elvira.

ELVIRA (*surpresa*) – Oi... Prazer, senhor Juan Carlos Gutiérrez.

JUAN – O prazer é meu pela senhora me conhecer.

ELVIRA – Não. Eu não te conheço. Foi só um chute. Em troca, tu também sabe o meu nome.

JUAN – Eu escutei teu nome pela mocinha aí da fronteira, encarregada de fazer mate e receber o ódio nessa casa.

ELVIRA – Então tu me conhece. (*Sentando*) Eu vou me dedicar a te entreter um tempo que pode variar de dez minutos a dez horas. As madame tão se vestindo.

JUAN – É muito triste, dona Elvira, que ninguém tenha me apresentado à senhora.

ELVIRA – Não precisa. Assim a gente conversa melhor. Eu quero muito te conhecer direito, e não existe maior estorvo na hora de se conhecer do que se conhecer já.

JUAN – Dona Elvira. Acho que isso se chama paradoxo.

ELVIRA – Sim. Bom. Mas para de me chamar de Dona Elvira, que eu fico irritada.

JUAN – E te chamo como daí?

ELVIRA – Elvira, e pronto.

JUAN – Então me desculpa, Elvira. O cigarro te incomoda? (*Vai até o cinzeiro e o joga ali*)

ELVIRA – Pelo contrário, eu adoro. A patroa já te ensinou a jogar a bituca no cinzeiro então?

JUAN (*se sentando*) – E, como se vê, eu sou um aluno aplicado.

ELVIRA – Parabéns.

JUAN – Pela sogra?

ELVIRA – Por tudo.

JUAN – Eu vou ter a melhor sogra do mundo, né?

ELVIRA – Opa! Tu também cultiva o prazer dos deuses?

JUAN – Não sei. Se pode saber qual?

ELVIRA – A ironia, querido, a ironia...

JUAN – Às vezes eu cultivo ela sim. É meu trabalho.

ELVIRA – O teu trabalho é demais, simplesmente delicioso. Maravilhoso...

JUAN – Acha mesmo? Eu preferia ser agricultor ou guarda de trânsito.

ELVIRA – E eu queria ser jornalista.

JUAN – Tem gosto pra tudo.

ELVIRA – Noivar, por exemplo.

JUAN – Sim, esse é um gosto estranho. Todo mundo passa na vida por um momento desses.

ELVIRA (*olhando ele, sorridente*) – Juan Carlos Gutiérrez. O eterno boêmio, o que desprezava todas as mulheres, o sorridente deboísta, o apaixonado pela Vithi Delmon... (*Declama*) Vithi, tão extraordinária, tão magnífica.

JUAN – Comé que tu sabe?

ELVIRA – Eu sei tantas coisas. Tu vai se casar que nem um burguês qualquer e escolheu como noiva a mais ingênua, a mais doce, a mais simples das meninas provincianas.

JUAN – Isso prova que o acima citado é um homem de talento.

ELVIRA – Se tu diz. Mas na vida existem coisas desconcertantes. (*Ri*)

JUAN - Tá rindo do quê?

ELVIRA – De ti.

JUAN – Valeu.

ELVIRA – E tu, que que tá me olhando?

JUAN – A tua cara me é familiar. Eu te conheço.

ELVIRA – Não.

JUAN – Sim, tenho certeza.

ELVIRA – Tu deve ter me visto de passagem, mas não me conhece.

JUAN – A tua risada, a tua voz...

ELVIRA – Isso sim, acho que sim. (*Ri*) Só a voz e a risada.

JUAN – Por que tu tá me provocando?

ELVIRA – Não tô te provocando.

JUAN – Eu não tô conseguindo lembrar, tô sofrendo.

ELVIRA – Tadinho... Tá sofrendo... E eu? Eu tô sofrendo com o desencanto do tu ter esquecido...

JUAN – Me diz, por favor.

ELVIRA (*hesita e se decide*) – Lembra, Juan, de um complicadíssimo assunto de um ministério extravagante, onde tinha empréstimos estranhos, documentos assinados por ministros, dozes e meios por cento, contrabando de peles e outros excessos? Que campanha que o teu jornal fez! Com informações telefônicas de uma fonte segura.

JUAN – Tu! Era tu? E quem é tu?

ELVIRA – Elvira.

JUAN – Mas Elvira do quê? Ah claro. Tu, que frequenta essa casa aqui, deve ser amiga também dos López Torres, e por isso...

ELVIRA – Acertou.

JUAN – Mas pra que se esconder tanto?

ELVIRA – Aí que tá o segredo. Olha, tem coisas que me deixam indignada. Essa foi uma. Apesar de eu ser mulher, eu me permito o luxo de ter ideias, sabe? Eu tenho ideias boxeadoras.

JUAN – Quê?

ELVIRA – Boxeadoras. Ideias que dão socos diretos e cruzados e ganchos na vida.

JUAN – É perigoso lutar boxe com a vida.

ELVIRA – Por causa do nocaute? E daí? Nessa minha luta pelo cinturão tu me ajudou maravilhosamente. Muito obrigada. (*Se levanta, fica na frente dele e cumprimenta. Depois dá umas voltas pra que ele a veja*) Olha, olha bem pra mim. Eu te pareço uma lutadora social? Bom, eu sou isso. Eu sou uma líder cívica. Então, eu impedi que certa turma embolsasse alguns milhões... milhões... Eu trabalhei como uma espécie de Maquiavel da honestidade. Sozinha eu não conseguia. E pensei em ti, que já tinha feito uma incrível campanha pra ridicularizar o López Torres antes.

JUAN – Como que tu sabia que era eu?

ELVIRA – Eu não te disse que eu sei muitas coisas?

JUAN – Então era tu... Naquela época eu pensava muito em ti.

ELVIRA – Por isso que, no meio das coisas sérias que a gente tava falando, tu me dava umas cantadas.

JUAN – Me desculpa.

ELVIRA – Nem pensar. Eu gostava das cantadas. A gente ouviu tanta estupidez na sociedade que, quando alguém nos dedica uma frase mais elaborada, temos que agradecer por mais que ela seja insolente.

JUAN – Era tu... Então somos velhos amigos... Que grande surpresa.

ELVIRA – E daqui a pouco a surpresa vai ser maior ainda.

JUAN – Por que daqui a pouco?

ELVIRA – Tu já vai ver. Eu não devia ter me revelado. Tu vai dizer que eu sou um monstro.

JUAN – Um monstro? Não...

ELVIRA – Sim.

JUAN – No pior dos casos, vou dizer que tu é uma mulher.

ELVIRA – Obrigada, em nome do meu gênero.

JUAN – Bom, agora vamo falar dos López Torres.

ELVIRA – Falar mal?

JUAN – Óbvio... Parece que a esposa dele... Mas tu conhece ela, não vou eu ficar falando...

ELVIRA – Não conheço ela não.

JUAN – Como que não?

ELVIRA – Te juro que ela é a única pessoa no mundo que eu não conheço. Pode falar à vontade, querido...

JUAN – Parece que ela é íntima da minha sogra... A minha noiva adora ela. Eu vou ter duas sogras... As duas encantadoras.

ELVIRA – Parecidas...

JUAN – Cara... Ela se chama Elvira, que nem tu.

ELVIRA – Sim, é uma coincidência.

JUAN – Além do mais, ela canta e declama poesias nos jantares por aqui...

ELVIRA – Na verdade só canta...

JUAN – Vai cantar hoje.

ELVIRA – Não vai mais cantar.

JUAN – Dá no mesmo. Esse casal aí de político careta só me amarga a vida. É a única coisa desagradável dessa casa aqui. Imagina como eu vou tá nervoso.

ELVIRA – Tudo vai se ajeitar. Vocês vão apertar as mãos.

JUAN – E eu vou perder o cliente.

ELVIRA – Te consola aí. Eu, por outro lado, vou te dar informações pra outro banquete delicioso. Dessa vez é diplomático...

JUAN – E vai falar comigo por telefone que nem antes? Tu não sabe como eu senti falta das nossas conversas. Tu é uma amiga maravilhosa.

ELVIRA – Tu gosta de ser amigo de mulher?

JUAN – Incrivelmente.

ELVIRA – Deixa eu te dizer. Eu não gosto. Falar com mulher me opia, me estufa, me engunfia.

JUAN – Quê? Que que é isso?

ELVIRA – Gíria pura. Um idioma fascinante. Eu adotei isso pro meu uso pessoal.

JUAN – Tu é uma figura. Ó, fica feliz, vou te dizer uma coisa.

ELVIRA – Que coisa?

JUAN – Tu não me provocava, nem me provoca agora, o efeito de uma mulher. A tua voz me desconcertava. Conversando contigo, eu às vezes pensava que tu podia ser um cara. Um bom camarada com quem eu podia conversar sobre o tempo. Filosofar, contar umas piadas...

ELVIRA – Contar piada, sem dúvida... Eu adoraria ser homem. A gente ia poder sair junto. Conversar. Eu ia ficar fumando cigarro com as pernas abertas. Eu ia ter o direito divino de poder fazer tudo que me desse na telha.

JUAN – Nada a ver. É agora que tu pode fazer o que quer.

ELVIRA – Agora? Não. Agora eu sou mulher. Pensa se eu quisesse ser tua amiga, tua camarada.

JUAN – Eu ia adorar.

ELVIRA – E ia me dizer um monte de coisa tosca. Tu ia te sentir ofendido se não conseguisse transar comigo.

JUAN – Eu não sou um idiota.

ELVIRA – Ata. Mas tu é um homem.

JUAN – Se a gente estivesse nos Estados Unidos...

ELVIRA – E se a gente fosse estadunidense... Esse negócio aí das castas liberdades estadunidenses me soa a blefe, querido.

JUAN – Isso também é uma opinião tua?

ELVIRA – Sim. Eu tenho muitas opiniões pessoais. E guardo elas pra mim. Se eu revelasse...

JUAN – O teu namorado ia te largar.

ELVIRA – Eu não tenho namorado.

JUAN – E aposto que, se tu continuar com essas opiniões, tu nunca vai ter um.

ELVIRA – Nem preciso.

JUAN – Vai nessa. Quem que não precisa de amor?

ELVIRA – Trouxa.

JUAN – Por que trouxa? (*Olhando as mãos dela*) Ah, tu tem uma aliança...

ELVIRA (*Olhando pra ela e desviando*) Não importa. Tu trouxe as tuas?

JUAN – Óbvio.

ELVIRA – Deixa eu ver.

(*Ele tira o estojo do bolso e mostra. Enquanto isso, se vê passarem pessoas para o salão. Até o fim do ato, se vê ao fundo movimento de pessoas que entram e saem, uma por vez.*)

JUAN – Ó...

ELVIRA – Que fininha. Que bonitinha. E a pedrinha é um espetáculo. Viu só? Tão fazendo elas cada vez menores.

JUAN – E a cada dia também fica mais frágil o casamento.

ELVIRA – Legal né? E deve ser por isso também que as alianças parecem tão bonitas.

JUAN – Experimenta.

(*Ela coloca a aliança*)

ELVIRA – Puts, eu esqueci! (*Tira*). Daonde eu venho, dizem que quem coloca a aliança de uma noiva rouba a felicidade dela.

JUAN – Bobagem.

ELVIRA – Sim, só que por falta de crenças mais firmes, eu acredito nessas bobagens... (*Devolve a aliança*). Guarda.

Cena V

ELVIRA, JUAN E JORGE

JORGE (*descendo*): Bá, mas tu tá muito bem acompanhado. Se eu soubesse eu não me apurava tanto. A Gracia e a mãe já tão vindo aí. Vocês conversaram bastante? Falaram mal de quem?

ELVIRA – De ti.

JORGE – Bem teu tipinho. (*A Juan*) Mas tu não conhecia ela?

ELVIRA – Sim que me conhecia...

JORGE – Ué, na vinda ele me disse que...

ELVIRA – Que ele não ia gostar muito que alguém nos apresentasse.

JUAN – Não, como é que eu...

(*Jorge faz um gesto de assombrado*)

ELVIRA – Apresenta a gente então.

JORGE – Certo. A senhora Elvira Ancízar López Torres... Juan Carlos Gutiérrez. (*Se dão a mão. Juan engole em seco. Elvira ri estrepitosamente*)

JUAN – Senhora...

JORGE (*espantado*) – Do que tu tá rindo?

ELVIRA – Do Juan...

JORGE (*seco*) – Não entendi.

ELVIRA – E vai passar a vida toda sem entender. Eu vou lá pro salão.

(*Sai correndo, rindo ainda*)

Cena VI

JUAN E JORGE

JORGE – Tu tinha razão. Além de ser complicado ter que cumprimentar ela, ela ficou rindo da tua cara. É uma desaforada, mano, tu vai ver.

(*Pausa*)

JUAN – Eu achava que ela era mais velha.

JORGE – Não. É jovem. E parece mais ainda. (*Pausa*). Que tu tá pensando? (*Pausa*) Ela é linda, né? Mas muito antipática. Se acha muito extraordinária. Só fala maluquice. Ela diz cada coisa... Eu morro de rir com essa Elvirinha.

JUAN (*Depois duma pausa longa*) – Ela se dá bem com o marido?

JORGE – Não sei... Mas sim, ele é muito sério e ela é muito louca... Enfim, sobrevivem. (*Pausa*) Que silencioso que tu tá. Fala alguma coisa. Aí tá vindo a mãe.

Cena VII

JORGE, JUAN E SENHORA MEURER

SENHORA (*se aproximando de Juan, que se adianta ao pé da escada*) – Boa tarde. A Gracia já tá descendo. E a Elvira?

JORGE – No salão, com umas pessoas.

SENHORA – Bom. Até logo. (*Entra no salão*)

Cena VIII

JORGE, JUAN E GRACIA

(*Gracia desce a escada, radiante de juventude, algo tensa e pouco expressiva. Dá a mão para Juan*)

GRACIA – Boa, tarde... Como você tá?

JUAN (*com amor*) – Feliz... e tu tá divina...

JORGE – Eu vou pro salão.

(*Sai muito apressado*)

Cena IX

JUAN E GRACIA

GRACIA (*envergonhada*) – Que atrapalhado que é o Jorge...

JUAN – Ele é bom rapaz. Vamos sentar um pouquinho aqui, querida. (*Leva ela até o sofá, onde sentam*) Faz dois dias que eu não te vejo... Tenho que te contar tantas coisas...

GRACIA (*inquieta*) – Que que os outros vão dizer.

JUAN – Deixa os outros pra lá e me dá tua mãozinha linda. (*Pega as alianças e coloca nela. Beija a mão dela*) Gostou?

GRACIA (*emocionada*) – Muito...

JUAN – Agora tu...

GRACIA (*coloca a aliança nele muito emocionada. Ele beija muito ela no rosto*) Juan, eles podem ver.

JUAN – E daí?

GRACIA (*reprovando*) – Sim... e daí...

Cena X

JUAN, GRACIA e ELVIRA

ELVIRA (*entrando e quase surpreendendo o casal*) – Posso? A tua mãe falou pra vocês irem lá... Desculpa. Ela me mandou três vezes.

GRACIA (*meio perturbada, mostrando a mão*) – Olha, Elvira.

ELVIRA (*abraça e beija ela*) – Amada... Eu te desejo toda a sorte do mundo... (*Sem soltar ela, dá a mão a Juan*) E vê se tu faz ela feliz como ela merece. Tá, chega de se emocionar. (*Solta ambas*) Vamo pro salão cumprimentar a multidão. (*Vão saindo. Ela dá tapinhas nas costas de Juan*). Tem que enfrentar isso, amigão.

(*Saem*)

Cena XI

LOPEZ TORRES e BAUDRIX

Da rua, entram López Torres e Baudrix. Sê vê deixarem os chapéus no hall. Baudrix, um tipo de ave negra comum. López Torres, velho, calvo, de óculos. Frio, gelado. Dá a impressão de que acha que vive em um andar superior, de onde ele permite que as

peessoas se dirijam a ele. Nesse momento ele tem que dar a impressão de seu caráter: gelo e estupidez. Mede as palavras, que ele tem certeza que ganham em importância ao passar pelos seus lábios.

LOPEZ – E eu não sou criança nem um homem qualquer, meu amigo. Sou um homem de talento. Não sou apenas um político, eu sou um grande psicólogo... E eu a estudo... eu a analiso...

BAUDRIX – Mas o senhor pode se equivocar, doutor. Por exemplo, o senhor me disse que não fala nunca... enquanto a senhora Elvira é...

LOPEZ – Estás dizendo que a conhece melhor do que eu? Nestes últimos tempos... Enfim, eu não acredito no hermetismo. Eu a tenho envolta em uma rede.

BAUDRIX – Aí que tá, mas não encontra nada.

LOPEZ – Ela é sagaz, porém eu sou mais inteligente que ela. Eu a desmascararei. Reparei em muitos... gestos, olhares, graves motivos íntimos. Porém preciso de mais, mais... provas. Isso é o que me faz recorrer à tua amizade. Com a minha posição, o meu nome... Me entendes, sim Baudrix? Tu, como meu procurador, podes colocar-te muito facilmente em diálogo com essa gente...

BAUDRIX – Não. O senhor não sabe o que são essas agências. São verdadeiras covas de bandidos. O senhor vai acabar se expondo...

LOPEZ – Não importa. Eu sou um homem de ação e, quando decido uma coisa, deve ser como eu decidi. Tenho um plano prático, moderno, nada de especulações antiquadas... Há que segui-la, pegá-la em flagrante... Método eminentemente francês, eminentemente francês...

BAUDRIX – Eminentemente francês vai ser o escândalo, doutor, não se precipite... O senhor não deve esquecer da sua posição.

LOPEZ – Mas eu defendê-la-ei, a minha posição! Eu saberei proceder para que nada afete a minha posição. (*Vão entrando no salão. Mutis*)

Cena XII

RAMÍREZ e JORGE entram pela cozinha

RAMÍREZ – Eu fico tonto num salão assim com tanta mulher. Quanta amiga gata que a Gracia tem! Que sorte ter uma irmã, hein?

JORGE – Reparou na Blanquita?

RAMÍREZ – Tu gosta dela né? E a Elvira? Que linda que ficou.

JORGE – Linda? Eu não sei o que vocês veem na Elvira. Viu o que ela falou pra Adelina quando elas se cumprimentaram? É a segunda vergonha que ela me faz passar hoje. Ela acha que é muito original isso daí. Te juro que eu tremo quando ela chega perto.

RAMÍREZ – Eu reparei como o doutor Lopez deixa ela séria. Ele domina ela com um simples olhar.

JORGE – Que nem os domadores de leão.

RAMÍREZ – E como a tua mãe gosta dela né?

JORGE – Viu só? A mãe né, tão séria, tão intransigente, fica fascinada vendo a Elvira fumar, ri das piadas dela e dos palavrão. Tu reparou nos palavrão? Se fosse outra...

RAMÍREZ – É que a gente perdoa tudo quando gostamos de alguém. E ela também com a tua mãe, como ela é...

JORGE – Puxa-saco. Ela conhece a fera. Fica se fazendo de menininha inocente...

Cena XIII

RAMÍREZ, JORGE, JUAN, GRACIA

JUAN (*entrando de braço dado com Gracia*) – Eu tenho direito de ficar sozinho contigo. Vem, vamo aproveitar a viagem até a cozinha. (*Ao ver Jorge e Ramírez*) Ih, pegaram a gente.

GRACIA – Quê?

JUAN – Vamo fazer um pouco de companhia a esses jovens rapazes que encontraram um canto de paz.

GRACIA – Vamos sentar aqui. (*Sentam*)

RAMÍREZ – A gente tá atrapalhando?

JUAN – Capaz. (*A Jorge*) – Que milagre que tu não tá lá sendo o cavalheiro da Blanquita.

JORGE – Não consegui chegar muito perto.

JUAN – Agora dá. Ela tá na cozinha.

JORGE – Opa. (*Levanta*)

Cena XIV

RAMÍREZ, JORGE, JUAN, GRACIA, ELVIRA e BLANQUITA

ELVIRA (*entrando abraçada com Clara*) – Atenção. Aqui estamos nós duas. Jorge, te trago esse presente. Podem conversar um pouquinho. Eu dou permissão. Ramírez, muda de assento. (*A Clara*) Senta aqui... Ótimo (*coloca ela ao lado de Jorge*)

BLANQUITA – Mas... Elvira...

ELVIRA – Mas o quê? Se vocês se curtem, é justo que fiquem se procurando por aí, e que conversem. A gente é que não vai criticar.

JORGE – Enquanto tamo aqui.

ELVIRA (*se senta de maneira inconveniente, de pernas abertas*) – Rrr, que tédio aquele salão. Todas as pessoas jovens tão na cozinha. E a tua mãe tá super ocupada. Da cozinha pro salão, do salão pra cozinha, distribuindo elogios.

BLANQUITA – Seguida o tempo todo pela Adelina.

ELVIRA (*para Gracia*) – Ela mandou te chamar. Mas não vai, querida, não vai.

BLANQUITA – Nossa, que belos conselhos tu dá!

JORGE – Daqui a pouco vamo todo mundo pra cozinha, daí a gente se instala lá comodamente.

ELVIRA – Prevendo isso, eu escondi num aparador umas coisas pro nosso consumo particular.

RAMÍREZ – Muito bem, Elvirinha. Elvirota, como diz a Gracia.

JUAN – Tu é mesmo uma grande mulher.

ELVIRA – Nem tanto, nem tanto.

GRACIA - Tá bem bom aqui, né?

BLANQUITA – Ai, eu me entedio lá no salão.

ELVIRA – E eu? Querem que eu confesse uma coisa? Pra mim não tem nada mais ridículo que um salão cheio de visitas formais. Essas madames rígidas se olhando de revesgueio inquisitivamente... Querendo se enganar umas as outras. A anfitriã sofrendo e querendo fazer com que todo mundo seja simpática. Harmonizando as conversas... E eu, no meio de todas, tenho a sensação de que voltei a ser criança e tô brincando de comadre. *(Imitando as crianças)* Como você está, amiga? Os seus quarenta e nove filhinhos estão bem? E os seus sete esposos que morreram ano passado? Pra mim foi um verdadeiro baque, amiga... Mas me disseram que os seus quatro esposos novos gostam muito de chocolate... *(Outra voz)* A minha tia me deu uma sombrinha amarela. *(Outra voz)* É uma grande desgraça, amiga, hoje de manhã morreu minha filha mais velha. O cachorro da minha mãe comeu todo o cabelo dela... e a cabeça junto! *(Outra voz)* Mas cante algo, amadinha... E daí vem a véia brega querendo cantar ou declamar poesia... Né, Juan?

JUAN – Como tu é venenosa!

ELVIRA – Eu? Não. Só sou um bicho antissocial e selvagem, que tem a desgraça de ver coisas raras que ninguém vê. Quando eu tô no meio dessas pessoas bem educadas eu sinto o impulso de dizer palavrão, de jogar umas cadeira pro alto, de escandalizar. A Adelina! Cada coisa que eu diria pra Adelina...

GRACIA – Não seja má.

JORGE – A Adelina é uma boa pessoa.

JUAN – Uma boa solteirona, isso sim.

ELVIRA – Mas se defende da velhice como uma onça...

JUAN – Como uma onça heroica...

JORGE *(para Juan)* – Que, te contagiou?

JUAN – Parece que sim...

RAMÍREZ – Impressionante como ela tá conservada.

ELVIRA – Quando eu era assim *(com a mão pouco acima do chão)*, a Adelina já andava esbaforida atrás dum namorado...

GRACIA – Ô Elvira...

ELVIRA – A Adelina é um símbolo. Tá esperando o príncipe encantado há pelo menos quarenta anos. E o príncipe não chega... Ela expõe as próprias virtudes em visitas, em

festas, em todo tipo de piriguetice... Ela é que nem essas bonecas de vitrine que ninguém compra, e daí se deteriora, se desbota. Aparecem os cabelos brancos, as rugas e o príncipe insiste em não chegar... E a Adelininha, praticando o heroico esporte da caça às gralhas grisalhas, saindo maquiada, sentimentalizando...

JUAN – Esse esporte novo aí. Comé que tu disse?

ELVIRA – Quê? Ah, a caça às gralhas grisalhas. Todas as mulheres praticam pelo menos uma vez na vida.

RAMÍREZ (*pensativo*) – O príncipe vai chegar. Adelina é muito rica...

ELVIRA – Vai chegar algum príncipe que nem ela, desgastado, que nem ela, desbotado, que enquanto ela murchava dentro das próprias virtudes ele ia deixando pedacinhos da própria vida por todos os lados... E vão fundar um lar modelo, pra onde ela vai levar o dinheiro dela e ele vai levar tudo que ele plantou pelo caminho... E vão ter inclusive um filho, que pode até ter os osso fraquinho, mas já vai nascer com uma grande posição no mundo...

JUAN – Tu raciocina que nem um anarquista louco...

ELVIRA – Eu? Não. Os anarquistas são tudo uns desgrenhado cheio de ódio, e eu me penteio todo dia e não odeio ninguém. Eu rio. Eles querem destruir. Eu não. Se essas coisas fossem destruídas, quero saber com que eu ia me divertir.

JUAN – Tirar sarro já é destruir.

JORGE – Olha, logo logo tu vai tá te divertindo aí, escondendo as próprias rugas e cabelos brancos que nem a Adelina.

BLANQUITA – Com esse esporte aí que...

ELVIRA – Sim. Logo logo eu vou ter algo pra me distrair... Esporte? Não, luta, a mais intensas de todas as lutas humanas.

JORGE – A luta das mulheres contra a velhice.

ELVIRA – Que, como todas as lutas, tem lá os seus encantos.

JUAN – Me parecem ser uns encantos muito problemáticos...

ELVIRA (*começa vagamente e se exalta à medida em que fala*) – Ser jovem, ser bela, ser amada... É a nossa única missão. A única coisa maravilhosa que a vida nos dá. E a própria vida vai tirando isso da gente. Hoje um cabelo branco, amanhã uma ruga... Nossa, o

triunfo de vencer isso! Por uma hora, por um minuto, mas vencer! Porque a beleza jovem, fresca e verdadeira... (*para Gracia*) Como a tua, que não é beleza, porque é inconsciente. Se eu fosse homem, eu me apaixonaria só por uma mulher que tá murchando, pintada com sabedoria, de mãos pálidas, olhos ardentes...

JORGE – A Adelina, por exemplo...

ELVIRA (*sem ouvi-lo*) – A mulher que luta não pela própria beleza, mas pelo que tá por trás, que é o amor... A mulher que coloca na própria luta toda a dor do seu coração, toda a angústia do que vai embora com a juventude... E a derrota final, que chega implacavelmente: a desistência de lutar... É bonito... é bonito. (*Se exalta*) Às vezes eu vejo na rua uma dessas mulheres que foram bonitas, que carregam ainda uma centelha atrás da máscara que o tempo colocou nelas. Eu olho elas com angústia e ansiedade. Eu vou ser assim, eu penso... E eu gostaria de morrer antes. Eu vejo os olhos vermelhos delas, aquelas caras marcadas... a boca, os cabelos... as mãos ossudas, cheias de nó, como se tivessem se deformado pelo enorme esforço de se apegar à juventude e ao amor... e eu penso: comé que elas conseguem viver ainda? (*Transição*) Ramírez, me dá um cigarro. (*Ramírez dá, e fogo também*)

JORGE – Olha... tu é uma desequilibrada. Tu vê as coisas como se fosse um romance, tu fica declamando, fazendo literatura...

JUAN – Pobre Elvira. Tu é cerebral demais. Sinto pena por ti. Isso é pecado.

ELVIRA – E tu sente pena das pecadoras? (*Acendendo o cigarro, para Ramírez*) Obrigada (*fuma*).

JUAN – Às vezes...

JORGE – As mulheres se acostumam com a velhice assim como se acostumam com tudo. Ainda se elas envelhecessem tudo num dia... Pergunta pra Adelina se ela pensa essas coisas.

ELVIRA – Ai Jorginho dramaturgo poeta psicólogo... Tu não te dá conta de que essa mulher aí que eu tô falando pertence apenas ao mundo da literatura?

JORGE – Como sempre... Tu tem uma mania fantasiosa.

ELVIRA – Jorge: tu me engúnfia. Dizem que todo dia nasce um bocó. Quando tu nasceu, fazia um mês que não nascia nenhum.

JORGE – Quê????

JUAN (*pra Elvira*) – Tu consegue descer dos mais altos montes literários até o nível mais baixo com uma facilidade que dá medo.

ELVIRA – É o hábito de viver se equilibrando, migo. Eu sou assim, funambulesca.

Cena XV

Todas e Adelina

ADELINA (*entrando*) – Oi oi moçada! Que bem que vocês estão aqui hein? Por que não me chamaram? (*A Juan*) Como vai, Juan?

JUAN – Adelina (*apertam as mãos*)

ELVIRA – A gente tá de bombeira.

ADELINA – De quê?

ELVIRA – De bombeira. É uma moda aí...

ADELINA – A dona da casa tá dizendo pra vocês irem lá. Gracinha. Vamo...

ELVIRA – Fica um pouquinho com a gente aqui, Adelininha. Eu te ensino o verbo. Vem. Ó: eu bombeiro. Tu bombeiras. Ele bombeira. Tu vai ver como é legal.

ADELINA – Não, minha filha. Vem tu. Faz mais de hora que o teu marido chegou. Ondé que tu tava? (*É visível o gelo que recai sobre Elvira*)

GRACIA (*levantando*) – Vamo, Juan.

JUAN – Eu vou depois.

JORGE (*levantando e saindo com Gracia e Blanquita*) – A gente não esperava que ele viesse tão cedo.

ADELINA – Ele tá na cozinha.

BLANQUITA – Vamo Elvira?

ELVIRA – Já vou.

(*Fica sentada. Joga fora o cigarro*)

Cena XVI

ELVIRA, JUAN, RAMÍREZ e ADELINA

ELVIRA – Senta, Adelina...

ADELINA – Não, nega, vamo...

RAMÍREZ – Sim sim, vamo. (*Se levantam ele e Juan*)

ADELINA – Elvirinha, vamo lá receber o teu marido. Perguntar como foi o dia dele. Serve um chazinho pra ele... Que guria! Tu é muito desatenta. Com um partidão desse que tu casou. Ele vai acabar se ressentindo contigo. (*Para os demais*) Eu tô fascinada pelo doutor López Torres.

ELVIRA – Te dou ele de presente. Quer?

ADELINA (*sorridente*) – Mas que louca que tu é. Eu não tô falando por falar, tá? Conversar com um homem assim, é instrutivo, eleva o espírito. Um homem tão correto, tão culto...

ELVIRA (*com ironia angustiada*) – Chega, Adelininha, por favor... Eu agradeço de todo coração esse elogio conjugal, mas chega, tá?

JUAN – Tu tá ofendendo a modéstia da Elvira, Adelina.

ADELINA – Modéstia? Tu não conhece ela. Privilegiada. Sortuda.

ELVIRA – Adelininha. Seja boazinha e vai lá tu servir o meu maridinho, sim? Dá um chazinho pra ele, dá uns docinho... Diz que eu já vou, pode ser?

ADELINA – Com muitíssimo prazer, querida. Que cavalheiro me acompanha?

RAMÍREZ (*oferecendo o braço*) – Meu braço, Adelina, sempre. Em todas as ocasiões.

ADELINA (*aceitando*) – Obrigada, Ramírez.

JUAN – Que belo casal vocês são... Perfeito.

ADELINA (*lisonjeada*) – Ah sim? Acho que só a estatura.

(*Ramírez dá uma olhada de indignação para Juan por trás dela e saem*)

Cena XVIII

JUAN e ELVIRA

Grande silêncio. Juan acende um cigarro. Elvira pensa.

JUAN (*quase como piada*) – Tu tá “esgúnfia”, Elvira?

ELVIRA (*reagindo, tentando compreender*) – Ah, sim... a minha palavra (*Pausa*) Eu tô nervosa, meu amigo. Não sei. Falei muita bobagem, né? Muitas vezes isso me acontece. Eu falo, falo, falo. Pior seria se eu chorasse, né? Ou se me desse algum ataque (*Fica com os braços rígidos, com um gesto histérico*). Hoje eu tô com os nervos que nem as cordas de uma guitarra. (*Estremece com uma espécie de gemido, levantando*)

JUAN (*olhando ela*) – Tu é desconcertante. Desconcertante e pálida. Duas qualidades maravilhosas numa mulher...

ELVIRA – Não, Juan. Eu sou simplesmente uma pobre mulher. Uma pobre mulher absurda que vive de uma maneira absurda. Vamo (*vão saindo*).

JUAN – No fim vai ser tu que vai me apresentar pro teu...

ELVIRA – Sim, vamo lá fazer isso. Nesse dia de festejar a juventude, a esperança e o amor... a tua juventude, tua esperança e teu amor, vou te apresentar pro meu senhor, pro meu dono.

(*Ri com uma risada contundente e falsa. Ele olha ela nos olhos intensamente um instante e corta a risada dela... Ela rompe o encanto do olhar e, com voz de angústia, abrindo a cortina na cozinha, diz*) Primeiro os homens.

PANO RÁPIDO

Segundo ato

Quarto de Juan, em um hotel qualquer. Sem luxo. Cama no canto esquerdo. Pequena mesa ao centro. Aos pés da cama, grande poltrona que destoa do conjunto. Porta que dá para o corredor, ao fundo, à direita. Sobre os móveis, frascos de remédio.

(Juan, de roupão, está atirado na cama com um livro. Um empregado muito galego dá espanadas desconcertadas sem pé nem cabeça, cantarolando).

Cena I

JUAN e EMPREGADO. Depois, ELVIRA

EMPREGADO (*cantarolando baixo, enquanto espana*) – “El querer de los casados / Anda por los louceiros / Si así facen los casados / Qué no farán los solteiros...”

JUAN (*erguendo-se*) – Cala a boca, por favor... tu me deixa louco...

EMPREGADO – Tá bom, tá bom... (*segue espanando*)

JUAN – E para de levantar mais pó... Tu tá me dando tontura, tá me sufocando... Vai embora...

EMPREGADO – Já tô terminando já...

JUAN – Que hora é?

EMPREGADO – Quase meio dia. O senhor vai comer?

JUAN – Depois. Mas pode arrumar a mesa.

(*O empregado sai. Na porta, ele cruza com Elvira, que entra com um enorme buquê de flores. Veste um traje matutino, claro e elegantíssimo*)

EMPREGADO – Bom dia, madame.

ELVIRA – Bom dia, amigo. Comé que tá? (*entra*)

Cena II

ELVIRA e JUAN

ELVIRA – Oi, lindo, já tá de pé... Tu tá bem?

JUAN (*indo até ela*) – Perfeitamente bem. E vendo tu agora, então, nem se fala. Isso tudo é pra mim? (*Pega as flores e coloca sobre a mesa*)

ELVIRA – Sim, tadinho de ti. Trancado aqui com febre, tu nem viu chegar a primavera. Tá tudo maravilhoso. Até as mulheres. Tu já percebeu como as mulheres ficam bonitas quando chega a primavera? Não tem nenhum vaso de flor aqui?

JUAN – Eu não possuo nenhum desses poéticos utensílios.

ELVIRA – Então pede um.

JUAN – Pra quem?

ELVIRA – Pro teu empregado, ué. (*Juan Carlos chama. Enquanto isso, Elvira tira o chapéu e as luvas. Se penteia um pouco. Mexe nas coisas como se estivesse em casa. Fala enquanto se ajusta*) Que calor, né? Eu vim caminhando de casa e me cansei. O médico já veio?

JUAN – Sim.

ELVIRA – E...

JUAN – Me liberou. Eu já tô bem, infelizmente.

ELVIRA – Cara, se tu acha que não tá doente é um problema...

JUAN – E dos maiores. Ainda mais quando se tem uma enfermeira como a minha.

ELVIRA (*com uma saudação*) – Agradecemos...

Cena III

ELVIRA, JUAN e EMPREGADO

(*Entra o empregado com toalha, bandeja e pratos, que coloca sobre a mesa*)

EMPREGADO (*a Juan*) – O senhor chamou?

JUAN – Sim. Arranja uns vasos de flor pra isso aí.

ELVIRA – Rapidinho, tá?

EMPREGADO – Certo. A senhora vai comer aqui?

JUAN – Óbvio.

EMPREGADO – A gente pode adornar a mesa com um ramo de flores. Lá embaixo tem uns vasos muito lindos...

JUAN – Então, traz eles.

(O empregado sai. Elvira coloca as flores da mesa na cama e começa a ajeitá-las)

Cena IV

ELVIRA e JUAN

ELVIRA – Que feliz que eu tô de te ver de pé. Agora sim que os nossos passeios vão ser bonitos...

JUAN – No primeiro dia a gente vai no rio. Como será que ele vai tá? Vamo ver se tu ainda lembra como se dirige.

ELVIRA – Não, tu vai ver. Só eu vou dirigir. Tu vai tá fraco demais pra isso. A gente vai rápido. Eu vou soltar o cabelo e o ventão vai bater em cheio na minha cara. Que maravilha!

JUAN – E a gente vai almoçar lá...

ELVIRA – Certamente. Eu já me acostumei a almoçar contigo. Com a tua doença a gente ficou mais amigo do que antes, né. A gente é quase irmão agora. *(Ele a encara friamente, sorrindo)* O que me deixa triste é ter que mentir tanto... Como a vida é ridícula, né? E é a gente mesmo que faz a vida ser tão ridícula. E depois a gente reclama... Olha que ter que esconder a nossa amizade como se fosse pecado...

JUAN – Isso faz com que tudo fique ainda mais interessante. Tu não quer admitir que o pecado é a única coisa que faz a vida ser atrativa. Pras mulheres, sobretudo, não existe maior voluptuosidade do que se arriscar...

ELVIRA – É né? Todo dia que eu venho aqui eu penso: tô me arriscando. Bom, isso não seria interessante se eu tivesse apaixonada por ti, se a gente fosse uma espécie de personagem de romance... Mas se complicar só por dar uma volta de carro, almoçar, conversar com um simples amigo que a gente pode ver todo dia... Isso é uma coisa extraordinária. E eu adoro as coisas extraordinárias. Bom, aí tão os vasos.

Cena V

ELVIRA, JUAN e EMPREGADO

EMPREGADO (*entrando*) – Achei quatro vasos.

JUAN – Isso aí são os vasos lindos que tu falou?

EMPREGADO – Eles são muito preciosos.

ELVIRA (*rindo*) – Tá... bota eles aqui.

EMPREGADO (*colocando ao lado da cama*) – Cuidado, tem água dentro. (*Elvira ajeita as flores nos vasos. Enquanto isso, Juan a olha longamente, intensamente. O empregado arruma a mesa*). Eu trouxe a lista.

ELVIRA – Não precisa. Pro patrão, frango e água mineral, como sempre. Tu comeria aspargo?

JUAN – Eu comeria até graveto. Tô morrendo de fome.

ELVIRA – Não exagera. Não é pra tanto. (*Pro empregado*) Aspargo também. E pra mim a mesma coisa.

JUAN – Umas frutas e café... e pronto. Ah, e tu consegue um champanhe? Bem gelado, tá?

ELVIRA – Champanhe? Qual é a ocasião?

JUAN – Deu vontade... Comemorar minha saúde...

ELVIRA – Ideia genial. (*Pro empregado*) Mas tudo rápido rápido porque eu tenho que ir embora daqui a pouco.

EMPREGADO – Certo, certo, vou correr. (*Sai*)

JUAN – Quê? A gente não vai ler hoje de tarde?

ELVIRA – Não. Eu tenho que fazer umas compras. Cara, a tua doença atrapalhou totalmente minha rotina. Eu tenho que voltar ao normal. Acabaram os almoços.

JUAN – E a ideia de ir pro rio?

ELVIRA – Isso vai ser só uma escapadinha. Eu tô chamando a atenção de todo mundo. Já esgotei até minha criatividade. (*Enquanto fala, coloca um vaso sobre a toalha da mesa e espalha os outros pelo quarto*). Assim fica perfeito.

JUAN – Tu e as flores transformam o meu quarto num verdadeiro paraíso.

ELVIRA – Tô vendo que hoje tu tá especialmente galanteador. Que que aconteceu?

JUAN – Comigo nada. Só que...

ELVIRA – Só que o quê?

JUAN – Que dia a gente vai no rio? (*Enquanto falam, Elvira limpa as mãos com uma toalha e se sentam à mesa frente à frente*)

ELVIRA – Semana que vem.

JUAN – Tão longe?

ELVIRA – Mas... eu disse que agora eu não posso. E olha que eu tô com muita vontade de dirigir...

EMPREGADO (*entrando com as bandejas*) – Aqui está a comida. (*Serve a mesa entrando e saindo várias vezes, de acordo com as indicações. Sai*)

ELVIRA (*continuando a conversa, enquanto serve a si mesma*) – Aí ó: dirigir. Outro segredo. Essa habilidade que eu poderia anunciar com orgulho pra todo mundo, se não tivesse sido tu que me ensinou. Eu vou ter que fazer todo um teatro como se eu aprendesse com ele, agora...

JUAN – Tá vendo? A gente tem que fazer teatro pra tudo nesse mundo.

ELVIRA – Mesmo que a gente não queira. É a lei. A vida inteira é só uma colcha de retalhos de diversos teatrinhos... Uns doces, uns amargos, uns patéticos, uns ridículos... Óbvio, ridículos na maioria das vezes. Me diz se não é ridículo a nossa amizade ser um segredo. Ter que esconder que eu tava cuidando de ti, como se fosse um crime. O fato de eu vir aqui ver se tu tava bem... Era uma coisa pura, era uma coisa boa.

JUAN – Não. Era uma coisa ruim.

EMPREGADO (*entrando*) – Aqui está o frango. Parece de ouro...

(*Deixa o frango e sai. Começam a comer, com violência*)

ELVIRA (*olhando Juan, que quase não come*) – Era essa tua fome?

JUAN – É que eu não to conseguindo comer. Eu te falei que era era uma coisa ruim...

ELVIRA – Por que ruim?

JUAN – Pode rir. Pode rir à vontade.

ELVIRA – Mas do que tu quer que eu ria?

JUAN – De mim. Tá me acontecendo uma coisa muito esquisita, meu. Eu acho que me apaixonei por ti.

(Ela fica olhando pra ele com um ar de estranheza um pouco exagerado)

ELVIRA – Tá bom. E o que mais?

JUAN – Eu tô sofrendo de verdade pensando que esses dias de alegria acabaram... Eu tô te olhando e o coração me sobe pra boca e eu tenho que te falar... Eu não durmo mais, não vivo mais, só pensando em ti. E isso é outra doença.

ELVIRA *(com uma risada violenta e fingida)* – Isso é romantismo da febre e de ficar aqui trancado. Vai passar com o ar puro.

JUAN – Não ri, tá? Não é coisa pra rir. A gente brincou com algo sério demais. Por que tu veio aqui?

ELVIRA – Tu tá fazendo um papelão que não é digno de ti. Com sentimentalismo pra cima de mim? É engraçado.

JUAN – Não é sentimentalismo. É a vida. Eu não sou uma lagartixa, eu sou um homem... e tu é uma mulher.

ELVIRA – Ah é? Eu não sabia...

JUAN – Não se faz de engraçadinha. Me escuta.

ELVIRA – Eu não gosto de escutar bobagem...

JUAN – Elvira, por favor...

ELVIRA – Que feio, que feio... Que brega...

JUAN – Me ouve... Tu é divina, tu é única... Por que tu tá escondendo o teu coração? *(Ela fica olhando pra ele silenciosa)* Eu ainda sinto aqui na testa a tua mão fresca medindo minha febre. Eu vejo os teus olhos. Escuto a tua risada. E te vejo sempre do meu lado como um amigo... Tu é a mulher completa, única, que pode ser tudo...

EMPREGADO *(entrando)* – Olhem só essas maçãs... Têm cheiro das maçãs do meu povoado. E parece que foram pintadas. *(Coloca as maçãs na mesa. Elvira, com a interrupção, fica dona de si e recomeça a rir. Juan se aborrece)*

JUAN – Tá, deixa elas aí e só volta quando eu te chamar pra tu trazer o café.

EMPREGADO – Tá bom, tá bom. (*Sai entre estranhando e achando graça, fechando a porta. Não falam nada por uns instantes. Elvira se serve e começa a comer. Juan se levanta e vai se sentar perto dela*)

JUAN – Vamos conversar. E não ri, que tu tá forçando. Escuta. Tu não é uma guria boba. Tu sabia que isso ia acontecer.

ELVIRA – Eu sabia. E daí?

JUAN – Daí que tu brincou comigo, ou...

ELVIRA – Se eu brinquei, foi comigo mesma... Mas isso aí, isso é estúpido, ridículo...

JUAN – Não. É bom. É a única coisa boa de tudo.

ELVIRA – Inclusive pensar nisso é uma coisa infamante. E eu não soube evitar. E agora se quebrou a nossa amizade sincera que me fazia tão feliz... (*Os olhos dela se enchem de lágrimas*)

JUAN – Eu não quero ver lágrimas nos teus olhos. Não, Elvira, não... A nossa amizade era só um teatro, como tudo...

ELVIRA – Não. Tu nunca vai entender o que significava pra mim a tua amizade. Pra mim, tão sozinha... tão estranha em relação a tudo que me circunda... E eu não soube defender essa amizade...

JUAN – E o nosso amor? Não é nada pra ti?

ELVIRA (*hostil*) – Nada.

JUAN – Tu tem razão. Tu é uma sedutora que nem as outras. Pior que as outras. Tu seduz de maneira mais refinada... Tu seduz friamente, com o cérebro... Mas tu gosta de passear na beira do abismo, que nem todas. Tu é uma manipuladora sentimental. Nada mais.

ELVIRA (*com a mesma atitude dolorida*) – Talvez tu tenha razão. Eu sou pior que as outras. E eu sou também mais infeliz que as outras.

JUAN – Me perdoa, Elvira. Não fica assim. Eu não sei que que eu tô falando. Eu não sei que que eu tenho... Mas me escuta. Pensa que antes de tudo eu sou teu amigo.

ELVIRA – Não mais.

JUAN – Sim. Antes de tudo, amigo... E eu te amo. Eu cheguei a te amar terrivelmente.

ELVIRA – E eu sou a culpada.

JUAN – Inconscientemente, mas sim.

ELVIRA – Inconscientemente não... Agora me ouve tu. Tu fez muito bem pro meu coração. Não sabe o quanto. Tu nunca, por mais que tu pense, tu nunca vai saber o que era a minha solidão. O desespero da minha solidão... A angústia de fechar meu coração pra tudo... de amarrar as minhas palavras, meus gestos, minha voz... E tu me deu a paz, a serenidade, o equilíbrio que eu tinha buscado por tanto tempo em vão... Os nossos passeios, nossas conversas, isso tudo era tanto pra mim, eu que era obrigada a ficar sempre calada, a só falar coisas fúteis e me esquecer que eu podia pensar... Contigo, naqueles momentos, eu era outra mulher. Eu me enchia de oxigênio o peito e a alma. Eu conseguia respirar, sabe? E depois, muitas vezes, fechando os olhos eu pensava em ti e encontrava minha força pra suportar tudo. Era tão puro o meu afeto... Ou pelo menos eu me iludia que era... *(Ele pega a mão dela, ela a deixa abandonada, inerte)* Por isso agora tu tá me fazendo tão mal. Às vezes eu me aterrorizava que isso ia acontecer. Pensando que era inevitável que ia acontecer... Muitas vezes eu penso que tantas mulheres se deram mal por isso... Apenas pra poderem se sentir um minuto como seres livres e conscientes... Eu, como tantas outras, vou pagar pelos meus curtos momentos de alegria... E é melhor... melhor que seja assim... Talvez...

JUAN – Tá vendo? Tu também quer isso... tu me quer...

ELVIRA – Não. Eu não quero ninguém. Mas eu tô tão sozinha, tão sozinha...

JUAN – Eu te adoro, Elvira. Eu juro.

ELVIRA – A gente vai transformar uma coisa nobre e boa numa coisa infame... Eu não quero te perder... E é humano. Não se pode ir contra a vida...

JUAN – Por que infame? Por quê?

ELVIRA – Tu sabe... A Gracia, ele...

JUAN – Não vamos pensar nisso. Não... Vamos viver esse momento... Não me olha assim... Não pensa. Pensa só em nós... Mais tarde, mais tarde a gente sofre... Mas agora... Agora eu não consigo fazer nada além de te querer. Eu vi um cantinho do teu coração. Quero que tu me dê ele inteiro. Que tu te dê toda pra mim. Deixa eu te beijar... Minha Elvira. Meu amor... Minha Elvira... *(Vai beijá-la. Ela, inerte, como que entontecida, olha o vazio. Mas a*

porta se abre violentamente e entram López Torres, Baudrix, o inspetor e outro senhor. O empregado de Juan, assustado, fica na porta)

Cena VI

ELVIRA, JUAN, BAUDRIX, LOPEZ TORRES, um senhor que não fala, INSPETOR e EMPREGADO

(Elvira e Juan se levantam, pegos de surpresa. Ela fica de pé, perto da mesa, tremendo. Ele, se dominando com um enorme esforço, se adianta)

JUAN – O que que isso significa? Com que direito?

INSPETOR – Em nome da lei.

JUAN – Compreendo. *(A López Torres)* Estou à sua disposição, senhor, em todos os campos.

LOPEZ – Obrigado, jovem. Não se trata disso, por enquanto. Odeio escândalos.

JUAN – Mas se isso não é escândalo...

LOPEZ – Isso vai ficar entre nós. Não vai acontecer nada. Este senhor... *(o inspetor)* vai redigir uma ata que será assinada por esses senhores aqui como testemunhas. Isso é perfeitamente legal. Essa ata servirá para um divórcio discreto. E a partir deste momento a senhora fica livre para me ridicularizar com o senhor... ou com quem ela preferir.

JUAN – É uma maneira ultramoderna de resolver as coisas.

BAUDRIX – Mas perfeitamente legal.

ELVIRA *(se adiantando, para López Torres)* Eu não sabia que tu lia Maupassant. E que ele tinha te impressionado tanto a ponto de tu plagiar ele. Mas tu podia ter agido de modo mais original. Me espiar, me seguir, trazer a polícia. Bem digno de ti, pobre imbecil.

LOPEZ – Digno de ti, senhora.

ELVIRA – Que que tu sabe do que é digno de mim? Tu me conhece, por acaso?

LOPEZ – Infelizmente, até demais.

ELVIRA – Se tu me conhecesse, tu não ia me presentear com essa ceninha de teatro tosco. Tu teria me dito, simplesmente, que tu queria se livrar de mim... ou me livrar de ti... *(O*

inspetor colocou suas tralhas sobre a mesa e se dispõe a escrever) A gente poderia ter feito essa ata nós dois tranquilamente.

JUAN – Mas isso não é possível. Eu juro pela minha honra, senhor, que entre mim e a Elvira existe apenas uma simples amizade.

LOPEZ – Isso a mim não me diz respeito.

JUAN – Mas o senhor não pode fazer uma ata falsa.

ELVIRA – Deixa ele. Deixa escreverem o que quiserem. Eu vou assinar. Assino tudo... Eu tô enganando ele? Tá, pode escrever. Não me importa gritar isso aos quatro ventos se isso me livra dele.

LOPEZ – Elvira...

ELVIRA – Sim! Porque eu te odeio, odeio! Te enganar... Que nem tu me engana? Não. Ainda não. Mas escreve, sim... Escreve aí que eu engano ele, que eu sou uma completa mentira pra ele. Que eu sou toda ódio e mentira. Que as minhas palavras, meus gestos, minha vida... Tudo, tudo é uma mentira... Oh, eu engano ele sim... Eu engano ele com o coração, com o pensamento, com o desejo, que é como nós, as pobres mulheres enganamos... nós, as infelizes mulheres honradas que não temos na vida sequer a força dos nossos pecados!

JUAN – Calma, Elvira, fica tranquila...

ELVIRA – Ô, meu amigo... Mas eu tô tranquila... Eu tô quase feliz... A tortura de todos os dias ia terminar de qualquer modo... Eu nunca mais vou ver ele... Eu vou poder seu “eu”... Que mais me importa?

JUAN – Mas tu tem que te defender.

ELVIRA – Eu? Jamais.

LOPEZ – A senhora é duplamente infame. Pra... praticar seus inocentes entretenimentos, foi escolher justamente o noivo da melhor amiga...

ELVIRA (*recordando com angústia*) – Gracia...

JUAN – Que horror...

ELVIRA – A Gracia não pode ficar sabendo. (*Pra Lopez*) E tu não vai falar.

LOPEZ – Todo mundo vai ficar sabendo. Um divórcio é coisa pública.

ELVIRA – Ah, mas eu não vou permitir. E eu vou me defender pra ela... eu vou dizer tudo... E ela vai acreditar em mim. Só em mim... (*Pausa longa. Elvira ofega. O homem escreve*).

LOPEZ – Conversando podemos conciliar as coisas. A senhora assina a ata, na qual não se nomeia o nome desse senhor em nenhum momento... Ou podemos colocar um nome qualquer. Eu me comprometo a fazer com que Gracia não saiba de nada nunca. O matrimônio então poderá ser realizado. Em troca, a senhora desiste de se defender. E não volta à minha casa. Eu enviarei... pra cá, todas as suas coisas... e seu dinheiro.

ELVIRA – Aceito. Onde eu assino?

INSPETOR – Aqui.

(*Elvira pega a caneta*)

JUAN – Lê isso antes.

ELVIRA – Pra quê? Dá na mesma. (*Assina. As testemunhas e o inspetor assinam também e o inspetor guarda os papéis*)

JUAN (*a Lopez, enquanto as pessoas assinam*) – Senhor: eu pensava que o senhor fosse somente um ser ridículo. Mas me equivoquei. O senhor é um perfeito canalha, um covarde, um sem-vergonha. (*Vai dar uma bofetada, mas antes que os outros se aproximem Elvira o impede segurando os braços dele*)

ELVIRA – Deixa ele, Juan. Não encosta nele. Deixa ele ir.

JUAN – Quando eu encontrar ele eu vou sair na porrada. Só não agora por tua causa.

ELVIRA – Depois sim. Faz o que tu quiser. Agora pensa na Gracia...

JUAN – Tem razão.

INSPETOR – Tenham um boa tarde. Desculpem.

LOPEZ – Que vocês sejam muito felizes. Adeus.

BAUDRIX – Boa tarde. Me desculpe, senhora... (*Saem todos, menos o empregado*)

Cena VII

ELVIRA, JUAN e EMPREGADO

EMPREGADO – Senhor... Eu não tive tempo de avisar vocês. Eu tava subindo pra avisar, mas eles foram mais rápidos. Eu posso servir vocês em algo? *(Elvira foi se atirar na poltrona aos pés da cama, onde ficou como que pasma. Juan caminha pelo quarto)*

JUAN – Sim. Leva isso aí e traz o café. E fica calado.

EMPREGADO – Tá bom, tá bom. Contem comigo pro que vocês quiserem.

ELVIRA *(tristemente)* – Obrigada, amigo.

EMPREGADO – De nada, de nada. *(A Juan)* E... trago o champanhe também?

JUAN – Sim, traz. Traz tudo que tu quiser.

(O empregado sai, fechando a porta. Enquanto ele não volta, Elvira e Juan permanecem na mesma atitude. Ela, na poltrona. Ele, caminhando)

EMPREGADO *(entrando)* – Aqui tá tudo. *(Deixa o café e o champanhe sobre a mesa e sai, fechando a porta. Elvira e Juan se acomodam na mesa em silêncio. Ela vai se servir, mas as mãos tremem)*

ELVIRA – Não consigo. Serve tu. É ridículo, mas eu tô tremendo. *(Ele serve e tomam o café em silêncio)* Me perdoa, Juan, por essa cena estúpida.

JUAN – A gente caiu numa bela armadilha. Mas já passou... Que que a gente vai fazer agora?

ELVIRA – E eu vou saber.

JUAN – Me escuta, tranquila. Tu vai te divorciar. Tu não sabe a dura prova que te espera. Tu vai precisar de toda a tua força.

ELVIRA – É o de menos.

JUAN – E depois?

ELVIRA – Depois... só Deus sabe.

JUAN *(pegando as mãos dela e se aproximando)* – Quer ficar aqui?

ELVIRA – E a Gracia?

JUAN – Tem razão. Eu vou te levar pra casa da minha mãe no interior. Ela é muito querida, muito velhinha. Ela tem lá as ideias dela, mas tu vai conquistar ela. E quando acabar o teu divórcio, eu vou me casar contigo...

ELVIRA – Quê?

JUAN – Se tu quiser. Eu recém te jurei que eu te amava. Eu vi os teus olhos. Eu faria de ti a minha amada. O destino tá fazendo com que tu possa ser minha noiva.

ELVIRA – E a Gracia?

JUAN – Com tempo.

ELVIRA – Ela vai sofrer.

JUAN – Não. Ou muito pouco. É uma guriazinha. Além do mais... Tu também vai sofrer. Outro cara vai fazer ela mais feliz.

ELVIRA – Mas tu ama ela...

JUAN – Nesse momento eu amo só tu. Além do mais, é inevitável. Não vamos humilhar ela, assim, falando o nome dela, pobrezinha... *(Pausa longa. Ambos pensam)*

ELVIRA – A gente precisa se tranquilizar antes de decidir alguma coisa. Eu vou agora pra casa da Gloria.

JUAN – A Gloria, tem razão...

ELVIRA – Faz tempo que eu não vejo ela. Deixei tanta coisa de lado.

JUAN – Eu posso ir lá primeiro pra...

ELVIRA – Não. Não precisa. Eu vou na casa dela e vou dizer: aqui tô eu. E ela vai me abrir os braços sem me perguntar nada. A Gloria não é como as outras pessoas. Ela é ela.

JUAN – Que nem tu. *(Beija a mão dela)* Minha noiva... Agora tu é minha noiva mesmo que tu não queira... *(Tira a aliança dela, olha... Depois tira a aliança dele e coloca as duas sobre a mesa)* Te lembra quando tu experimentou a aliança da Gracia?

ELVIRA – Ai, sim... Quem que ia dizer...

JUAN – Bom, não fica triste. Esquece. Daqui a pouco a gente vai na casa da Gloria. Mas primeiro vamos tomar champanhe. *(Se levanta, abre a garrafa e serve. Enquanto fala...)* Tu é uma noiva que a primavera me presenteou. Bebe. Vamos brindar ao Imprevisto, senhor do mundo, e à nossa sorte... Bebe... E agora me beija. Viu? *(Beija ela)* Noiva da primavera. Noiva florida... *(Beija ela de novo...)*

PANO

Terceiro ato

Salinha da casa de Gloria Brena, onde Elvira está morando. Artística desordem. Um grande piano. Sofás largos e macios, poltronas, almofadões, flores, mesinhas de fumar, cigarros, livros. Janela ao fundo, esquerda. Porta do lado esquerdo, para a rua; à direita, para os quartos.

(Gloria, atirada em um sofá, corrige provas de impressão. Elvira, de pé, olha a rua através da janela.)

Cena I

GLORIA e ELVIRA

GLORIA *(termina de corrigir e joga as provas em cima de uma mesinha)* – Ufa... até que enfim! Que que tu tá olhando, Elvira?

ELVIRA – A chuva. Tá chovendo de um jeito incrível... *(Suspira)* Quando chove eu me sinto uma outra mulher.

GLORIA – E daí tu fica abobada.

ELVIRA – Abobada, romântica e vagabunda. Dá vontade de sair, andar de trem, pensar em coisas vagas, ficar com um pouco de frio... Chovendo eu descobri os cantinhos mais lindos de Buenos Aires... Caminhei tanto. *(Vem lentamente, até se sentar na frente de Gloria)* E depois entrar num boteco escuro e sinistro pra tomar um café bem quente...

GLORIA – É um prazer barato.

ELVIRA – E original.

GLORIA – Que hoje tu não pode curtir...

ELVIRA – O pior vai ser que esse corvo reumático do Baudrix não vai vir hoje...

GLORIA – E o Don Juan disse que ia ser hoje sem falta...

ELVIRA – Tu vai ver que é ele que vai trazer a notícia antes. Assim que o juiz assinar ele vai tá aqui. *(Pegou as provas de Gloria e as está olhando)* Que coisa estranha é uma prova de impressão, né? Faz pensar tanta coisa... Isso... Isso vai ser o teu romance... “As cerebrais”...

GLORIA – Não vai mais ter esse nome. Agora vai se chamar “As descentradas”...

ELVIRA – “As descentradas”. Romance de Gloria Brena. Gloria... Tu tem um nome simbólico, né Será que a tua xará tá te esperando em alguma esquina?

GLORIA – Talvez... Ou não. Eu tenho talento demais pra glória vir até mim...

ELVIRA – Miga. Eu não acho que seja exatamente o talento que atrapalha.

GLORIA – Atrapalhar não atrapalha, mas sobra. Tudo que tem aqui de talento tá em excesso. Tu vai ver... A minha xará é o prêmio da genialidade, mas pra chegar até ela a genialidade não é suficiente. Tem que trabalhar. Ela adora os operário grosso que se sacrificam... que sangram por ela. Ela é uma vampira. Por isso, sempre, quem triunfa é quem trabalha mais, não quem é mais inteligente... O sonho vago, inerte, que lindo! Se eu pudesse de um modo rápido e incrível fixar o que vive em mim tantas vezes! Na hora de escrever, entre as linhas pretas, retas, iguais, vai embora o calor do coração, fica só a forma fria... E o sonho foge. E não dá pra segurar o sonho e amarrar ele no papel... Isso aí... (*as provas*) talvez seja bobo, medíocre, mas aqui (*a cabeça*) era belo... Belíssimo! Era o sangue do meu coração...

ELVIRA – Por que tu nunca acredita no que tu faz? Tu tá doente de não sentir confiança em ti mesma...

GLORIA – Como todas as pessoas audaciosas...

ELVIRA – Deixa eu ler... Se tu me deixasse...

GLORIA – Tu já vai ler. Quando for livro... quando não for mais meu. E tu vai te encontrar um pouco nele.

ELVIRA – Espero que tu não tenha me colocado aqui...

GLORIA – Um pouco de ti, um pouco de mim. A minha heroína é uma irmã nossa... A gente tá nela, todas nós... Nós que não pensamos, que não sentimos, que não vivemos que nem as outras. Nós que no meio da burguesia somos as ovelhas negras e no meio das ovelhas negras somos as imaculadas...

ELVIRA – Vai ser original... Tu viu que nos romances, no teatro, a gente só vê tipos banais, palavras banais, conflitos banais.. Nossa, como eu procurei em toda a nossa literatura um tipo novo, um ser vivo, uma mulher... E que busca infrutífera! Marionetes, marionetes, marionetes!

GLORIA – Bobinha! Tem que fazer isso... Tu vê, nós... se nos “literatizassem”, por exemplo, meu caso, o teu... todos os críticos em coro unânime iam tirar sarro do autor, iam

insultar ele. Iam dizer que não tem lógica no assunto, que as personagens são forçadas, que a psicologia delas é inverossímil, que a técnica é de folhetim. Vai saber o que diriam. Tu já vai ver o que vão me falar do meu livro. E eu não vou me importar nem um pouco. Eu escrevo pra mim mesma, não pros outros...

ELVIRA – Todo mundo começa escrevendo pra si mesmo e acaba escrevendo pros outros. É tão cheio de sonho o início de todo caminho! A gente sonha em dominar a vida, ser algo, tantas coisas... Inclusive a gente sonha em viver esplendidamente pra humanidade e acaba vivendo ferozmente pra si mesma. Os sonhos vão ficando pra trás, a gente vai se atolando...

GLORIA – É que os sonhos também atrapalham. Tudo atrapalha se o que a gente busca é ser feliz... *(Pausa. Dura)* A gente tem que arrancar uma a uma todas essas coisas estúpidas que a gente não devia nascer com elas... Sonhos brilhantes, talento, ambição, generosidade, ânsia de viver... tudo, tudo que pode nos tornar nobres e nos redimir... tudo. Cortar pela raiz, arrancar fora, virar um bicho pintado e enfeitado. Nada mais...

ELVIRA – Não é pra tanto, Gloria...

GLORIA – Sim, é pra tanto. Bem assim, cru. Pra que ter medo das palavras? Tudo que eu falo eu senti na minha pele... *(Transição)* Bom, vamo falar do livro... Olha só. Ali eu divido as mulheres em três categorias: as sufragistas, que tu detesta...

ELVIRA – Eu não detesto elas...

GLORIA – Bom, que tu ri delas.

ELVIRA – Rir é de muito mal gosto. Eu sorrio...

GLORIA – Depois, a mulher feminina, aquela do crochê simbólico... Tá, de um ponto de vista social e entre as mulheres honradas.

ELVIRA – Honrada é uma palavra que dá pra espichar muito...

GLORIA – Como tudo na vida... Eu só deixo de fora as pobres decaídas, as pobres irmãzinhas, as que colocaram o próprio destino na margem da vida.

ELVIRA – Faz com elas uma subcategoria.

GLORIA – Deixa elas. Essas não contam. Elas são mortas. Bom, as pessoas só enxergam duas categorias de mulheres: as chamadas mulheres do lar, porque não cabem em outra definição, mesmo que as outras cuidem da própria casa melhor do que elas, e essas mulher-macho feia... Entende que nisso tudo tem infinitas gradações né...

ELVIRA – Eu percebi.

GLORIA – Mas tu não percebeu, nem ninguém percebeu a terceira categoria, da qual nós duas somos dignas representantes... Aqui não existem gradações não... Nós, as descentradas somos muito poucas. E a gente esconde isso como um pecado... Nós somos tão descentradas que chegamos a cair em qualquer uma das outras categorias.

ELVIRA – Até na subcategoria...

GLORIA – Até nessa. Com extraordinária facilidade.

ELVIRA – Então, ficar descentrada já é um centro.

GLORIA – E óbvio... A gente é que sofre, nós somos as rebeldes contra nossa condição estúpida de marionete de bazar... Presta atenção. Não de mulher. A gente não quer os direitos dos homens. Eles que fiquem com isso... Saber ser mulher é admirável. E nós só queremos ser mulheres em toda a nossa esplêndida feminilidade. Os direitos que a gente quer são só os que o nosso talento pode nos dar...

Cena II

ELVIRA, GLORIA e EMPREGADA

EMPREGADA (*entrando*) – O senhor Baudrix tá perguntando pela senhora Elvira.

ELVIRA – Finalmente. Manda ele entrar. (*A empregada sai*) E olha o que a gente conseguiu. É pra isso que nos serve o nosso talento.

GLORIA – Mas vai lá receber ele. Ele tá trazendo a tua liberdade.

ELVIRA (*sem se mover*) – Te juro que eu não tô sentindo a menor emoção... A minha liberdade eu senti desde que entrei nessa tua casa hospitaleira... Já faz mais de ano. Essa liberdade oficial aí não me comove nada...

Cena III

GLORIA, ELVIRA e BAUDRIX

BAUDRIX (*entrando, dá a mão às mulheres, que não se movem*) – Boa tarde, senhoras...

ELVIRA – Salve, Baudrix. Senta.

GLORIA – Boa tarde, prosaico portador de uma liberdade que não emociona. Vamo ver: ondé que tá essa liberdade.

BAUDRIX (*se sentando*) – Não sei se o juiz já assinou.

ELVIRA – Então...

BAUDRIX – Eu não fui no tribunal. Vim aqui por causa de outro assunto mais sério, mais...

ELVIRA – Mais que? (*Alarmada*)

BAUDRIX – Nada grave. Preciso que a senhora me escute com paciência um momento. A senhora, dona Elvira...

ELVIRA – Sim, mas tu sabe que eu não suporto reticências.

BAUDRIX – Vou resumir. Vou resumir... A senhora sabe que nesse assunto o seu esposo...

ELVIRA – Como?

GLORIA – Ex-esposo.

BAUDRIX – Desculpe. O hábito. O doutor López Torres não economizou nem tempo nem dinheiro. Ele fez todo o possível, discretamente, sem o escândalo que parecia inevitável, sem ofender a senhora nem um pouco.

ELVIRA – Não tô entendendo pra que tudo isso.

GLORIA – López Torres evitou o escândalo pela situação política dele, que sempre foi a prioridade mais do que a situação conjugal de vocês.

BAUDRIX – Exato, senhora, exatíssimo.

GLORIA – E nas relações íntimas, que doem mais do que o escândalo social, que sempre é algo distante...

ELVIRA – E que não me interessava...

GLORIA – Ele foi brutal, implacável...

ELVIRA – Tá mas... aonde essa conversa vai levar?

GLORIA – Não sei...

BAUDRIX – Então, senhora. Seu esposo, que vai chegar do interior essa noite, me encarregou de fazer, junto a você, uma solicitação delicada.

ELVIRA (*ficando de pé bruscamente*) – O que que ele quer agora?

BAUDRIX – Não se altere, senhora. É uma simples proposição que honra o seu digno ex cônjuge.

GLORIA (*rindo*) – Que engraçado...

BAUDRIX – O que que é engraçado, senhora?

GLORIA – Nada, continua.

BAUDRIX (*tirando uma carta da sua pasta*) – Enfim, eu vou ler para a senhora, Dona Elvira, pra que a senhora possa compreender melhor, alguns parágrafos da carta...

GLORIA – Senta.

ELVIRA (*sem sentar-se*) – Eu tô bem assim.

BAUDRIX (*coloca os óculos. Lê*) – “O senhor vai encontrar, meu amigo, nesse dia, se lhe for possível, a senhora Elvira Ancízar e lhe dirá de minha parte” ... (*Elvira suspira e passa a mão na testa*) Que foi, senhora?

ELVIRA – Nada. Continua, Baudrix.

BAUDRIX – “Que como não existem filhos dessa união, como o divórcio e as provas lhe são desfavoráveis terminantemente, eu não tenho por que ajudá-la pecuniariamente e, se eu estou tentando algo nesse sentido, é porque apesar do que aconteceu eu conservo por ela um afeto leal e gostaria de vê-la protegida da miséria.” (*Pausa. Gloria e Elvira se olham entendendo-se*)

ELVIRA – Pode continuar.

BAUDRIX – “Se ela se prestar a ir morar na Europa, entenda bem, na Europa, seja na capital que ela escolher”...

GLORIA – Não pode ser na África?

BAUDRIX (*tolamente*) – Não sei. Teríamos que consultar.

ELVIRA (*reprovando*) – Gloria... Continua, Baudrix.

BAUDRIX – “Eu vou propiciar a ela mensalmente uma quantidade que pode ser fixada em quinhentos ou seiscentos mil pesos da moeda nacional. Porém é indispensável que ela saia de Buenos Aires em vinte e quatro horas”.

GLORIA – Tu tá atrapalhando... (*Enfatizando*)

ELVIRA – Fica quieta. (*A Baudrix*) Continua.

BAUDRIX – “Procure dar a ela conhecimento da formalidade deste contrato e da conveniência do mesmo. O capricho de permanecer em Buenos Aires pode trazer a ela graves e imprevistas consequências...”

ELVIRA – Isso são ameaças? (*Pausa*). Continua.

BAUDRIX – Nada mais. Apenas formalidades. O que eu devo responder? Hoje à noite, mais tardar amanhã, eu tenho que encontrar ele...

(*Elvira, nervosa, vai até a janela e volta. Gloria muda de assento. Pausa longa.*)

ELVIRA – Baudrix: diz pro meu marido que eu poupo ele de tudo que eu teria pra responder sobre isso...

GLORIA – E diz pra ele de minha parte que ele é um hipócrita e um cínico. Oh, a hipocrisia dos homens sérios, dos íntegros...

ELVIRA – Fica quieta, Gloria... (*A Baudrix*) Não aceito. Ele amargou a minha juventude, ele deformou a minha vida. Eu não tô reclamando. Quando eu me casei com ele, eu dei pra ele esse direito. Nem tô tentando justificar os acontecimentos passados. Não me importa. Mas eu nego o direito dele me desterrar. Eu rejeito com nojo essa esmola vergonhosa. Se eu precisar eu posso trabalhar, e que nem ele nem os empregados dele se ponham no meu caminho, tá entendendo? E que seja tu o primeiro a anunciar pro teu digníssimo amigo que eu vou me casar com outro. Logo. Então tu vê. Eu não vou avergonhar ele arrumando um emprego. (*Diante do gesto de Baudrix*) Me parece que eu tenho direito ao meu pedaço de felicidade na vida. Nada mais a dizer. Eu não aceito. Boa tarde. (*Sai*)

Cena IV

BAUDRIX e GLORIA

BAUDRIX – Ela falou que vai se casar?

GLORIA – E o que que tem de estranho nisso?

BAUDRIX – Mas quem? O rapaz aquele? Isso complica o assunto.

GLORIA – Isso simplifica. (*Chama a empregada. Pausa violenta... Baudrix se levanta*)

BAUDRIX – Bom, senhora, apresente meus respeitos à dona Elvira e diga a ela que eu sinto muito... Que eu estou sempre à disposição dela...

Cena V

GLORIA, BAUDRIX e EMPREGADA

GLORIA – Acompanha esse senhor aqui.

BAUDRIX (*dando a mão para Gloria*) – Tchau, senhora Gloria.

GLORIA – Até nunca mais. (*Baudrix sai com a empregada*)

Cena VI

GLORIA e ELVIRA

GLORIA (*limpando a mão*) – Pássaro preto, que nojo que tu me dá, tu e o outro, e outro, e todos eles...

ELVIRA (*entrando*) – O bicho foi embora?

GLORIA – Sim, pode vir. Vamo falar mal dele.

ELVIRA (*sentando*) – Tu viu só, Gloria?

GLORIA – Sim. E... óia, seria uma solução hein? Tá, sem o Juan...

ELVIRA – Eu jamais aceitaria nada dele. Jamais.

GLORIA – Ou sim, né. Tu não aceitava antes? Com um pouco de retórica tu acabaria te convencendo de que é tua obrigação aceitar...

ELVIRA – Eu sempre disse não.

GLORIA – Não, óia, vocês mulheres...

ELVIRA – Vocês?

GLORIA – Sim, vocês. Mudam de opinião tão rápido quanto os homens. A única diferença que existe é que vocês acreditam apaixonadamente na opinião do momento, o que é uma vantagem pra eles que não tem que sofrer sequer a dor de mudar de ideia...

ELVIRA – Minha deusa como tu tá cética hoje, hein.

Cena VII

GLORIA, ELVIRA e EMPREGADA

EMPREGADA (*entrando com uma carta*) – Do senhor Juan.

ELVIRA – Pode me dar. (*Lê devagar*)

EMPREGADA – Preciso levar alguma resposta?

ELVIRA – Não. Só diz que tá bom. (*A empregada sai*)

Cena VIII

GLORIA e ELVIRA

ELVIRA (*lê a carta de novo e sorri*): Que louco isso tudo...

GLORIA (*com ironia*) – Tu tá querendo memorizar a carta inteira? (*Elvira continua lendo*) E se pode saber o que ele diz?

ELVIRA (*depois de um momento*) – Diz que o juiz já assinou, que ele tá esperando um documento que a gente tem que levar junto quando a gente for pro Uruguai... (*Sorrindo pelo que leu*) Tem também uns versinhos sobre o Uruguai e as leis de lá...

GLORIA – Sobre o Uruguai, é? Deixa eu ler a carta, vai.

ELVIRA – Não.

GLORIA – Por quê? Tem medo que eu queira plagiar o estilo dele?

ELVIRA (*dobrando a carta e colocando no sutiã*)– Não, querida, mas tu tira sarro de tudo.

GLORIA (*após uma pausa*) – Tô indo... Pegar uns bondes até a gráfica, eu que não gosto de passear na chuva que nem tu...

ELVIRA – Fica aqui, não sai.

GLORIA (*sem se mexer*) – Tenho que ir. (*Pausa longa. Pensam*)

ELVIRA (*suspirando*) – Como eu sou feliz, Gloria. Tu não tem como entender... Quem me diria que a felicidade inesperada, enorme, única tava me esperando justo na última etapa da vida, na idade em que todas as mulheres já cumpriram o seu destino...

GLORIA – E se a felicidade for só uma palavra?

ELVIRA – Não. Ela existe, existe...

GLORIA – Só que não pra ti. Ela é “delas”. Das outras. Tu acha que a felicidade pode ser nossa em algum momento? Não é pras inteligentes, pras mulheres capazes de andar

sozinhas pela vida, pras rebeldes. É só pras outras, é o patrimônio delas, das escravas, das comuns...

ELVIRA – Mas tu acha que eu vou continuar sendo uma “descentrada”? (*Ri docemente*) Eu vou mostrar que eu posso ter o supremo talento de ser insignificante. E eu vou ser feliz. O Juan é pobre. Eu vou cozinhar pra ele, passar as calças dele. Vou até engordar.

GLORIA – Isso é muito importante.

ELVIRA – E eu vou ter filhos, filhos, vou levar nos braços duas ou três cabecinhas loiras e morenas. Vou amar eles muito! Quanta alegria os meus filhos vão me dar, Gloria... Eu não vou pensar em mais nada, eu não vou ser mais nada.

GLORIA – Tá mas... tu ama ele desse jeito?

ELVIRA – Não entendeu ainda? Eu nem sei como. Como uma pessoa ingênua. Com romantismo de guria na escola. E eu tenho até medo de que ele entenda que me nasceu como que um coração novo. Eu não posso dizer isso pra ele. Ou eu me mostro como antes, fria, cínica, ou diante da conversa de piá apaixonado dele eu me atrapalho toda. Amar desse jeito na minha idade, com toda uma vida já vivida, ficando grisalha já... Eu que sempre tive um pudor selvagem do meu sentimentalismo, eu que preferiria me mostrar pelada do que deixar alguém ver sequer um cantinho do meu coração... E eu não sei, não sei. A chuva, a felicidade que tá se aproximando, eu sinto uma angústia, uma coisa que me sufoca. Isso tá me fazendo falar demais, desculpa, Gloria...

GLORIA – Desculpar o quê? Se tu não abre teu coração pra mim?

ELVIRA – Tem razão. Se eu não tivesse tu na minha vida... (*Pausa longa. Pensam*) Eu já vi na rua umas pessoas andando com uma expressão de felicidade bem boba. E agora eu sei o que é. Agora eu me pego às vezes com essa expressão. Rindo maravilhada.

GLORIA – Com as cabecinhas loiras e morenas. (*Outra pausa. Ficam ensimesmadas*) Os filhos. É a única verdade da vida. Eu me defendo de ficar pensando neles, quero colocar um cadeado no coração, quero ter força. E eu fico atordoada e me circundo de todas essas marionetes que eu forjo, que de alguma forma são meus filhos também. (*A respeito dos papéis*) E de repente tudo desaparece. Eu vejo a carinha deles, escuto eles rindo, estendo os braço e não acho nada além de vazio. E eles lá, criados lá, nunca vão me compreender... Ah, e nem eu sei o que eu quero. Às vezes eu penso que eu fui tipo uma louca

correndo atrás de um fantasma, que a verdade tava lá, naquela angústia que não era maior do que essa, no fim das contas. E eu quero encher a minha vida com isso, uma pobre ilusão duma desesperada... Mas não, não é possível, eu tô sozinha, tudo tá vazio. Nesses dias aqui contigo eu fico lembrando da época do meu divórcio... Deve ser por isso...

ELVIRA – Não fala assim, Gloria, por favor. Tu tem eu! Tu vai refazer a tua vida, que nem eu...

GLORIA (*com voz rasgada*) – Não. Tu não tem filho. Não tiraram teus filhos de ti.

ELVIRA – Sim. Mas tu não sabe a pobre pessoa desesperada que eu era. Não tem como existir maior angústia, maior desesperança. Às vezes eu penso nas coisas que eu fazia e dizia quando eu era “boa” e eu sinto vergonha e piedade de mim mesma. Eu tava louca. Eram umas coisa que a gente não pode dizer nem pra nós mesmas. Era vergonha, era horror, era ódio... O ódio que enlouquece... Se eu não tivesse um coração honrado, eu teria virado uma pessoa desprezível. Então eu acabei me “descentrando”, que nem tu diz.

GLORIA – É que só as mais fudidas podem ser descentradas. Tão fudidas que inclusive têm talento pra compreender o quão fudidas elas são...

Cena IX

GLORIA, ELVIRA e EMPREGADA

EMPREGADA (*entrando*) – Duas senhoras tão perguntando pela dona Elvira.

ELVIRA – Quem?

EMPREGADA – Elas nunca vieram aqui antes.

ELVIRA (*angustiada*) – Quem será, Gloria?

EMPREGADA – Mando elas entrar?

GLORIA – Não. Espera. Eu vou. (*Saem Gloria e empregada*)

Cena X

(*Elvira, ansiosa, espera... Primeiro entra Gracia e em seguida Gloria com Adelina. Essa cena do encontro das duas mulheres é intensa e isso deve ser sentido*)

Cena XI

ELVIRA, GRACIA, GLORIA e ADELINA

GRACIA (*entrando*) – Elvira! Elvirota!

ELVIRA (*fica gelada, reage e abre os braços pra outra*) – Gracia! (*Gracia chora tremendo inteira. Elvira tira o chapéu da outra*) Que que foi? Não chora assim...

GRACIA (*tranquilizando-se*) – Finalmente eu tô te vendo de novo, Elvirota...

ADELINA (*abraça também Elvira, sem deixar de fazer beicinho*) – Como tu tá, Elvira? Tanto tempo, né?

ELVIRA – Tô bem, Adelina, muito bem... Mas vamo sentar. Gracia, não chora, meu amor. (*Se sentam juntas no sofá*)

GRACIA – Eu tanto, tanta coisa pra te contar... Mas por que tu te escondeu assim?

ELVIRA – E que que eu podia fazer?

GRACIA – Te mostrar, te defender, ficar do lado de quem gosta de ti...

GLORIA – Eu gosto muito dela.

GRACIA – Sim, Gloria, perdão. Tu é muito boa. Mas a gente era como a família dela.

GLORIA – E a tua mãe?

GRACIA – A mãe... não sei. A maior ofensa pra ela foi tu desaparecer. Agora não fala mais teu nome. Lá em casa ninguém fala teu nome. É como uma maldição. Nem o Juan. Até ele me pediu pra nunca dizer o teu nome.

ADELINA – E aí tu vê como são os homens, minha filha. Ele, tão amigo teu... Nossa, parecia que ele via tudo pelos teus olhos.

ELVIRA (*recebe o golpe, reage. Fala com voz gelada, como toda ela*) – Tu continua com o Juan?

GRACIA – Continuo. (*Volta a beijá-la*) Minha Elvira querida! Quanta falta tu me fez! Tu não imagina como a gente sofreu por ti. A mãe ficou inclusive doente. Ela no começo dizia... e eu também: “Não é possível, se a Elvira tivesse feito algo a gente teria visto. A gente tá sempre com ela, temos os mesmos amigos... e ela é incapaz de esconder qualquer coisa”.

ELVIRA – Eu sou um monstro de hipocrisia, Gracia.

GRACIA – Por que tu tá dizendo isso?

ELVIRA (*faz um gesto vago*) – Que tal tu ser boazinha e contar o quê e como vocês souberam?

GRACIA – Então. Uma noite veio o teu marido e se trancou com a mãe. Ela daí saiu chorando e nos contou... não sei como...

ELVIRA – Tu não vai me ofender, meu amor. Pode dizer.

GRACIA – Parece que tinham te encontrado por aí... com um homem...

ADELINA – Com um homem solteiro que era o teu...

ELVIRA – Amante.

GRACIA – Isso. Que tu tinha assinado uma ata. Que a gente não ia mais te ver, porque tu tava indo pro Uruguai e ia te divorciar...

ELVIRA – E o Doutor López Torres não falou pra vocês quem era... o meu amante?

GRACIA – Não. Talvez só pra mãe.

GLORIA – E o Juan, que que ele disse?

GRACIA – Ah, tudo se misturou naquele momento. O Juan tava doente e depois foi pro interior por uns três meses... Agora quase sempre ele tá lá no interior...

ELVIRA – Gracia, me escuta. Tu vai dizer pra tua mãe que eu não quero me justificar, nem tô buscando isso. E que eu te agradeço muito por tu ter vindo me ver... E que a Elvira, não essa aqui, mas aquela guria que a tua mãe gostava tanto... que eu juro pela minha falecida mãe que eu era inocente. Que isso foi uma difamação do López Torres... e que o homem que me encontraram com ele era só um amigo, só um amigo... Lembra disso, Gracia.

GLORIA – E então por que...

ELVIRA – Talvez um dia tu vai saber quem era esse homem e aí tu vai entender muitas coisas. (*Antes de terminar essa frase, Adelina, que ficou fazendo beicinho e suspirando desde que chegou, estoura num soluço de gritinhos*)

GLORIA (*atendendo ela*) – Que que foi? Que que tu tem?

ELVIRA – Que que houve?

GLORIA – Nada. É a Adelina, que perdeu uma ilusão novelesca.

ADELINA – Não... eu não aguento mais. Tá me dando muita pena... ai ai...

ELVIRA (*com um gesto, pra Gloria*) – Leva ela...

GLORIA – Vem Adelina, vou te dar uma água com flor de laranjeira e no caminho eu te mostro como é linda a cozinha que a gente tem aqui, vem...

(Adelina e Gloria saem devagar)

Cena XII

GRACIA e ELVIRA

ELVIRA – Essa Adelininha, sempre tão sensível...

GRACIA – Tadinha dela, é tão boa... Tu não imagina como ela te defendeu. Como a gente falou sobre ti. Antes ela não gostava muito de ti, mas depois...

ELVIRA – É que ela aprecia muito o pecado, como todas as solteironas. Como o pecado não gosta delas, elas vivem do pecado das outras.

GRACIA – Mas a Adelina é uma santa, querida, ela nunca te condenou.

ELVIRA – Eu sei. É a mesma coisa. As que condenam é porque querem pecar também. É uma questão de temperamento. De qualquer forma, eu agradeço, agradeço muito...

GRACIA – Como tu tá mudada...

ELVIRA – Tô mais velha?

GRACIA – Não. Mais séria, mais responsável... Uma outra...

ELVIRA – Tu não entendeu bem. Aquela louca lá foi uma coisa fictícia que morreu. Eu era muito triste, meu amor.

GRACIA – Eu te entendo, Elvira. Tu lembra que tu sempre me dizia que quando eu tivesse sofrido eu seria mais compreensiva? Agora que eu sofri tanto...

ELVIRA *(sorrindo)* – Os teus problemas... doces problemas de menina...

GRACIA – Não. São problemas de mulher... E como tu me fez falta! Eu sozinha, tendo que sofrer sozinha, sem ti, sem o teu consolo...

ELVIRA – O Juan?

GRACIA – Ele vai me largar, Elvira, vai me largar... Ele já me largou duas três vezes... Ele vai, daí volta... E eu tô sofrendo, me humilhando, suplicando... Agora já faz três meses que eu não sei nada dele. Ele fica tentando dar pretexto pra eu largar dele... E eu amo ele, amo ele desesperadamente... *(Chora)*

ELVIRA – Que horror...

GRACIA – Quando deu aquele rolo contigo, eu tava pronta... faltavam duas semanas pra gente se casar, lembra? Mas não é isso... O que as pessoas falam não importa... É que eu amo ele...

ELVIRA – Tu fala isso pra ele?

GRACIA – Ah, sim...

ELVIRA – E ele?

GRACIA – Ele? Sei lá... Quando ele foi embora ele dizia... jura que aconteça o que acontecer tu vai acreditar sempre que tu foi meu único amor... O melhor e o mais puro que eu tive na vida... Ele tá me largando e me ama. Ele só pode me amar...

ELVIRA – Só pode te amar...

Cena XIII

ELVIRA, GRACIA, GLORIA e ADELINA

GLORIA (*da porta*) – Tamo de volta.

GRACIA – Não deixa a Adelina ouvir isso...

ELVIRA – Quer dizer que o Jorge...

GRACIA – Imagina só. Virou o dramaturgo da moda...

GLORIA – A Adelininha tava me contando como encontraram a gente. A Blanquita nos viu ontem.

ELVIRA – Então ela disfarçou bem.

GLORIA – Tu viu só? Ontem de noite ela falou pra Adelina e ela hoje de manhã foi no jornal perguntar por mim. Daí disseram pra ela que tu tava morando comigo...

ELVIRA (*alarmada*) – Quem?

GLORIA (*tranquilizando com um gesto*) – Não sei...

ADELINA – Um senhor muito simpático. De óculos...

GRACIA – O Juan então devia saber...

ELVIRA – Não. Talvez...

ADELINA – Tá muito tarde, Gracinha. A gente tem que ir...

GRACIA (*coloca o chapéu, se levanta*) – Bom...

GLORIA – Quer maquiagem?

GRACIA – Não. Tô bem assim... (*A Elvira*) Olha, Elvira. Eu tenho certeza que amanhã a mãe vem te visitar. Tenho certeza... E ela vai querer que tu vá lá pra casa...

ADELINA – Eu também vou vir. Essa casa é um brinco! Tão amorosa... Parece casa de um casal de namorados. Né? (*Vão saindo. Se despedem de Gloria na porta*) Até logo, Gloria...

GLORIA (*sobre a casa*) – A casa é tua. Até mais ver. (*Se dão a mão*)

GRACIA (*beija Gloria*) – Obrigada por tudo, Gloria.

ELVIRA – Eu levo vocês. (*Saem as três*)

Cena XIV

(*Gloria, sozinha, fica de pé, pensativa. Depois sai na direção dos quartos*)

Cena XV

ELVIRA sozinha

ELVIRA (*entra, senta, tira a carta do sutiã e lê*) – Pobre Juan... Tadinho do meu menino... (*Rasga a carta em pedacinhos e fica pensativa olhando pra eles*)

Cena XVI

ELVIRA e GLORIA

GLORIA (*entra com um casaco de chuva e uma boné escuro. Elegante. Se põe a ajeitar suas provas*) – Que que tu me diz? Eu jamais esperaria essa visita...

ELVIRA – Nem eu. No começo sim... Nossa, como eu esperei por isso...

GLORIA – Tu ficou triste. Bom, eu vou lá. (*Vai sair*)

ELVIRA – Não. Larga esses papel. Não vai na gráfica...

GLORIA (*sentando*) – Tá. Não vou...

ELVIRA – Mas não senta. Tu vai agora, daqui a pouco, na casa do Baudrix. Diz pra ele que eu vou fazer tudo que eles quiserem. Eu vou embora. Mas eu quero ir hoje mesmo pra Montevidéu e esperar ali o primeiro navio que for pra Europa. Tu pode ir agora, né? (*Gloria olha fixamente pra Elvira*) Fala, me responde. Por que tu tá olhando assim?

GLORIA – Ô... Tu ficou louca? Tu sabe o que tu acaba de dizer? (*Elvira nega e afirma somente com gestos*) Que que tu vai fazer?

ELVIRA – Nada. Eu vou dar o Juan de presente pra Gracia.

GLORIA – Que que tu tá dizendo?

ELVIRA – Algo bem direto. Que eu quero ir embora. Mais uma vez eu mudei o rumo da minha vida. (*Pausa. Gloria continua olhando a amiga*) Diz pra eles que eu posso morar onde eles quiserem, em qualquer lugar... ou onde tu quiser... Por que tu vai vir comigo. Né Gloria, que tu não vai me abandonar? Olha só. Eu vou hoje de noite e me escondo lá. Tu fecha a nossa casinha aqui e vai lá me encontrar. Que que a gente tá fazendo aqui? Lá longe a gente vai se curar... Talvez a gente consiga viver... Diz pro Baudrix que tu quer ir comigo. Que eu que tô pedindo. E eles vão aceitar, vão aceitar...

GLORIA – Só que eu não vou...

ELVIRA – Gloria, sim...

GLORIA – Não. Tu tá louca. Tu recém tava me dizendo que tu amava o Juan com todo o coração, que tu ia ser feliz, que tu ia ter filhos...

ELVIRA – Eu falo tanta coisa... Essa também deve ser uma das minhas coisas...

GLORIA – Foi a Gracia, a Gracia. Por que que eu fui abrir pra ela? Pra que que essa guria estúpida veio aqui? Abandonaram a gente, desprezaram a gente e agora... E tu... Tu caiu direitinho diante da habilidade hipócrita dela... (*diante de um gesto de protesto de Elvira*) Sim, ela te conhece, te conhece sim... Ela sabe como tu é impulsiva e louca. Ela tem essa habilidade que toda pessoa estúpida tem, de defender a própria vida...

ELVIRA – Cala a boca. Não fala assim da Gracia... Tá. Tu não conhece ela... E eu gosto dela. Eu ensinei ela a ler, a tocar piano. Quando eu era pequena ela quebrou minhas boneca... e quando eu cresci ela estragou as minhas roupas e as minhas joias... que que tem de estranho que agora que eu tô quase velha ela destrua a minha felicidade? Assim,

simplesmente, como quem rasga um lacinho... Tó, é teu... te pertence por direito de amor, por direito de juventude, por direito de pureza...

GLORIA (*olhando-a fixamente, quase espantada, como a olha durante toda a cena*)
– Tu ficou cega...

ELVIRA – Não. Tiraram a venda dos meus olhos... Ainda se tu tivesse razão...
(*Pausa*) Mas vai, apura, pra eu poder ficar tranquila antes que ele chegue.

GLORIA – Eu não vou nunca. Será que tu não te dá conta do trágico, do assustador que é tudo isso? Depois de ter saído vencedora e digna apesar de toda a humilhação que quiseram jogar sobre ti... Isso agora só pode ser fruto do teu desejo de grandes gestos. Foi a tua vontade de espantar com gestos imprevistos que te arruinou a tua vida, e agora que por acaso tu tem como refazer ela... Tudo na vida te faz te sentir uma atriz... Adora representar uma tragédia...

ELVIRA (*depois de uma pausa*) – Tragédia, tu disse? As tragédias eu acho que só são boas pra serem lidas. Se são representadas ficam ridículas.

GLORIA – O que tu quer é viver elas.

ELVIRA – Não. Viver elas é de muito mau gosto. Ser heroína de um drama... que horror! Prefiro continuar sendo uma heroína de teatro tosco. (*Pega de cima da mesa a carteira de cigarro e, diante dos olhos atônicos de Gloria, acende um*) Eu vou fazer disso tudo um lindo e elegante tropeço... Mesmo que aqui dentro... tu não sabe... (*Se controla*) Se eu te dissesse que aqui dentro eu carrego a tragédia mais pesada, mais enorme... Se eu te dissesse isso, eu ia me ridicularizar na tua frente, então eu não te digo. Quer fumar? (*Oferece a carteira de cigarro*)

GLORIA (*rejeitando*) – Eu não fumo.

ELVIRA – Mas devia. Esse cigarro aqui é excelente. (*Fuma em silêncio. De repente atira o cigarro com raiva e se levanta*) Tá. Eu já enjoei desses cigarro de mulher. São muito... vagos. As coisas vagas são estúpidas e eu não sinto mais elas. Um dia desses vão me ver na rua fumando charuto, acho que não tem nada pior que isso. Depois, vou voltar a comer balinha de menta. É o símbolo da vida. No cigarro, no amor, na filosofia... A cobra que morde o próprio rabo... (*Diz isso caminhando, enquanto Gloria a observa compassivamente. Elvira pára bem ao lado da amiga*) Tu vai lá né? Diz que sim?

GLORIA – Não vou.

ELVIRA – Tá. Vou eu.

GLORIA – Mas pensa no que tu tá fazendo. Não importa o que tu disser, essa pessoa não vale o teu sacrifício.

ELVIRA (*sentando de novo ao lado de Gloria*) – É, eu sei...

GLORIA – Tá vendo? E ela não faria isso por ti...

ELVIRA – Sequer ia pensar nisso. Que que ela sabe desses malabarismos sentimentais? Essa visita de hoje significa pra ela, mais que pra mim, a mais absurda das desistências... Ninguém dá mais do que é capaz de dar...

GLORIA – Pensa nas consequências dessa nova loucura...

ELVIRA – Tu vai ou não vai?

GLORIA – Na humilhação, na situação moral em que tu tá te colocando...

ELVIRA – Tu vai ou não vai?

GLORIA – Não é só tu: e ele? Tu mexe com as vidas e os corações como se tu tivesse jogando xadrez.

ELVIRA – Isso. Xadrez. Eu tô presa num xeque-mate sentimental. Joguei mal.

GLORIA – Tu jogou extremamente bem. E no final do jogo tu dá um chutão no tabuleiro.

ELVIRA – Tu vai ou não vai?

GLORIA – Não dá pra mexer com um homem como se fosse uma torre ou um bispo...

ELVIRA – Tu já vai ver como eu mexo ele facinho facinho... Eu conheço ele como a palma da minha mão. Eu sei onde ele fraqueja. Eu sei como tirar dele o som mais nobre... O Juan gosta da Gracia.

GLORIA – Tu tá louca?

ELVIRA – É uma situação... bem comum, certamente. Ele gosta de nós duas. É óbvio, ele gosta mais de mim. Vai se casar comigo...

GLORIA – Tá vendo?

ELVIRA – E vai ficar sempre com a recordação da outra, a noiva, a que era só dele... Tu acha que o encanto de um serzinho puro que entrega a própria vida pode se desfazer com

uma palavra? Tu viu, ele não deixou de ver ela e escondeu isso de mim como se fosse pecado... E eu, que nunca conheci a lealdade, queria agora a lealdade completa... Eu, que nunca tive amor, queria agora todo o amor do mundo... Eu ia ver isso o tempo todo nos olhos dele... Não me olha assim... Na minha idade ninguém mais morre de amor. Se ama mais, só que com mais sabedoria... Não vai ter tragédia... E a que tá distante vai ganhar. Coloca aí no teu livro que, quando tem duas mulheres na vida dum homem, ganha sempre a que perdeu, a distante, a que já é impossível... a que pode se vestir de ilusão... Tá vendo? Ao dar ele, eu conservo ele...

GLORIA – E tu ainda quer disfarçar o teu sacrifício...

ELVIRA – Nunca acredita em quem se sacrifica. Por trás do mais santo sacrifício se esconde sempre o mais brutal egoísmo, assim como por trás do mais brutal egoísmo pode tá o mais belo sacrifício... Pode parecer um paradoxo, mas é assim. Por trás dos paradoxos mais absurdos brilha a verdade que nos deixa cegas...

GLORIA – Cala a boca. Tu parece um velho filósofo cínico e sujo. Tu te embebedas com palavras.

ELVIRA – A gente não chegou à conclusão muitas vezes de que nós duas somos mulheres extraordinárias? Então. As outras ficam desfazendo suas dores em lágrimas. Eu desfaço a minha dor com palavras. Pra mim, um paradoxo equivale a um soluço. Uma frase que fere vale como uma dessas fracas gotinhas de água amarga. É mais estético. Já que a gente tá fudida, que a gente tenha pelo menos o consolo de ser original. Me dá outro cigarro.

GLORIA (*atirando a carteira*) – Tó, Hedda Gabler... (*Elvira acende um cigarro. Gloria a observa*) – Sempre que eu vejo, digamos, no teatro, que é o reino dos gestos, uma situação dessas, assim, lindamente terminada, eu sorrio... E quando cai o pano, eu penso: agora é que começa o drama...

ELVIRA – Tá vendo como tu me dá razão? O drama começaria se eu me casasse com o Juan... Tu não entende? Que nem o outro...

GLORIA (*bruscamente se levanta*) – Eu vou então. Tu vai embora hoje de noite.

ELVIRA (*querendo abraçá-la*) – Obrigada.

GLORIA (*rechaçando*) – Me larga. Até logo. (*Sai. Elvira fica de pé, esgotada. Deixa cair o cigarro e se senta com um suspiro de enorme cansaço*)

Cena XVII

JUAN e ELVIRA

(Quase cruzando com Gloria, entra Juan)

JUAN *(escandaloso, feliz, abraça e enche Elvira de beijinhos)* – Elvira, podemos ir embora amanhã, até que enfim... *(Elvira está gelada e hostil)* Não tá contente? Eu não sou mais teu namorado...

ELVIRA *(rechaçando ele sem brusquidão, beija ele na testa e o acaricia como um cachorrinho)* – Que criança que tu é... Tu sempre vai ser meu namorado de brinquedo.

JUAN *(quase ajoelhado nos almofadões, diante dela, pega as mãos de Elvira e se acaricia a própria cara falando mimosamente)* – Tu não fica louca de alegria? Até que enfim, depois de esperar tanto...

ELVIRA – Sério que tu ainda acredita que eu vou me casar contigo? *(Ele a olha perdido pelas suas palavras)* Eu já encontrei a solução pra minha vida. O meu marido vai me dar quinze mil pesos por mês. E eu vou pra Paris. Tô tão feliz! Esse teu sacrifício era um peso grande demais pra mim.

JUAN – Por que tu brinca assim agora?

ELVIRA – Não é brincadeira, bobinho, juro que não... *(Pausa. Ele se levanta e a encara assustado. Ela continua)* O coitado do López Torres não é tão mau. Por aí tu vê como ele ainda pensa em mim. Ele tem sido tão delicado...

JUAN – Mas tu tá esquecendo... Tu voltou a encontrar ele?

ELVIRA – E teria algo estranho se eu encontrasse ele? No fim das contas ele é meu marido...

JUAN – Para. Não fala mais. *(Pausa. Ele a olha e ela se esquiva)* Mas por que tu tá me testando assim? É tu mesma que acabou de dizer isso? Minha Elvira, meu amor, minha noiva...

ELVIRA *(sem olhar pra ele)* – Bobinho... Que que tu faria com uma noiva que nem eu?

JUAN – Mas olha pra mim. (*Pega ela pelos dois braços e obriga ela a olhar pra ele. Ela sustenta o olhar. Ele a rechaça bruscamente e larga ela sentada no sofá, enquanto ele caminha*) Os teus olhos... Teus olhos já tão que nem antes. Mas o que que te aconteceu?

ELVIRA – Que que os meus olhos tinham antes?

JUAN – Não sei. Tu olhava que nem agora. Sim, sim... (*Olhando ela*) Esse aí é teu olhar antigo. (*Ela ri*) Por favor. Não ri assim. (*Pausa*) Repete o que tu me falou?

ELVIRA – Que modo trágico de ver as coisas, meu filho... Tu, como uma solução, te ofereceu pra casar comigo naquele momento nebuloso e trágico. Eu quase aceitei.

JUAN – Tu aceitou.

ELVIRA – De acordo. Não tinha outro remédio. Mas hoje, com essa oferta do meu marido...

JUAN – E se ele não...

ELVIRA – Aí eu me casava contigo. (*Ri*) Tu era minha carta na manga...

JUAN – Só que tu prefere o dinheiro. E ao aceitar tu te rebaixa mais que uma...

ELVIRA – Não diga coisas que depois tu vai te arrepender delas...

JUAN – O que eu vou me arrepender é de... Não, não é possível...

ELVIRA – Eu tô agindo de modo honrado ao não te sacrificar, ao não fazer de ti o meu fantoche...

JUAN – Mas não é possível que eu teja ficando louco... não... não... Me escuta. Tá. No começo sim, talvez... Mas logo depois... Tu sabe como eu te amo. Como tu te apropriou de mim e da minha vida... pra depois me trair...

ELVIRA – Eu não tô te traindo, tu sabe. Eu nunca te enganei.

JUAN – Tu não me fez juras de amor, mas tu me ama. O meu instinto não pode tá errado...

ELVIRA – Essa é a palavra: instinto. O único impulso que te atrai em mim, tá vendo?

JUAN – Tu tá mentindo, como tu é cruel! Eu te tratei como se tu tivesse num altar. Fiquei tremendo de desejo na tua frente, não encostei sequer na ponta dos teus dedos. E eu sabia que eu podia te ter inteira, era só eu querer. Que os teus olhos que fugiam de mim só queriam esconder a paixão, que as tuas mãos quentes tremiam por mim, que tu era doce e querida porque o amor tinha te transformado finalmente na fêmea submissa... E eu sentia isso

com um orgulho tranquilo, e eu te respeitava porque isso de tu ficar desconcertada nos meus braços era pra mim mais fofo do que uma virgem que fica envergonhada... E eu te amava, e te entendia, e a cada dia tu ficava mais sagrada pra mim, mais dolorosamente sagrada...

ELVIRA – Oooii? Justo o meu professor de t^o nem aí, o amiginho da Vithi, que me conquistou pelo ceticismo, pelo cinismo elegante. O homem dos diálogos cortantes e dolorosos então pensava essas coisas... (ri) de mim... E eu que pensei que a única coisa que te fazia querer se casar era buscar uma postura mais cômoda na vida... Como que eu ia imaginar que o que me esperava era esse romantismo aí de poeta tuberculoso... Não adianta. Já não dá mais pra acreditar nem no cinismo de vocês... Ah, os homens... (Ri) Quanto mais detonado pela vida, mais desenganado de tudo, mais incrédulo, mais cínico um homem parece, mais à flor da pele está a ingenuidade dele... Dentro de vocês nunca morre a criança interior...

JUAN – Tu tá coberta de razão... Isso aí. Os homens nunca chegam a se sujar completamente... Eles não são tarados pela infâmia que nem as fêmeas... que quando descobre como é profundo o abismo que a alma humana pode chegar, se diverte indo até o fim dele, se atirando de cara no próprio desprezo... E tu é desse tipo, e tu vai cair de corpo e alma até o fim do poço, porque tu é a amante do mal, a sacerdotisa de todas as traições, e eu só não vi porque não quis ver, que tu nem te dava o trabalho de esconder... E eu disfarcei a tua infâmia com os meus sonhos mais puros...

ELVIRA – Então quer dizer que eu sou culpada também pela tua burrice?

JUAN – Sim, tu carrega a mentira nos olhos e nos lábios. Tu jura em falso pra todo mundo que chega perto de ti... E eu te amei... e eu fiquei te esperando achando que tu ia vir perfumada de lavanda... Eu fiquei sonhando em te dar um cantinho quente em um lar, a mesa da minha mãe... Tu, do lado do nosso velho abajur rosa, costurando as roupinha dos filhos que as tuas entranhas iam me dar... Envelhecer junto na minha casa velha, debaixo do parreiral ensolarado... E a gente ia morrer com a cabeça no mesmo travesseiro... E eu não sei dizer qual dos sonhos era mais intenso, se esse ou aquele outro... o sonho dos teus olhos e dos teus lábios... O sonho de que tu era minha, minha amante de fogo... E ao te ver sozinha, desvalida, entregue pra mim, eu tinha até medo de que o meu desejo de homem quebrasse todo o encanto... E enquanto tu me traía e me vendia e me considerava um piá, eu, porque

sou homem, dominava e sufocava a minha paixão pra te amar melhor... (*A voz dele quase se quebra em soluços. Se senta e esconde a cara nas mãos. Pausa longa. Elvira se controla com um esforço sobre-humano*).

ELVIRA – Ninguém mandou. Agora tu tá vendo. É tarde demais...

JUAN (*olhando ela com horror*) – Tarde demais... Nunca é tarde demais com uma mulher que nem tu... Mas tu me dá nojo. Mesmo que eu acordasse agora e isso fosse sonho, eu já ia tá horrorizado contigo... Num relâmpago de razão tu te mostrou como tu é... E eu quis te endeusar no meu coração, e nunca nenhuma mulher foi tão amada como tu... (*Se exalta*) Tu não é capaz de entender isso! Tu não entende tudo que eu sacrifiquei diante dos teus pés.

ELVIRA (*luta contra a fraqueza que a invade. Ele a encara exausto. Enfim ela se controla. Como ele vai voltar a falar, ela pega um atalho com um último esforço*) Para. Economiza as tuas palavras. Tu me sacrificou a Gracia, a guria que tu amava...

JUAN – Eu não tava pensando nisso, mas eu devia pensar e te odiar por isso mil vezes... Mais do que sacrificar ela... Sem ser capaz de dar o golpe decisivo, eu torturei sem piedade o coraçãozinho fiel dela. Eu fiz ela chorar umas lágrimas que tu, que trai todo mundo que te quer bem, tu nunca vai entender. Eu maltratei ela, que gosta de ti, que te defende, que chora por ti, que acredita em ti... Tu é uma infame, uma histericazinha... E eu tava te dando a minha vida, pra ti, justo pra ti... Eu tava sonhando com um lar, um lar... tu... outro, que nem tu tinha construído...

ELVIRA – Constrói com a Gracia, esse lar aí... Eu não preciso mais de ti. Te devolvo pra ela.. Ela sim que vai costurar roupinha, remendar tuas meia, dançar valsa romântica contigo na lua de mel, encher a casa de berro de criança... Casa com ela.

JUAN (*como que persuadido*) – É, eu estaria cumprindo com o meu dever...

ELVIRA – Tá vendo? E com a consciência tranquila tu seria ainda mais feliz... Tu e ela seriam incrivelmente felizes... A Gracia...

JUAN (*reagindo*) – Cala a boca. Não diz o nome dela que tu tá sujando e profanando ele. (*Pausa. Se olham longamente. Elvira aperta a cabeça com as mãos e fala como que enfastiada*)

ELVIRA – Me faz um favor, vai embora. Eu sempre tive horror das coisas ridículas. Essa cena ultrapassa qualquer limite do ridículo. Vai embora... Amanhã, quando tiver passado, quando tu tiver refletido, tu vem aqui me agradecer...

JUAN (*olha ela longamente com olhos de ódio*) – Amanhã tu só vai ser pra mim uma péssima lembrança. Eu não quero te ver nunca mais. Mas obrigado por ter te desmascarado a tempo. Adeus. (*Meio mutis. Ela fica na mesma posição, escutando com todo o coração ele ir embora. Ao perceber que ele está voltando, dissimula com um enorme esforço. Pega um livro e se põe a ler indiferente. Ele a olha ansioso e em seguida sai com um gesto de ódio. Pausa*)

ELVIRA (*escuta. Quando percebe que ele foi embora de vez, ela se levanta, estende os braços pra porta e anda alguns passos gemendo*) Trouxa! Trouxa! (*E cai de joelhos chorando. Escurece e ela segue na mesma posição. Entra Gloria*)

Cena XIX

ELVIRA e GLORIA

GLORIA – Elvira... (*levanta a amiga. Elvira vai falar*) Não precisa dizer nada... Eu vi ele... que que tu fez? Que que tu fez, Elvira? Vambora. Tu pode ir hoje mesmo.

ELVIRA – Foi difícil demais... Foi o único que eu tive na vida...

GLORIA – Logo logo tu esquece... Nós vamo ir bem longe...

ELVIRA – Inclusive dos teus filho...

GLORIA – Impossível eles ficarem mais longe do que já tão... Nós temos que fugir... A gente foi vencida. A gente foi vencida pelas pessoas vulgares, as pessoas felizes, essas que têm o segredo da vida...

ELVIRA (*soluçando*) – Mas a gente... a gente também chora... (*choram abraçadas*)

PANO

5. ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE *LAS DESCENTRADAS*

5.1 ASPECTOS GERAIS E LINGUÍSTICOS

Como mencionei anteriormente, a ideia de traduzir essa peça nasceu ao mesmo tempo em que ia se formando o GOTA e eu ia cursando a disciplina de *Introdução ao teatro feminista* na UDESC. Isso tudo ocorreu no segundo semestre de 2018, quando eu já estava me fazendo as perguntas que guiariam minha pesquisa de doutorado, quais sejam: que contribuições o trabalho tradutório dá a um grupo de teatro amador? Quais são os conflitos e as negociações que ocorrem entre o tradutor e o grupo teatral? Até que ponto o grupo participa no trabalho tradutório? Essas perguntas possibilitam reflexões acerca da agência do tradutor e, especificamente, permitem analisar a relação entre a arte tradutória e a arte teatral no contexto de um grupo amador. Minhas tentativas de resposta passavam pela prática de traduzir uma peça de teatro. Assim, a proposta que fiz às e aos colegas do Grupo Organizado de Teatro Aguacero era que eu traduzisse *Las descentradas* de Salvadora e, subsequentemente, fizéssemos uma análise coletiva da peça e avaliássemos se valia a pena tentar encená-la ou não. Esse processo de tradução, de leitura coletiva e de decisão sobre encenar a peça durou de outubro de 2018 até a metade de 2019. Eu concluí minha tarefa de tradução da peça em junho de 2019. A obra traduzida, intitulada *As descentradas*, foi lida coletivamente em uma atividade interna do GOTA na noite de 18 de julho de 2019. Não tenho registros fotográficos, de vídeo ou de áudio daquela atividade, mas veremos neste capítulo a análise dessa tradução.

O projeto tradutório era aproximar o máximo possível o texto de Salvadora dos dias em que realizei a tradução (2018-19) no Brasil; isso quer dizer que a ideia era traduzir os aspectos linguísticos e extralinguísticos da peça, localizando-a no Brasil. Entendo o processo de localização no sentido de tradução linguística e cultural profunda; um tipo de tradução que recontextualiza todos os aspectos que se julguem necessários do texto-fonte. Ou seja, entendo localização em um sentido ampliado, que ultrapassa sua definição estrita de adaptação linguística e cultural de produtos tais como jogos virtuais e sites (cf. SALDANHA & BAKER, 2008, p. 157-8). Uma referência de prática de localização em tradução para teatro é

o trabalho de Pedro de Senna (2009), que traduziu a peça *Blasted*, de Sarah Kane, para o português brasileiro a fim de localizar a situação no Rio de Janeiro. Esse tipo de tradução, segundo esse pesquisador, pode acarretar três projetos paralelos:

- 1 A transposição das palavras na língua-alvo (com todos os conhecidos problemas de relativos à não sobreposição de campos semânticos etc.).
- 2 A relocação da ambientação, a tradução do seu contexto (com todas as consequências linguísticas que isso acarreta).
- 3 A deslocação dos atributos formais da peça, a tradução da sua linguagem teatral (por exemplo, a transformação de peças em verso em peças em prosa). (SENNA, *op. cit.*, p. 259).⁸⁹

No meu caso, busquei realizar uma localização moderada: realizei a transposição das palavras para a língua-alvo (ou seja, do espanhol rio-platense para um português sulista brasileiro) e reloquei parcialmente a ambientação, contextualizando a peça no sul do Brasil, mas sem escolher cidades específicas (ou seja, não traduzi Buenos Aires por Florianópolis, por exemplo). As marcas de localização presentes na versão de *As descentradas* que levei para a leitura coletiva iam mais no sentido de trocar referências de personalidades argentinas por brasileiras: San Martín e Belgrano, por exemplo, traduzi por Duque de Caxias e Marechal Floriano. Outras coisas, mais centrais, como as referências a Montevidéu e o Uruguai, achei complicado mudar e levei esse problema para o GOTA decidir. Outras questões também me pareceram difíceis de decidir sozinho, como o que fazer com todo o ambiente de alta classe na peça: manter ou trocar? Por isso, o texto que eu levei para a leitura do GOTA foi uma versão moderada de localização, em que havia ainda a manutenção do ambiente original da peça. Isso se justificava porque a intenção era resolver coletivamente essas questões, levando em conta o que Carole-Ann Upton fala sobre o público-alvo de uma tradução para teatro:

existem questões ideológicas em torno da definição do público-alvo. Se o teatro espelha a identidade coletiva de seu público, ele também a cria ao reelaborar algumas percepções. Quem traduz teatro, portanto, tem uma

⁸⁹ “1 The transposition of the words into the target language (with all the known problems associated with non-overlapping semantic fields etc.). 2 The relocation of the setting, the translation of its context (with all the linguistic consequences that entails). 3 The dislocation of the formal attributes of the play, the translation of its theatrical language (for example the rendition of verse plays into prose).”

responsabilidade sociopolítica ao definir e se voltar para um público-alvo, o que demanda uma cuidadosa mediação do texto-fonte (UPTON, 2000, p. 2).⁹⁰

O plano era discutir e definir esses aspectos ideológicos junto com o GOTA. Entretanto, o que sim achei que eu podia adiantar sozinho era a questão dos nomes das personagens, que abasileirei: Gracia ficou Graça, Blanquita ficou Clarinha, Ramírez traduzi por Rodrigo e López Torres por Lopes Torres, por exemplo. Esse aspecto não gerou estranhamento no grupo, mas algumas marcas de localização sim (como os nomes dos próceres brasileiros em vez dos argentinos), bem como a atmosfera rica e patriarcal. Todavia, como nas impressões gerais do grupo ficou evidente que localizar a peça não era a melhor estratégia para o GOTA, na versão apresentada no capítulo 4 eu deixei os nomes originais.

Por fim, a partir das discussões feitas com o GOTA, decidi manter as referências geográficas e históricas tal como no texto-fonte, pois localizar fez com que a história se tornasse inverossímil: por exemplo, no Brasil de 2019, Elvira não precisaria sair do país para se casar novamente. Isso é difícil mudar na peça, pois é parte chave do enredo. Os únicos elementos localizados, então, na versão final que apresentei no capítulo anterior, são de natureza linguística, ou seja, as personagens falam como se vivessem em 2019 no sul do Brasil, e não em 1929. Essa decisão se deu porque o GOTA optou por não usar mais esse texto, nem em parte, para montagens teatrais. Caso tivéssemos decidido encenar *As descentradas*, teríamos mexido mais no texto. De fato, quando o usamos para a leitura dramática na UDESC (cf. seção 5.3), selecionamos trechos que não davam muita margem para inverossimilhança ou estranhamentos.

De modo geral, durante a elaboração e execução do projeto tradutório de *Las descentradas*, houve bastante hesitação entre localizá-la totalmente ou mantê-la como no texto-fonte. Após algumas tentativas feitas por mim individualmente, levei o texto para ler com o GOTA e, coletivamente, entendemos que era melhor deixar os aspectos extralinguísticos, isto é, a caracterização das personagens, do cenário e, portanto, também as

⁹⁰ “There are ideological questions surrounding the definition of the target audience. If the theatre mirrors the collective identity of its audience, it also creates it by re-shaping perceptions. The theatre translator therefore has a socio-political responsibility to define and address the target audience, which demands careful mediation of the source text.”

referências geográficas e os nomes das personagens como no texto-fonte. Entretanto, lendo a peça em 2021 durante a conclusão da pesquisa, eu pensava que ainda assim teria sido importante inserir algumas contextualizações mínimas em certos momentos, como no caso da referência breve ao ator Rodolfo Valentino (ONRUBIA, 2007, p. 74) e a referência a uma mulher chamada Vithi Delmon (ONRUBIA, 2007, p. 79), que em minha pesquisa não consegui identificar se se tratava de uma personagem real ou fictícia. Aliás, nas pesquisas de internet a única ocorrência das palavras-chave “Vithi Delmon” no buscador Google, por exemplo, é justamente em um repositório online onde está a peça *Las descentradas*. Em 2019, não sabendo o que propor como opção para esse caso, deixei Vithi Delmon assim mesmo, pois em minha leitura podia se tratar de uma personalidade portenha da época, de significado tão transparente quanto qualquer outra que eu pudesse buscar colocar em seu lugar.

Um elemento que nunca apresentou dificuldades foi o título. Tanto eu, individualmente, quanto o GOTA, em nosso debate coletivo, optamos por traduzir o título por *As descentradas*. Neste momento, refletindo sobre o processo todo, percebo que em nenhum momento nos questionamos sobre como chamar a peça, a não ser pela tradução mais óbvia e direta possível. É importante notar que, caso trocássemos o título da peça, teríamos que trocar também o título do livro da personagem Gloria Brena e, portanto, trocar o próprio conceito que ele pretende expressar.

Quanto aos aspectos linguísticos, esses sim passaram por um processo tradutório mais atualizador. Isso quer dizer que busquei representar, na escrita da fala das personagens, um português brasileiro do sul do Brasil em 2019. Elas usam “tu” (sem a conjugação normativa), eventualmente não pronunciam os morfemas de plural (“os jornalista”, “umas mão”), além de usarem termos como “cara” e “miga”. O único personagem que fala um português de acordo com a gramática normativa é o Doutor López Torres, ou seja, o vilão da história. Nas didascálias, também, optei por usar uma sintaxe menos português padrão, então há indicações como “beijando ela”, “ela vê ele”, em vez de “beijando-a” e “ela o vê”. Essas opções linguísticas revelam um interesse político que eu e o GOTA tínhamos em usar um português brasileiro mais popular, de acordo com uma linha da sociolinguística variacionista que expressa uma “forte tendência a lutar contra as mais variadas formas de preconceito” (BAGNO, 2007, p. 13). Mas, principalmente, essas opções se deram por razões de

naturalidade na fala das personagens, de aproximação com o português utilizado pelos participantes do GOTA, meu primeiro público-alvo. Assim, traduzir as falas de López Torres para um português padrão funcionaria como um indicativo de que ele não pertencia ao nosso grupo.

Seguem algumas marcas linguísticas da tradução que acredito ser interessante compartilhar aqui. Neste capítulo, cito sempre a página da edição que utilizei para traduzir: ONRUBIA (2007).

Na página 82, Elvira diz: *yo fumaría cigarrillos con las piernas cruzadas*. Traduzi como “eu ia ficar fumando cigarro com as pernas abertas”, porque me parece que fumar com as pernas cruzadas era um gesto escandaloso, pelo ar de despojamento, contrário ao recato que emana a imagem de uma mulher sentada com as pernas próximas uma da outra. Como ela está falando que, se fosse homem, poderia fazer coisas que as mulheres não podem, busquei algo semelhante na cultura brasileira, em que as meninas são reprimidas quando sentam de pernas abertas.

Também na página 82, ocorre a palavra *denigrar*, que traduzi por “ofender”, já que “denegrir” significa literalmente “tornar algo negro”, mas é uma expressão usada sempre em sentido negativo (“denegrir a imagem de alguém”, por exemplo); logo, é um termo racista.

Nas páginas 87-8, quando aparece o personagem López Torres pela primeira vez, decidi colocá-lo falando um português normativo, já que, além de no texto-fonte ele ter marcas linguísticas formais, o que lhe confere elementos melodramáticos, ele é o vilão da peça (senador e ministro corrupto). Por exemplo, no texto-fonte ele diz coisas como *querrá usted conocerla más que yo?* (“Crê o senhor que a conhece mais do que eu?”), então me senti à vontade para colocar em sua boca formas rebuscadas, inclusive mesóclises: “eu defendê-la-ei, a minha posição!” (no texto-fonte, *pero debo defenderla...* – ONRUBIA, 2007, p. 88).

Em alguns momentos entrei no dilema acerca das gírias, se usar gírias atuais ou se “criar” gírias novas. Para a versão que foi lida junto com o GOTA, em alguns momentos optei por fazer uma espécie de decalque: uma simples transposição de um item da língua de partida para a língua de chegada (cf. SHUTTLEWORTH & COWIE, 1997, pp. 17-8). As gírias presentes na peça vêm do lunfardo portenho e são tema de diálogos entre as personagens. Isto é, quando Elvira, a personagem que usa gírias, diz coisas como *hablar com mujeres me opia*,

me estufa, me esgunfia (ONRUBIA, 2007, p. 82), ela precisa explicar para as demais personagens que ela está falando em lunfardo. As gírias, portanto, são disparadores metalinguísticos, então não achei que eu devesse buscar gírias de sentido transparente, se no texto-fonte isso não ocorre. Nesse trecho, por exemplo, traduzi *opia, estufa, esgunfia* por “opia, estufa, esgunfia”, ou seja, decalquei as gírias.

Todavia, quando a gíria serve de piada, como *estamos de lechuceo* (ONRUBIA, 2007, p. 94), em que *lechuceo* significa “anunciar desgraças” e, ao mesmo tempo, “observar, contemplar” (TODO TANGO, 2019), tentei produzir uma piada tão ruim quanto a presente no texto-fonte: fiz um trocadilho de “estar de bobeira” com “estar de bombeira”. Mais uma vez, é importante lembrar que essas decisões foram tomadas para apresentar a peça para o restante do grupo. Não tenho como afirmar que esse seria o procedimento caso seguissemos um caminho de adaptação coletiva visando a encenação da peça.

Na página 96, onde ocorre a expressão *estar con los nervios como las cuerdas de una guitarra*, traduzi *guitarra* (“violão”) por “guitarra” mesmo, para ser mais impressionante o estado dos nervos dela. Porém, acontece que, em 1929, a guitarra elétrica, com as cordas de aço, ainda não havia sido inventada, então a medida para o nervosismo era a tensão possível das cordas de um violão. O problema dessa opção é que soa contraditória, caso a temporalidade da peça seja mantida em 1929. Ou seja, a única maneira de usar guitarra em vez de violão seria situar a peça num período pós anos 1950. Mas são elementos que me ocorreram somente depois, na análise do processo em forma de tese de doutorado. No momento da tradução, optei pela alternativa “guitarra” sem me dar conta da contradição temporal.

Na página 99, quando aparece o personagem galego cantando, mantive o máximo do texto-fonte mas troquei *alzadeiro* por “louceiro”, que são sinônimos segundo o dicionário da Real Academia Galega (GALEGA, 2019). Essa troca se justificaria para deixar mais transparente o significado da palavra para pessoas brasileiras, já que a ideia era manter a identidade galega da personagem. Outra coisa que fiz foi corrigir a ortografia de “solteiro”, que no texto-fonte estava *soltero*. Em galego, de fato, a palavra se escreve igual ao português. Por fim, registro que talvez tivesse sido conveniente traduzir a didascália *muy gallego* (ONRUBIA, 2007, p. 99), que serve para descrever o personagem em seu aspecto mais de

sotaque do que físico, por “tipicamente galego”, tentando deixar mais explícito que se trata de um homem oriundo da região da Galícia, na Espanha, e não necessariamente de alguém branco, loiro, como poderia ser lido por algumas pessoas no Brasil que entendem o termo galego como sinônimos de pessoa branca, loira. Isso, no entanto, por ignorância linguística minha, não me ocorreu durante o processo de tradução e, na leitura coletiva, não foi observado pelas demais pessoas do GOTA, então a tradução apresentada no capítulo 4 é “muito galego”.

Na página 104, quando o mesmo galego, Empregado de Juan, traz o frango para o almoço, a didascália diz que *Empiezan a comer, violentos*, ou seja, “começam a comer, violentos”, sugerindo que tanto Elvira quanto Juan estão com muita fome. No entanto, na didascália imediatamente seguinte se diz que *Juan Carlos no come casi* (“Juan quase não come”), o que inclusive faz com que Elvira o questione sobre sua fome. Entendendo que há aí uma contradição grande, e que provavelmente não foi intencional já que não tem nenhum peso no desenrolar da história, talvez fosse conveniente alterar a didascália, dizendo por exemplo que “Elvira começa a comer, com violência”. Contudo, durante a tradução e também na leitura coletiva isso não foi percebido.

Na página 106, Elvira pergunta a Juan: “*por que me tutea?*”, ou seja, “por que [o senhor; você] está me tratando pelo pronome *tu?*”, o que na Argentina é um sinal de intimidade entre interlocutores. Essa questão praticamente não faz sentido no Brasil, onde não é muito pertinente a categoria de “pronome formal”. O mais parecido que temos com isso é o pronome “senhor/senhora”, que algumas pessoas usam para lidar com pessoas idosas ou de uma classe superior a delas. Eu não colocaria Elvira e Juan, um casal de apaixonados, se tratando por “o senhor, a senhora”. Portanto, na tradução, essa frase e a seguinte foram cortadas, porque na peça traduzida se estava usando o pronome “tu” desde o início.

A análise de exemplos tradutórios poderia continuar, mas escolhi apenas os casos que me pareceram mais interessantes e relevantes, de maneira que contribuíssem para demonstrar a aplicação do projeto tradutório e avaliar esse processo. Quero apenas citar mais dois exemplos: a opção por colocar o ocorrência de pelo menos um “Don Juan” (página 116) para traduzir *Juan Carlos*, com a intenção de fazer a relação intertextual direta com o mito popular de Don Juan, pois me pareceu que isso caberia na ironia da personagem Gloria, e a

tradução de *ciego* (página 144), por “trouxa”. Essa última opção se deu na tentativa de evitar o preconceito com pessoas cegas, mas considero uma tentativa mal sucedida, pois gerou ambiguidade. De fato, a tradução de *ciego* por “trouxa” impossibilita, no contexto, que saibamos quem a personagem Elvira está chamando de “trouxa”: se Juan ou ela mesma. Isso se deve à falta de marca de gênero na palavra “trouxa”. Uma revisão dessa opção me faz pensar que uma melhor tradução seria trocar o termo ou, inclusive, resolver sintaticamente, talvez com “que trouxa que tu é, Juan, que trouxa!”.

Reforço que as marcas de língua atual, bem como as opções tradutórias acima elencadas, possivelmente seriam alteradas em uma eventual montagem, caso o grupo encenador pretendesse. A versão que coloco nesta tese não é em nenhuma medida uma versão final: é, antes, uma versão parcial de um processo coletivo do GOTA, que optou por não utilizar *As descentradas* para seus projetos teatrais, sobretudo por razões político-ideológicas, como vamos ver a seguir.

Mais do que nas questões de tradução linguística, a tarefa de traduzir essa peça foi complicada pelos conflitos políticos e ideológicos entre o texto e o contexto em que ele estava sendo traduzido. Considerando que, conforme Sherry Simon, “os atos de criar e transmitir literatura têm consequências políticas”⁹¹ (SIMON, 1995, p. 58), quem traduz precisa estar consciente do que está se propondo a fazer e precisa arcar com as consequências desses seus atos tradutórios. Nesse processo, podem ocorrer incômodos éticos, morais, psicológicos, políticos. Um bom exemplo de conflito político na tradução de *Las descentradas* é a existência de personagens subalternas na peça, em específico no primeiro ato, onde a personagem Chinita é humilhada pelos convivas da festa.

Se o GOTA fizesse uma adaptação das cenas em que Chinita aparece, como seria? Pela orientação ideológica do GOTA, não seria possível tolerar essa humilhação da personagem, mesmo que o grupo entendesse que, no contexto ficcional da peça, a humilhação fizesse sentido e pudesse ter, se fosse feita uma leitura generosa da situação, uma função política de denúncia. Se o grupo fosse encenar as cenas com a personagem Chinita, creio que, antes de qualquer coisa, eu proporia trocar o nome dela: Chinita pode ser traduzido literalmente por *Chininha* que, no Rio Grande do Sul, significa tanto mulher em geral,

⁹¹ “[...] the acts of creating and transmitting literature as having political consequences”.

descendente de indígenas em específico, quanto prostituta pobre; essa última acepção, que ecoa a palavra “chinaredo” pra designar casa de prostituição, por exemplo, poderia ativar significados depreciativos sobre a personagem. Depois, como ela tem uma certa relevância no primeiro ato (onde fica evidente como ela é explorada), poderíamos pensar em atenuar as humilhações que ela sofre, ou então, e acredito que essa seria minha sugestão para o grupo, incluiríamos alguma fala dela em que ela se defendesse.

Também no terceiro ato há uma questão política que entrava em conflito com a posição política e ideológica do GOTA. Aqui, o caso é de uma personagem denominada apenas *Mucama*, ou seja, Empregada, que trabalha na casa da personagem Gloria, a escritora. Suas aparições em cena são apenas para anunciar a chegada de novas pessoas. Então, tecnicamente, não haveria prejuízo em excluir as cenas em que isso ocorre, pois a personagem não tem voz: ela parece estar ali apenas para que Gloria, a dona da casa, não precise se levantar do sofá para abrir a porta. Diferentemente do caso de Chinita, que tem pelo menos um apelido, a Empregada não é chamada por nome nenhum. A opção do GOTA, visando à leitura dramática que faríamos na UDESC, foi de eliminar a cena dois do terceiro ato, em que a Empregada anuncia a chegada de Baudrix, criando uma fala e uma didascália adicionais: alguém toca uma campainha, Gloria vai olhar pela janela, anuncia à Elvira que Baudrix chegou e o manda entrar com um gesto. A vantagem dessa solução, me parece, foi um ganho na formação da personagem Gloria, que deixa de ser uma personagem que terceiriza o cuidado da casa. Ou seja, Gloria passa a estar mais de acordo com a situação real das atrizes do grupo (trabalhadoras, estudantes) e, também, com o público-alvo do GOTA, já que o grupo costumava se apresentar em saraus em bairros, por exemplo, onde vive a maior parte da classe trabalhadora.

5.2 DISCUSSÃO COM O GOTA

Agora vejamos algumas notas analíticas produzidas pelo GOTA após a leitura coletiva que realizamos de *As descentradas*, na noite de 18 de julho de 2019. Essas notas que relato aqui foram extraídas de uma gravação feita por mim naquela ocasião; seleciono os pontos que me parecem mais relevantes para a discussão desta tese. Reitero que não foi uma leitura dramática, apenas um encontro extraordinário do grupo. Uso, na análise, a primeira pessoa do plural (nós) porque me incluo nas considerações do grupo todo, já que eu não era um observador externo. Eventualmente, faço algumas ressalvas derivadas de reflexões posteriores, ou seja, reflexões feitas durante a escrita desta tese sobre a análise que fizemos em julho de 2018. Além disso, após a qualificação do meu projeto de doutorado, que ocorreu em maio de 2020, pedi às e aos colegas do GOTA que me enviassem por e-mail ou celular comentários acerca de *Las descentradas* e, especificamente, acerca da tradução que fiz. Insiro no corpo dos parágrafos seguintes os comentários que recebi; eles dizem respeito a questões pontuais.

Considerando a peça *As descentradas*, tradução de *Las descentradas* (ONRUBIA, 2007), entendemos que os diálogos, em geral, são lentos demais e as cenas são praticamente sem ação. A obra não empolgou o grupo e não nos identificamos com as personagens. Isso poderia ser atribuído ao tempo em que a obra foi escrita, ou mesmo ao fato de a obra parecer ser mais focada no texto e menos na encenação. Mas isso seria “solucionável”: poderíamos cortar diálogos, encurtá-los e dar dinamismo com uma encenação menos parada, deixando de lado as descrições dos espaços cênicos e mesmo algumas didascálias.

O colega Lucas fez um comentário acerca da linguagem da peça que me parece relevante citar aqui:

a linguagem é cheia de maneiras corteses de gente chique e sagaz, que se peleia em palavrório sem nunca perder a pose. Sobre isso, sem conhecer o texto original, só faço umas suposições, do tipo imaginar que traduzir uma linguagem culta, especialmente num contexto latino-americano de urbanidade burguesa que tende mais à homogeneização e importação de modos de vida metropolitanos, seja mais uma questão de empregar as

palavras equivalentes em língua portuguesa. Imagino que a tradução de um texto procedente da cultura popular, com referências a instituições, cosmovisões e outras singularidades seja um desafio bem diferente, né (LUCAS, 2020, comunicação pessoal).

Desse comentário, chamo atenção primeiro para a observação que Lucas fez acerca da briga, na trama, ocorrer dentro desse registro culto: ninguém se ofende diretamente com palavrões e não há agressões físicas. Leio isso como uma crítica à postura burguesa das personagens, que parecem ter como prioridade jamais “perder a pose”. Depois, chamo atenção para a concepção de tradução que Lucas demonstra em seu comentário: como o registro linguístico da peça era formal, não devia ter sido difícil para mim encontrar um registro correspondente brasileiro. Concordo com isso; de fato, como observei no capítulo 3, Salvador não fazia experimentalismo com a língua espanhola formal de sua época. Por fim, é interessante o desafio proposto por Lucas, que demonstra nitidamente a busca do GOTA por valorizar culturas marginalizadas. Leio o comentário dele, nesse caso, como uma comparação possível entre o texto argentino formal de *Las descentradas* e algum texto escrito por alguma pessoa indígena da Argentina, por exemplo, ou mesmo por alguém da periferia de Buenos Aires. Essa é uma dimensão importante, portanto, na hora de analisar o fato de o GOTA não ter seguido com a ideia de encenar a peça de Salvador: não bastava a autora ser feminista, anarquista, latino-americana; o ideal seria lidarmos com textos de alguém ainda mais à margem.

Mas o que incomodou de fato o grupo desde o início foram as humilhações sofridas pelas personagens empregadas domésticas. O colega Eduardo fez um comentário específico sobre a questão de trocar o nome da *Chinita* e sobre tirar a personagem *Mucama* do texto:

fico pensando muito sobre a autoria da peça. Porque quem olha pode achar que a pessoa que escreveu isso, a primeira versão, tinha essa escrita. Aí eu fico brisando⁹² porque é algo que a gente colocou nesse texto, né, não é algo que esse texto tem. A autora, agora, talvez ela passe em alguns círculos sociais que antes ela não passaria. Pra mim pareceu um pouco estranho, no começo, mas agora também eu penso tipo ah, é massa, vale a pena traduzir assim. E achei bem legal que é a tradução meio que duma cultura pra outra, né, uma cultura pensando em um conjunto de hábitos, sendo traduzida pra

⁹² “Pensando”, “refletindo”.

outra cultura. A questão por trás disso é “podemos fazer isso? Podemos alterar o original?” (EDUARDO, 2020, comunicação pessoal).

Desse comentário, chamo atenção para o tema da autoria. Entendo que, inicialmente, o que havia por trás do estranhamento de Eduardo era a ideia de que traduzir seria transformar o que se diz numa língua x para um língua y. Entretanto, ao refletir sobre a possibilidade de apresentar *Salvadora* para um público diferente, ele passou a pensar que a tradução era algo cultural: um conjunto de hábitos sendo traduzido para outro conjunto de hábitos. A pergunta final dele, “podemos alterar o original?”, pareceu ser feita com uma mistura de desejo e receio, e é justamente esse questionamento que eu procurava fazer junto ao grupo, baseando-me na ideia de Lefevere de que tradução é reescrita, é manipulação de uma cultura, mediada por ideologias e estéticas (LEFEVERE, 1992a; 1992b). Me parece que, no fim das contas, a tradução de uma cultura para outra, como disse Eduardo, diz respeito à criação de uma cultura, ou pelo menos à valorização de uma cultura (de um conjunto de hábitos, como ele define) que evitasse certas opressões de classe. O intervencionismo, portanto, seria um meio de fomentar uma cultura não opressora por meio da tradução. Foi por isso que pensei em tirar a personagem *Mucama* do texto, trocar o nome de *Chinita* e, caso fôssemos encenar a peça, dar falas de revide a essa última.

Mas voltando à questão da linguagem, como o patriarcado é muito forte na peça (e na época em que ela foi escrita), eu, tradutor, não fui bem sucedido ao buscar atualizar a peça. Ficou um estranhamento ruim entre as falas atualizadas e o contexto de alta classe portenha do início do século XX. Esse contexto parece impossível de mudar, porque o machismo parece estar também nas personagens mulheres. O que o GOTA identificou como machismo na fala das personagens mulheres é o que Cristina Guzzo chama de “um discurso masculinista da mulher, instando-a a não se reprimir e, pelo contrário, ser ela mesma” (GUZZO, 2014, p. 95).⁹³ Para Cristina Guzzo, *Las descentradas* expõe e denuncia esse discurso, mas, no entendimento do GOTA, não ficou evidente que esse discurso está sendo exposto para ser

⁹³ “*Las descentradas* presenta una crítica al sometimiento de la mujer a las reglas patriarcales y propone su autonomía desde los principios anarcofeministas. Es importante en esta obra la puesta en descubierto y la denuncia del propio discurso masculinista de la mujer, instándola a no reprimirse y por el contrario a ser ella misma. Desde la perspectiva de la discusión sobre la identificación de género, *Las descentradas* es una auténtica producción de vanguardia adelantada en varias décadas.”

criticado: segundo a leitura coletiva que fizemos da peça, ele está sendo defendido. Elvira e Gloria, personagens centrais da obra, foram consideradas pelas integrantes do GOTA como personagens arrogantes que incentivam uma competitividade entre as mulheres, em vez incentivar solidariedade. Uma postura que afasta em vez de favorecer a aproximação com o público de que queríamos estar perto. Por exemplo, as mulheres do GOTA ficaram bastante incomodadas com a visão de Elvira e Gloria, que não identificam que as suas empregadas são oprimidas e manifestam preconceito quanto às mulheres que não são intelectuais. Adelina, por exemplo, é descrita como uma solteirona decadente e fofqueira e a seguinte fala de Gloria gerou um forte constrangimento:

a gente não quer os direitos dos homens. Eles que fiquem com isso... Saber ser mulher é admirável. E nós só queremos ser mulheres em toda a nossa esplêndida feminilidade. Os direitos que a gente quer são só os que o nosso talento pode nos dar... (ONRUBIA, 2007, p. 119).

É curioso que Sylvia Saítta, autora de um prólogo a *Las descentradas* (SAÍTTA, 2006), tenha escolhido exatamente o mesmo trecho para exemplificar o que seria uma manifestação de feminismo anarquista na obra de Salvadora. Para Sylvia Saítta, “*Las descentradas* é um drama de tese no qual Medina Onrubia expõe os princípios ideológicos do anarco-feminismo”⁹⁴, caracterizado pela “resistência ao feminismo burguês e reformista na busca pela obtenção das prerrogativas civis e cívicas”⁹⁵ (2006, p. 7), como o casamento e o voto em eleições, por exemplo. Já para as anarquistas e feministas do GOTA, *Las descentradas* propõe um feminismo branco e burguês: “a peça tem uma perspectiva de anarquismo individualista, sem caráter classista”, definiu a colega Cassiana (2020, comunicação pessoal). Certamente algumas coisas mudaram nesses quase cem anos de distância entre nós e o contexto em que teriam vivido Gloria e Elvira, sem contar as diferenças culturais entre Buenos Aires e Florianópolis, mas a divergência não residia nisso: ela parecia estar na concepção de luta como algo social ou individual; ou seja, para as mulheres do GOTA, e para os homens também, a resistência estava na coletividade, estava em

⁹⁴ “*Las descentradas* es un drama de tesis en el cual Medina Onrubia expone los principios ideológicos del anarco-feminismo”.

⁹⁵ “Resistencia al feminismo burgués y reformista en la búsqueda de obtención de las prerrogativas civiles y cívicas”.

se identificar com a classe oprimida, portanto nos solidarizávamos com as empregadas domésticas da peça, queríamos que elas tivessem direitos também, para além do que o “talento pudesse lhes dar”. Aqui estava o conflito: em entender a luta como algo social, que não dependia do talento individual, mas da construção coletiva de força que permitisse eliminar a meritocracia e gerar uma sociedade sem castas, bem diferente da que é apresentada sem ser questionada em *Las descentradas*. Do ponto de vista dos Estudos de Tradução, é possível entender a rejeição do GOTA em relação à peça de Salvadora porque o grupo gostaria que a tradução viabilizasse um reforço na mudança de cultura a que o GOTA se propunha, no sentido da seguinte afirmação de André Lefevere, que eu levava ao grupo como base teórica: “as traduções têm sido feitas com a intenção de influenciar o desenvolvimento de uma cultura” (LEFEVERE, 1992b, p. 8)⁹⁶. Logo, ao não identificar em *Las descentradas* um texto capaz de influenciar o desenvolvimento da cultura apreciada pelo GOTA, o grupo manifestou rechaço.

Retomo o que mencionei algumas páginas acima: é importante ter em mente que, nos anos 1920-30, tanto na Argentina quanto no Brasil, era já bastante escandaloso uma personagem mulher se divorciar, morar sozinha, escrever literatura. É como diz Elza de Vincenzo, comentando a obra *Conflicto* (1939), de Maria Jacintha:

não nos haviam chegado ainda o neo-realismo do cinema italiano, a relativa liberalização dos costumes das sociedades atingidas pela catástrofe [da Segunda Guerra Mundial], nem, por outro lado, a influência dos diretores europeus que, fugindo de seus países de origem, viriam modificar e sacudir nossa maneira de ver e fazer teatro. Nesse ambiente, portanto, onde o que fazia sucesso ainda, junto ao público comum, eram as comédias leves vindas da França, o menos importante do teatro inglês ou as comediazinhas de costume nacionais, alguém que trouxesse algo da vocação ibseniana para discutir um problema desse tipo, sem ter o gênio do norueguês, corria o risco de ser incompreendido e pouco aplaudido (VINCENZO, 1992, p. 8).

Portanto, quero deixar explícito que a crítica que eu e o GOTA fizemos à peça passa muito mais pela falta de recorte de classe do que pela ausência de uma crítica que só seria possível fazer atualmente, com as contribuições dos debates feministas que foram feitos a partir da segunda metade do século XX e que tratam, sobretudo, da liberalização de costumes

⁹⁶ “Translations have been made with the intention of influencing the development of a culture”.

e fizeram com que hoje uma mulher escandalize menos ao querer se divorciar. Nossa crítica talvez fosse dura, sim, mas estava baseada no fato que, já no início do século XX, inclusive na América do Sul, havia um debate bastante aprofundado acerca das relações de opressão social, principalmente nos meios anarquistas. Salvadora Medina Onrubia contribuiu em revistas anarquistas como *La protesta* e deve ter tomado conhecimento da existência do jornal *La voz de la mujer*. Basicamente, o GOTA considerou uma pena que não houvesse nada em *Las descentradas* que demonstrasse crítica à opressão sofrida pelas personagens mulheres empregadas domésticas.

Outro ponto complicado na análise que o GOTA fez diz respeito à visão de anarquismo expressa na peça, sobretudo expresso na fala de Elvira, que diz que anarquistas são “desgrenhados cheios de ódio”, pessoas que só pensam em destruir (ONRUBIA, 2007. p. 92). Ou seja, por mais que a autora em algum momento da vida tenha se identificado como anarquista, suas personagens nessa peça não apresentam o anarquismo como algo social e construtivo, o que ia totalmente contra os propósitos do GOTA.

O debate no grupo de teatro foi muito importante porque reforçou a intenção de fazer teatro “fora dos teatros”. De fato, um desejo de fazer um espetáculo próprio, uma peça com texto próprio, figurino e música ganhou mais possibilidade de realização depois dessa leitura coletiva. O GOTA poderia, por exemplo, apresentar uma ideia de anarquismo que não fosse “desgrenhado”, poderia pôr em prática algumas ideias feministas e, sem dúvida, a ferramenta de tradução poderia ser útil nessa jornada criativa. Quanto a mim, esse processo de traduzir um texto dramático inteiro para apresentar ao grupo amador de que eu fazia parte me ajudou a responder a pergunta guia inicial da minha pesquisa (qual é o papel de um tradutor em um grupo de teatro amador?) na medida em que me fez pensar nas adequações, nas frustrações, nas negociações que tanto um lado quanto outro precisam fazer para chegar a um projeto comum.

Para dizê-lo de modo direto, concluí que errei na proposta de traduzir *Las descentradas* e apresentá-la ao GOTA pensando em alguma montagem teatral. Errei porque não fui capaz de antecipar a leitura que o grupo faria do texto em seus aspectos estruturalmente negativos (o machismo das personagens mulheres, por exemplo, e mesmo o preconceito contra o anarquismo). Creio que meu engano foi metodológico: em vez de

primeiro traduzir a peça para depois apresentá-la ao grupo, eu poderia ter selecionado os trechos mais sensíveis e discuti-los com o GOTA antes de me colocar a traduzir. Inclusive, havia outras pessoas no grupo que entendiam espanhol e eu poderia ter pedido que dessem uma lida na peça para julgarem se valia a pena o esforço tradutório. Mas o raciocínio predominante no GOTA era de que, se algum integrante do grupo tinha uma proposta, era porque a pessoa tinha entendido a estética, a ideia de teatro, os princípios ideológicos com os quais lidávamos; assim, a proposta era automaticamente aceita e levada para discussão em alguma reunião geral. O que ocorreu, portanto, foi que ninguém duvidou de que a peça de Salvadora fosse uma peça de teor feminista classista, já que eu havia apresentado a autora como uma anarquista argentina e, supostamente, eu saberia discernir entre um anarquismo social e um anarquismo individualista; enfim, eu devia saber discernir entre um texto que minhas colegas aprovariam e um texto que seria rechaçado por seus aspectos políticos.

Evidentemente, não foi um trabalho inútil, pois, além da tradução em si da peça, que já deve ser considerada uma tarefa relevante, ele permitiu essas reflexões analíticas da minha pesquisa em Estudos da Tradução, que faz parte do método de pesquisa orientada pela prática e prática orientada pela pesquisa. É como dizem Brad Haseman e Daniel Mafe:

os resultados de uma pesquisa orientada pela prática são essencialmente apresentados em duas formas – o trabalho criativo e o acompanhamento exegético, linguístico desse trabalho. Isso está no centro da pesquisa orientada pela prática porque, para muitos pesquisadores e pesquisadoras, a questão de “Qual é a melhor maneira de apresentar as conclusões de uma prática?” é uma questão que expressa exatamente o que pode fazer com que uma conclusão seja significativa ou útil. A materialidade de um trabalho criativo impacta tanto no conteúdo quanto na leitura desse conteúdo (HASEMAN & MAFE, 2009, p. 216).⁹⁷

Ou seja, é fundamental este espaço da tese em que posso apresentar tanto a peça traduzida quanto as análises sobre ela. Acredito que minha conclusão acerca do meu trabalho de tradução e de pesquisa com teatro é significativa e útil porque não se trata simplesmente de

⁹⁷ “Practice-led research outcomes are essentially reported in two forms – the creative work and the exegetical, linguistic accompaniment to that work. This goes to the very heart of practice-led research because for many researchers the question ‘How can the findings of a practice be best represented?’ is a question that establishes just what it is which can make a finding significant or worthwhile. The materiality of a creative work impacts on both the content and the reading of that content.”

uma confirmação de uma hipótese inicial; pelo contrário, em vez de dizer que acertei em minha abordagem junto ao GOTA, estou aqui dizendo que me surpreendi com o resultado das negociações entre tradutor e grupo de teatro. Continuando a responder as perguntas que guiaram minha pesquisa, digo que, nos conflitos com o grupo, precisei ceder muito mais do que eu esperava; inclusive, precisei abandonar a ideia de encenar *As descentradas* porque no processo tradutório o grupo exerceu seu legítimo poder de veto; se isso me surpreendeu, foi porque os debates ideológicos são mais complexos do que eu supunha no início do projeto com o grupo. No entanto, quero terminar esta seção com um comentário pessoal da colega Ana, que me disse:

sobre a peça, eu criei eu carinho por ela. Rolou uma identificação muito pessoal com a personagem que eu peguei [Gloria] e até hoje eu carrego a peça na mochila, pra caso eu precise, embora dificilmente eu vá precisar numa situação cotidiana (ANA, 2020, comunicação pessoal).

Esse comentário me parece ser um exemplo de como, apesar de coletivamente o GOTA ter decidido abandonar a ideia de encenar *As descentradas*, individualmente a peça agradou algumas pessoas, principalmente as pessoas envolvidas na leitura dramática que fizemos na UDESC, como foi o caso de Ana. É sobre essa experiência que falo na próxima seção.

5.3 LEITURA DRAMÁTICA NA UDESC

É importante analisar aqui o excerto que o GOTA apresentou na UDESC porque, em primeiro lugar, eles partem do mesmo texto-fonte (ONRUBIA, 2007) e, em segundo lugar, porque eles representam casos diferentes no sentido do procedimento aplicado: no primeiro, visto anteriormente, a tradução foi feita por mim e, após a discussão com o GOTA, deixada de lado; no segundo, a tradução foi feita por mim e adaptada efetivamente para uma leitura dramática com o grupo de teatro. Isto é, a principal diferença entre esses dois casos é que, neste, o texto dramático contou com uma apresentação a um público externo e pudemos experimentar uma mínima materialização dele. Como observa Susan Bassnett, “um texto de teatro é lido diferentemente. Ele é lido como algo *incompleto*, em vez de como uma unidade inteiramente arredondada, já que é só na encenação que todo o potencial do texto se realiza” (BASSNETT, 2002, p. 124, itálico na edição consultada).⁹⁸ Então, a apresentação de um excerto de *As descentradas* em uma leitura dramática propiciou que sentíssemos o gosto de testar uma tradução.

A leitura dramática de trechos traduzidos de *Las descentradas* na UDESC ocorreu na tarde do dia 29 de novembro de 2018. Isso serviria como apresentação de trabalho final da disciplina *Seminário Temático 1 – Introdução ao teatro feminista*, ministrada pela professora Maria Brígida de Miranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT), do Centro de Artes (CEART), da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). A seleção das cenas teve como critério favorecer um discurso feminista da peça, portanto recortei trechos do primeiro ato e os enxertei nas cenas iniciais do terceiro ato. A tradução para essa leitura dramática não teve como projeto a localização, então as personagens continuavam em Buenos Aires em 1929. Ecoando uma observação de Louise von Flotow, segundo a qual “tradutores que já são politizados podem se ofender com textos que não são palatáveis ou politicamente inaceitáveis” (FLOTOW, 1997, p. 24)⁹⁹, esse processo contou com bastante consciência acerca de minha agência na montagem das cenas traduzidas, pois escolhi trechos que

⁹⁸ “A theatre text is read differently. It is read as something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized.”

⁹⁹ “Translators who are already politicized may take offence at texts that are unpalatable or politically unacceptable.”

exaltavam o posicionamento da personagem Elvira e tirei de cena a personagem *Mucama* (empregada da personagem Gloria).

Como mencionei anteriormente, em novembro de 2018 eu já havia iniciado o processo de tradução de *Las descentradas*. Consultei o GOTA sobre se me ajudariam a montar uma leitura dramática de algumas cenas de *Las descentradas*, adaptadas coletivamente para apresentar na disciplina que eu estava cursando na UDESC. Aceitaram a ideia tanto por solidariedade com o colega de grupo quanto pelo desejo de experimentar um tipo de teatro que não havíamos praticado ainda: o teatro de texto dramático, com cenas escritas por outrem, nos desafiando a nos colocar na qualidade de atrizes e atores. Assim, a leitura dramática na aula de *Introdução ao teatro feminista* foi a primeira experiência de apresentação do GOTA com um texto dramático em formato tradicional.

Dessa apresentação participaram três mulheres (Ana, Eloisa e Samantha), nos papéis de Gloria, Elvira e da Narradora, e um homem (eu), no papel de Baudrix. A narradora lia as didascálias e o prólogo. Nas cenas que escolhemos para montar a leitura dramática, as personagens Elvira e Gloria estão conversando sobre o livro que esta escreveu e, ao mesmo tempo, sobre o fato de Elvira estar indo embora de Buenos Aires para se casar novamente em Montevideú. Após uma primeira versão da tradução, ensaiamos com o grupo destacado para a leitura dramática e, naquele ensaio, fizemos alterações na tradução para ajustar de acordo com cada atriz e cada personagem. Sobre esse processo, trago um comentário da colega Ana, que interpretou a personagem Gloria:

lembro de ler a tradução que veio de ti, mas a gente mexeu muito. Essa coisa do sotaque do sul é meio difícil pra mim; embora tenha sido o primeiro nos meus ouvidos, nunca combinou muito com o formato da minha boca, minha voz, daí ficou bom quando a gente foi mexendo junto e adaptando o texto, as palavras, a conjugação pra algo que eu sentia sair da boca de forma confortável. A gente fez um trecho, isso quer dizer que tinha algo da peça que vinha antes e outra coisa depois daquilo, porém a peça pra mim ainda parece inteira naquele trecho que fizemos; ele ficou com começo e fim, algo de meio. Tinha uma história ali e é interessante esse próximo de partes com cara de todo. Me gusta (ANA, 2019, comunicação pessoal).

Desse comentário, chamo atenção em primeiro lugar para a importância de praticar o texto junto com as atrizes, a fim de fazer com que as palavras se tornem “confortáveis” na

boca de quem as pronunciará, como diz Ana, bem como teóricas da tradução para teatro, como Alinne Fernandes e Maria Rita Viana, segundo as quais

a etapa de leitura em voz alta é essencial para a escritura de falas mais fluidas [assim como] essencial e intrínseco à tradução teatral é a iteração, que consiste num processo de tentativa e erro de teste de falas e reescrita, sempre tendo em vista a intenção da tradução (FERNANDES & VIANA, 2019, p. 215).

Em segundo lugar, chamo atenção para o fato de Ana reconhecer nas cenas selecionadas uma unidade, ou seja, apesar de ser apenas um trecho da peça, isso podia ser recebido como um todo completo, uma esquete, talvez, e isso parece ter contribuído para que essa colega de grupo tivesse ficado com uma impressão positiva da peça que, lida coletivamente em sua íntegra, foi rechaçada.

Além das alterações que cada atriz fez em suas falas, para dar um arredondamento nas cenas e uma contextualização geral, inserimos um prólogo a ser narrado e enxertamos um diálogo curto que está no primeiro ato da peça. Esse diálogo, me parece, representa um momento importante do que poderia se considerar, hoje, o discurso feminista de Elvira na peça: a fala em que ela diz com sarcasmo que, “apesar de ser mulher”, ela tem ideias próprias, “ideias boxeadoras” (ONRUBIA, 2007, p. 80). Além de um prólogo, do enxerto e de alterações nas falas, achamos necessário incluir uma didascália que indicasse a chegada do personagem Baudrix, tirando de cena a personagem Empregada, que na peça tem apenas a função de anunciar a chegada de Baudrix. Como mencionei anteriormente, para além das questões práticas (se quiséssemos manter essa personagem, teríamos que incluir uma atriz a mais na cena ou alguma das atrizes teria que fazer duas personagens), nos incomodou o fato de, na peça em questão, existir uma empregada doméstica. Ou seja, nesse processo pusemos em prática uma visão de feminismo classista e, ao mesmo tempo, nos inserimos na linha metodológica que Louise von Flotow identifica como uma tendência nas traduções feministas:

tradutoras mulheres têm assumido o direito de questionar seus textos-fonte a partir de uma perspectiva feminista, para intervir e fazer mudanças quando os textos saem dessa perspectiva. Chamando atenção para o peso político que elas mesmas dão à linguagem e ao impacto de uma política de quem

traduz, elas intervêm abertamente nos seus textos (FLOTOW, 1997, p. 24).¹⁰⁰

Como mencionei nos capítulos anteriores, o GOTA buscava relacionar teatro e anarquismo, então era natural que julgássemos necessário intervir contra a opressão de classe e mudássemos a imagem da personagem Gloria, que de escritora feminista que têm uma empregada doméstica anônima passou a ser uma escritora feminista que abre a própria porta. A mudança da imagem das personagens se deu por essas alterações estruturais (tirar personagens, eliminar e enxertar cenas, inserir um prólogo) mas também pela linguagem, que é o espaço textual em que ocorrem as principais escolhas tradutórias. As escolhas tradutórias expressam o projeto tradutório; é aí que se dá a agência de quem traduz. Como diz Pedro Garcez, essas escolhas

fazem parte das projeções de identidade que o usuário constrói no uso da linguagem em interação [...]. [A escolha] pode variar também de acordo com fatores tais como o grau de segurança que o falante tem quanto à identidade que quer projetar, por exemplo (GARCEZ, 1999, p. 62).

Aqui, me parece, está uma chave para entender a tradução para teatro: a identidade que se quer projetar. No momento em que traduzi *Las descentradas*, refleti profundamente sobre as imagens que eu estava projetando. A complexidade disso estava no fato de que estava em jogo tanto a imagem de Salvador e suas personagens quanto a imagem do grupo de teatro de que eu fazia parte, além da minha própria imagem de tradutor. Assim pode-se medir minha responsabilidade de pesquisador. Meu trabalho de tradução ia na direção de construir uma imagem de Salvador e suas personagens que fosse apreciada pelo grupo de teatro no qual eu estava inserido. Em seguida, o grupo se encarregaria de apresentar a sua própria elaboração de imagens e, por tabela, acabaria projetando uma imagem de si mesmo.

Ao falar em projeção de imagem por meio da tradução, estou considerando as ideias de André Lefevere, para quem a tradução é uma “reescrita” que “projeta imagens da obra original, do autor, da autora, da literatura ou da cultura, imagens que muitas vezes impactam

¹⁰⁰ “Women translators have assumed the right to query their source texts from a feminist perspective, to intervene and make changes when the texts depart from this perspective. Drawing attention to the political clout they personally assign to language and to the impact of a translator's politics, they openly intervene in their texts.”

muito mais leitores e leitoras do que o original o faz” (LEFEVERE, 1992a, p. 110)¹⁰¹. A tarefa tradutória não pode negligenciar a dimensão de escolha linguística que é determinante para a projeção de uma imagem específica de uma autora, de um texto ou de uma cultura. Mas essa imagem, na tradução para teatro visando a uma encenação, precisa considerar a dimensão da apresentação. No caso em questão aqui, as cenas seriam lida por seres humanos reais, em um momento específico, em um local determinado, vestidos de uma maneira planejada, diante de um público capaz de ouvir, de ver, de sentir cheiros e vibrações. É aqui que, de acordo com teóricos e teóricas desse tema (BASSNETT, 2002; AALTONEN, 2000; PAVIS, 2008), reside a especificidade da tradução para teatro. É muito importante levar em conta o contexto da apresentação, a época em que isso acontecerá, o registro linguístico utilizado, o cenário e outros aspectos. Penso na imagem que Sirkku Aaltonen cria a respeito da tradução para teatro, que para ela “significa novas inquilinas e inquilinos se mudando para textos e tornando-os seus, não como indivíduos mas dentro dos limites dos seus contextos sociais, culturais, teatrais e linguísticos” (AALTONEN, 2000, p. 30)¹⁰². Isso pode ser relacionado à analogia que fiz anteriormente, sobre minha tarefa tradutória individual ser comparada a de alguém que fica encarregado de arrumar uma casa antes que alguém venha a habitá-la. Nesse processo tradutório que estou analisando, então, preparei a casa para que ela pudesse servir de abrigo e de ponto de encontro das minhas colegas de grupo que, por sua vez, rearranjaram os móveis para que a casa ficasse confortável para elas. Em resumo, busquei antecipar os gostos e posicionamentos daquelas pessoas, mas também elas acabaram se adequando às minhas proposições.

Vejamos agora o texto que serviu para a leitura dramática:

As descentradas

Salvadora Medina Onrubia (1929)

¹⁰¹ “Rewriters and rewritings project images of the original work, author, literature, or culture that often impact many more readers than the original does”.

¹⁰² “means new tenants moving into texts and making them their own, not as individuals but within the confines of their social, cultural, theatrical and linguistic contexts.”

NARRAÇÃO: Buenos Aires, 1929. Elvira vivia em um relacionamento abusivo com um homem por quem ela sente nojo. Ele, um burguês importante, coloca um detetive atrás da Elvira e flagra ela sozinha com um amigo, na casa desse amigo dela. Isso, aos olhos da lei, configura adultério e portanto permite legalmente que o burguês importante possa pedir o divórcio.

Elvira, humilhada, busca refúgio na casa de uma amiga, Gloria. É aqui que ela tá agora, esperando que finalmente cheguem os documentos do divórcio e ela possa sair na rua com menos medo de ser escrachada como adúltera.

Terceiro ato

Salinha da casa de Gloria Brena, onde Elvira está morando. Artística desordem. Um grande piano. Sofás largos e macios, poltronas, almofadões, flores, mesinhas de fumar, cigarros, livros. Janela ao fundo, esquerda. Porta do lado esquerdo, para a rua; à direita, para os quartos.

(Gloria, atirada em um sofá, corrige provas de impressão. Elvira, de pé, olha a rua através da janela.)

Cena 1

GLORIA e ELVIRA

GLORIA *(termina de corrigir e joga as provas em cima de uma mesinha)* – Uff... até que enfim! Que que tu tá olhando, Elvira?

ELVIRA – A chuva. Tá chovendo de um jeito incrível... *(Suspira)* Quando chove eu me sinto uma outra mulher.

GLORIA – E daí tu fica abobada.

ELVIRA – Abobada, romântica e vagabunda. Dá vontade de sair, andar de trem, pensar em coisas vagas, ficar com um pouco de frio... Chovendo eu descobri os cantinhos

mais lindos de Buenos Aires... Caminhei tanto... (*Vem lentamente, até se sentar na frente de Gloria*) E depois entrar num boteco escuro e sinistro pra tomar um café bem quente...

GLORIA – É um prazer barato.

ELVIRA – E original.

GLORIA – Que hoje tu não pode curtir...

ELVIRA – O pior vai ser que esse corvo reumático do Baudrix não vai vir hoje...

GLORIA – E o Juan Carlos disse que ia ser hoje sem falta...

ELVIRA – Tu já vai ver que a notícia é ele que vai trazer antes. Assim que o juiz assinar ele vai tá aqui. (*Pegou as provas de Gloria e as está olhando*) Que coisa estranha é uma prova de impressão, né? Faz pensar tanta coisa... Isso aqui... Isso vai ser o teu romance... “As cerebrais”...

GLORIA – Não vai mais ter esse nome. Agora vai se chamar “As descentradas”...

ELVIRA – “As descentradas”. Romance de Gloria Brena. Gloria... Tu tem um nome simbólico. Será que a tua xará tá te esperando em alguma esquina?

GLORIA – Talvez... Ou não. Eu tenho talento demais pra glória vir até mim...

ELVIRA – Miga. Eu não acho que é exatamente o talento que atrapalha.

GLORIA – Atrapalhar não atrapalha, mas sobra. Tudo que tem aqui de talento tá em excesso. Tu vai ver... A minha xará é o prêmio da genialidade, mas pra chegar até ela a genialidade não é suficiente. Tem que trabalhar. Ela adora os operário grosso que se sacrificam... que sangram por ela. Ela é uma vampira. Por isso, sempre, quem triunfa é quem trabalha mais, não quem é mais inteligente... O sonho vago, inerte, que lindo! Se eu pudesse fixar o que vive em mim tantas vezes, assim de um jeito rápido e incrível! Mas, na hora de escrever, entre as linhas pretas, retas, iguais, vai embora o calor da alma, fica só a forma fria... E o sonho foge. E não dá pra segurar o sonho e amarrar ele no papel... Isso aí... (*as provas*) talvez seja bobo, medíocre, mas aqui (*a cabeça*) era belo... Belíssimo! Era o sangue da minha alma...

ELVIRA – Por que tu nunca acredita no que tu faz? Tu tá doente de não sentir confiança em ti mesma...

GLORIA – Como todas as pessoas audaciosas...

ELVIRA – Deixa eu ler... Se tu me deixasse...

GLORIA – Tu já vai ler. Quando for livro... quando não for mais meu. E tu vai se encontrar um pouco nele.

ELVIRA – Espero que tu não tenha me colocado ali dentro...

GLORIA – Um pouquinho de ti, um pouquinho de mim. A minha heroína é uma irmã nossa... A gente tá nela, todas nós... Nós que não pensamos, que não sentimos, que não vivemos que nem as outras. Nós que no meio da burguesia somos as ovelhas negras e no meio das ovelhas negras somos as imaculadas...

ELVIRA – Vai ser original... Tu viu que nos romances, no teatro, a gente só vê tipos banais, palavras banais, conflitos banais... Nossa, como eu procurei em toda a literatura um tipo novo, um ser vivo, uma mulher... E que busca infrutífera! Tudo marionete, marionete, marionete!

GLORIA – Bobinha! Tem que fazer isso... Tu vê, nós... se nos “literatizassem”, por exemplo, meu caso, o teu... todos os críticos em coro unânime iam tirar sarro do autor, iam insultar ele. Iam dizer que não tem lógica no assunto, que as personagens são forçadas, que a psicologia delas é inverossímil, que a técnica é de folhetim. Vai lá saber o que diriam. Mas tu já vai ver o que vão me falar do meu livro. E eu não vou me importar nem um pouco. Eu escrevo pra mim mesma, não pros outros...

ELVIRA – Todo mundo começa escrevendo pra si mesmo e acaba escrevendo pros outros. É tão cheio de sonho o início de todo caminho! A gente sonha em dominar a vida, ser algo, tantas coisas... Inclusive a gente sonha em viver esplendidamente pra humanidade e acaba vivendo ferozmente pra si mesma. Os sonhos vão ficando pra trás, a gente vai se atolando...

GLORIA – É que os sonhos também atrapalham. Tudo atrapalha se o que a gente busca é ser feliz... *(Pausa. Dura)* A gente tem que arrancar uma a uma todas essas coisas estúpidas que infelizmente nascem com a gente... Sonhos brilhantes, talento, ambição, generosidade, ânsia de viver... tudo, tudo que pode nos tornar nobres e nos redimir... tudo. Cortar pela raiz, arrancar fora, virar um bicho pintado e enfeitado. Nada mais...

ELVIRA – Não é pra tanto, Gloria...

GLORIA – Sim, é pra tanto. Bem assim, cru. Pra que ter medo das palavras? Tudo que eu falo eu senti na minha pele... (*Transição*) Bom, vamo falar do livro... Olha só. Ali eu divido as mulheres em três categorias: as sufragistas, que tu detesta...

ELVIRA – Eu não detesto elas...

GLORIA – Bom, que tu ri delas.

ELVIRA – Rir é de muito mal gosto. Eu sorrio...

GLORIA – Depois, a mulher feminina, aquela do crochê simbólico... Tá, de um ponto de vista social e entre as mulheres honradas.

ELVIRA – Honrada é uma palavra que dá pra espichar muito...

GLORIA – Como tudo na vida... Eu só deixo de fora as pobres decaídas, as pobres irmãzinhas, as que colocaram o próprio destino na margem da vida.

ELVIRA – Faz com elas uma subcategoria.

GLORIA – Deixa elas. Essas não contam. Elas são mortas. Bom, as pessoas só enxergam duas categorias de mulheres: as chamadas mulheres do lar, porque não cabem em outra definição, mesmo que as outras cuidem da própria casa melhor do que elas, e essas mulher-macho feia... Entende que nisso tudo tem infinitas gradações né...

ELVIRA – Eu percebi.

GLORIA – Mas o que tu não percebeu, nem ninguém percebeu, é a terceira categoria, da qual nós duas somos dignas representantes... Aqui não existem gradações não... Nós, as descentradas somos muito poucas. E a gente esconde isso como um pecado... Nós somos tão descentradas que chegamos a cair em qualquer uma das outras categorias.

ELVIRA – Até na subcategoria...

GLORIA – Até nessa. Com extraordinária facilidade.

ELVIRA – Então, ficar descentrada já é um centro.

GLORIA – E óbvio... A gente é que sofre, nós somos as rebeldes contra nossa condição estúpida de marionete de bazar... Presta atenção. Não de mulher. A gente não quer os direitos dos homens. Eles que fiquem com isso... Saber ser mulher é admirável. E nós só queremos ser mulheres em toda a nossa esplêndida feminilidade. Os direitos que a gente quer são só os que o nosso talento pode nos dar...

(*Campainha. Gloria confere pela janela.*)

GLORIA – É o Baudrix.

ELVIRA – Finalmente. Manda ele entrar. (*Gloria faz sinal pra Baudrix entrar*) Olha só o que a gente conseguiu. É pra isso que nos serve o nosso talento.

GLORIA – Mas vai lá receber ele. Ele tá trazendo a tua liberdade.

ELVIRA (*sem se mover*) – Te juro que eu não tô sentindo a menor emoção... A minha liberdade eu senti desde que entrei nessa tua casa hospitaleira... Já faz mais de ano. Essa liberdade oficial aí não me comove nada...

Cena 2

GLORIA, ELVIRA e BAUDRIX

BAUDRIX (*entrando, dá a mão às mulheres, que não se movem*) – Boa tarde, senhoras...

ELVIRA – Salve, Baudrix. Senta.

GLORIA – Boa tarde, prosaico portador de uma liberdade que não emociona. Vamo ver: onde tá essa liberdade.

BAUDRIX (*se sentando*) – Não sei se o juiz já assinou.

ELVIRA – Então...

BAUDRIX – Eu não fui no tribunal. Vim aqui por causa de outro assunto mais sério, mais...

ELVIRA – Mais o quê? (*Alarmada*)

BAUDRIX – Nada grave. Eu preciso que a senhora me escute com paciência um momento. A senhora, dona Elvira...

ELVIRA – Tá, mas tu sabe que eu não suporto reticências.

BAUDRIX – Eu vou resumir. Vou resumir... A senhora sabe que nesse assunto o seu esposo...

ELVIRA – ãhn?

GLORIA – Ex-esposo.

BAUDRIX – Desculpe. O hábito. O doutor López Torres não economizou nem tempo nem dinheiro. Ele fez todo o possível, discretamente, sem o escândalo que parecia inevitável, sem ofender a senhora nem um pouco.

ELVIRA – Não tô entendendo pra que tudo isso.

GLORIA – O López Torres evitou o escândalo pela situação política dele, que sempre foi a prioridade mais do que a situação conjugal de vocês.

BAUDRIX – Exato, senhora, exatíssimo.

GLORIA – E nas relações íntimas, que doem mais do que o escândalo social, que sempre é algo distante...

ELVIRA – E que não me interessava...

GLORIA – Ele foi brutal, implacável...

ELVIRA – Tá mas... aonde essa conversa vai levar?

GLORIA – Não sei...

BAUDRIX – Então, senhora. Seu esposo, que vai chegar do interior essa noite, me encarregou de fazer, junto a você, uma solicitação delicada.

ELVIRA (*ficando de pé bruscamente*) – O que que ele quer agora?

BAUDRIX – Não se altere, senhora. É uma simples proposição que honra o seu digno ex cônjuge.

GLORIA (*rindo*) – Que engraçado...

BAUDRIX – O que que é engraçado, senhora?

GLORIA – Nada, continua.

BAUDRIX (*tirando uma carta da sua pasta*) – Enfim, eu vou ler pra senhora alguns parágrafos da carta, Dona Elvira, pra que a senhora possa compreender melhor...

GLORIA – Senta.

ELVIRA (*sem se sentar*) – Eu tô bem assim.

BAUDRIX (*coloca os óculos. Lê*) – “O senhor vai encontrar, meu amigo, nesse dia, se lhe for possível, a senhora Elvira Ancizar e lhe dirá de minha parte”... (*Elvira suspira e passa a mão na testa*) Que foi, senhora?

ELVIRA – Nada. Continua, Baudrix.

BAUDRIX – “Que como não existem filhos dessa união, e como o divórcio e as provas lhe são desfavoráveis terminantemente, eu não tenho por que ajudá-la pecuniariamente e, se eu estou tentando algo nesse sentido, é porque apesar do que aconteceu eu conservo por ela um afeto leal e gostaria de vê-la protegida da miséria.” (*Pausa. Gloria e Elvira se olham entendendo-se*)

ELVIRA – Pode continuar.

BAUDRIX – “Se ela se prestar a ir morar na Europa, entenda bem, na Europa, seja na capital que ela escolher”...

GLORIA – Não pode ser na África?

BAUDRIX (*tolamente*) – Não sei. Teríamos que consultar.

ELVIRA (*reprovando*) – Gloria... Continua, Baudrix.

BAUDRIX – “Eu vou propiciar a ela mensalmente uma quantia que pode ser fixada em quinhentos ou seiscentos mil pesos da moeda nacional. Porém é indispensável que ela saia de Buenos Aires em vinte e quatro horas”.

GLORIA – Tu. Tá. A-tra-pa-lhan-doo...

ELVIRA – Fica quieta. (*A Baudrix*) Continua.

BAUDRIX – “Procure dar a ela conhecimento da formalidade deste contrato e da conveniência do mesmo. O capricho de permanecer em Buenos Aires pode trazer a ela graves e imprevistas consequências...”

ELVIRA – Isso são ameaças? (*Pausa*) Continua.

BAUDRIX – Nada mais. Apenas formalidades. O que eu devo responder? Hoje à noite, mais tardar amanhã, eu tenho que encontrar ele...

(*Elvira, nervosa, vai até a janela e volta. Gloria muda de assento. Pausa longa.*)

ELVIRA – Baudrix: diz pro meu marido que eu poupo ele de tudo que eu teria pra responder sobre isso...

GLORIA – E diz pra ele de minha parte que ele é um hipócrita e um cínico. Oh, a hipocrisia dos homens sérios, dos rígidos...

ELVIRA – Fica quieta, Gloria... (*A Baudrix*) Não aceito. Ele amargou a minha juventude, ele deformou a minha vida. Eu não tô reclamando. Ao me casar com aquele lá, eu dei pra ele o direito de arruinar minha vida. Não tô tentando justificar os acontecimentos passados. Não me importa. Mas eu nego o direito dele me desterrar. Eu rejeito com nojo essa esmola vergonhosa. Se eu precisar eu posso trabalhar, e que nem ele nem os empregados dele, tá entendendo?, se ponham no meu caminho... E que seja tu o primeiro a anunciar pro teu digníssimo amigo que eu vou me casar com outro. Logo. Então tu vê. Eu não vou avergonhar ele virando uma trabalhadora. (*Diante do gesto de Baudrix*) Me parece que eu tenho direito ao meu pedaço de felicidade na vida. Apesar de ser mulher, eu me permito o luxo de ter ideias, sabe? Eu tenho ideias boxeadoras.

BAUDRIX – Quê?

ELVIRA – Boxeadoras. De boxe. Ideias que dão diretos e cruzados e ganchos na vida.

BAUDRIX – É perigoso lutar com a vida, dona Elvira.

ELVIRA – Por causa do nocaute? E daí? Não tenho mais nada pra dizer. Eu não aceito. Boa tarde. (*Sai*).

FIM

Analisando hoje esse material, me salta aos olhos como, no prólogo que escrevi, tomei logo partido a favor de Elvira: desde a informação de que “Elvira vivia em um relacionamento abusivo com um homem por quem ela sente nojo” até o anúncio de que existia risco, caso Elvira saísse na rua, de ela ser “escrachada como adúltera”. Tudo isso marca uma posição totalmente imparcial de minha parte e que foi abraçada pelo grupo que estava prestes a fazer uma leitura dramática. Seria o caso de se perguntar até que ponto um prólogo assim não condiciona uma leitura feminista específica das cenas que o seguem. Uma sugestão de experiência a se fazer, nesse sentido, seria apresentar o mesmo excerto com outro prólogo ou mesmo sem prólogo algum.

É evidente aqui a tentativa de ajustar o texto dramático em questão para que correspondesse completamente a uma suposta “pureza ideológica” – neste caso, relacionada ao anarquismo. Isso foi buscado por mim, talvez não tão conscientemente, mas certamente

por via das circunstâncias. Ou seja eu me coloquei como tarefa eliminar qualquer contradição que pudesse gerar um rechaço, por parte de um imaginário público, em relação à postura anarquista: devíamos ser os cavaleiros da integridade moral e política. Não estou afirmando que isso fosse uma postura explícita do GOTA ou dos anarquistas em geral, mas sim estou dizendo que eu agi daquela maneira a partir de traços que identifiquei no ambiente em que eu estava trabalhando. Eu acreditava que valesse a pena pelo menos tentar fazer esse exercício tradutológico de manipulação coerente com certos princípios. Isso, no entanto, exigia que eu mesmo estivesse consciente de toda a ideologia em questão, o que, como já vimos em parte e veremos até o fim desta tese, era impossível. Mas vejo nisso um valor da minha pesquisa, que se colocou em jogo, revelando, talvez, que não apenas os projetos tradutórios são textos em movimento, mas também as ideologias e posturas políticas o são.

Também nesse sentido, o texto traduzido se desviou do registro do texto-fonte, na direção da informalidade, em comparação com a formalidade presente na peça escrita por Salvador. Em outro projeto tradutório, um que visasse à publicação em livro, por exemplo, eu poderia optar por manter o registro formal e buscar soluções mais consolidadas que facilitassem a leitura (depois, evidentemente, se algum grupo resolvesse montar a peça, poderia fazer os ajustes que julgasse necessários a seu projeto)¹⁰³. Quando comecei a traduzir essas cenas, eu não imaginei uma atriz em específico interpretando nenhuma das personagens. Então, me baseei na variedade de português que me era mais natural, porque, em primeiro lugar, a naturalidade linguística fazia parte do projeto de tradução (do ponto de vista estético) e, em segundo lugar, mas não menos importante, eu tinha interesse em promover uma variedade pouco prestigiada de português brasileiro, por uma questão política. Como diz Marcos Bagno,

em nenhum momento esta reflexão política pode estar ausente de nossas posturas teóricas e de nossas atitudes práticas de cidadão, de professor e de cientista. Do contrário, estaremos apenas contribuindo para a manutenção do círculo vicioso do preconceito linguístico e do irmão gêmeo dele, o círculo vicioso da injustiça social (BAGNO, 2007, p. 72)

¹⁰³ Um aspecto muito interessante, identificado na leitura da peça feita por minha orientadora e também pelas professoras que julgaram esta tese na banca de defesa, foi a ironia e até o sarcasmo que perpassa todo o discurso das e sobre as mulheres em *Las descentradas*. Esse aspecto, na minha tradução, ficou em segundo plano e certamente poderia ser realçado em outros projetos tradutórios.

A variedade de língua que usei na primeira versão da tradução é a que eu mesmo falo, oriunda da Serra Gaúcha. Para além das dimensões fonética (variação entre *r* vibrante e *r* fricativo, por exemplo) e lexical (por exemplo, para mim, uma pessoa com raiva é uma pessoa “braba”, enquanto uma pessoa talentosa é uma pessoa “brava”), há questões mais escancaradas formalmente, como o uso do pronome “tu”, que não acarreta a conjugação verbal oficialmente chamada de segunda pessoa. Ou seja, nessa variedade, a regra é dizer “tu disse” e não “tu disseste”. Assim, as personagens da peça também falavam assim, de acordo com minha versão escrita, até que, quando finalmente nos reunimos enquanto grupo de teatro para elaborar de fato a apresentação na UDESC, uma das atrizes, Eloisa, cuja variante linguística de português tinha marcas “manezinhas” (ou seja, ela dizia “fosse” em vez de “foste” e dizia “tu dissesse” em vez de “tu disse” ou “tu disseste”), fazendo valer sua autonomia alterou de “tu disse” para “dissesse”. A fala, no caso, é de Elvira: “Tragédia, dissesse?”, e no texto-fonte: *Tragedias, dijiste?* (ONRUBIA, 2007, p. 135).

Durante esse processo tradutório, tivemos o cuidado de tirar fotos das folhas que cada atriz usou para estudar o texto e lê-lo. Cada uma delas fez anotações específicas que revelam as modificações e, inclusive, impressões acerca do texto. Apresento abaixo duas fotografias: são as folhas usadas respectivamente pela atriz que representou Elvira e pela atriz que representou Gloria. Selecionei uma página que me parece suficientemente ilustrativa.

ELVIRA – ^{MISA.} ~~Cara~~ Eu não acho que seja exatamente o talento que atrapalha.

GLORIA – Atrapalhar não atrapalha, mas sobra. Tudo que tem aqui de talento tá em excesso. Tu vai ver... A minha xará é o prêmio da genialidade, mas pra chegar até ela a genialidade não é suficiente. Tem que trabalhar. Ela adora os operário grosso que se sacrificam... que sangram por ela. Ela é uma vampira. Por isso, sempre, quem triunfa é quem trabalha mais, não quem é mais inteligente... O sonho vago, inerte, que lindo! Se eu pudesse, assim de um jeito rápido e incrível, fixar o que vive em mim tantas vezes! Na hora de escrever, entre as linhas pretas, retas, iguais, vai embora o calor da alma, fica só a forma fria... E o sonho foge. E não dá pra segurar o sonho e amarrar ele no papel... Isso aí... *(as provas)* talvez seja bobo, medíocre, mas aqui *(a cabeça)* era belo... Belíssimo! Era o sangue da minha alma...

ELVIRA – Por que tu nunca acredita no que tu faz? Tu tá doente de não sentir confiança em ti mesma...

GLORIA – Como todas as pessoas audaciosas...

ELVIRA – Deixa eu ler... Se tu me deixasse...

GLORIA – Tu já vai ler. Quando for livro... quando não for mais meu. E tu vai te encontrar um pouco nele.

ELVIRA – Espero que tu não tenha me colocado ^{AQUI} ali dentro...

GLORIA – Um pouco de ti, um pouco de mim. A minha heroína é uma irmã nossa... A gente tá nela, todas nós... Nós que não pensamos, que não sentimos, que não vivemos que nem as outras. Nós que no meio da burguesia somos as ovelhas negras e no meio das ovelhas negras somos as imaculadas...

ELVIRA – Vai ser original... Tu viu que nos romances, no teatro, a gente só vê tipos banais, palavras banais, conflitos banais... Nossa, como eu procurei em toda a literatura um tipo novo, um ser vivo, uma mulher... E que busca infrutífera! Tudo marionete, marionete, marionete!

GLORIA – Bobinha! Tem que fazer isso... Tu vê, nós... se nos "literatizassem", por exemplo, meu caso, o teu... todos os críticos em coro unânime iam tirar sarro do autor, iam insultar ele. Iam dizer que não tem lógica no assunto, que as personagens são forçadas, que a psicologia delas é inverossímil, que a técnica é de folhetim. Vai lá saber o que diriam. Mas tu já vai ver o que vão me falar do meu livro. E eu não vou me importar nem um pouco. Eu escrevo pra mim mesma, não pros outros...

ELVIRA – Todo mundo começa escrevendo pra si mesmo e acaba escrevendo pros outros. É tão cheio de sonho o início de todo caminho! A gente sonha em dominar a vida, ser algo, tantas coisas... Inclusive a gente sonha em viver esplendidamente pra humanidade e acaba vivendo ferozmente pra si mesma. Os sonhos vão ficando pra trás, a gente vai se atolando...

Foto 3: Página de Elvira.

ELVIRA – Cara. Eu não acho que seja exatamente o talento que atrapalha.

GLORIA – Atrapalhar não atrapalha, mas sobra. Tudo que tem aqui de talento tá em excesso. Tu vai ver... A minha xará é o prêmio da genialidade, mas pra chegar até ela a genialidade não é suficiente. Tem que trabalhar. Ela adora os operário grosso que se sacrificam... que sangram por ela. Ela é uma vampira. Por isso, sempre, quem triunfa é quem trabalha mais, não quem é mais inteligente... O sonho vago, inerte, que lindo! Se eu pudesse, assim de um jeito rápido e incrível, ^{eu} ~~fixar~~ ^{fixar o que vive em mim tantas vezes!} Na hora de escrever, entre as linhas pretas, retas, iguais, vai embora o calor da alma, fica só a forma fria... E o sonho foge. E não dá pra segurar o sonho e amarrar ele no papel... Isso aí... (as provas) talvez seja bobo, medíocre, mas aqui (a cabeça) era belo... Belíssimo! Era o sangue da minha alma...

ELVIRA – Por que tu nunca acredita no que tu faz? Tu tá doente de não sentir confiança em ti mesma...

GLORIA – Como todas as pessoas audaciosas...

ELVIRA – Deixa eu ler... Se tu me deixasse...

GLORIA – Tu já vai ler. Quando for livro. ^{eu} quando não for mais meu. E tu vai ~~te~~ encontrar um pouco nele.

ELVIRA – Espero que tu não tenha me colocado ali dentro...

GLORIA – Um ^{pouquinho} pouco de ti, um ^{pouquinho} pouco de mim. A minha heroína é uma irmã nossa... A gente tá nela, todas nós... Nós que não pensamos, ~~que~~ não sentimos, ~~que~~ não vivemos ^{como} ~~que nem~~ as outras. Nós que no meio da burguesia somos as ovelhas negras e no meio das ovelhas negras somos as imaculadas... ^{que foto, quase choro}

ELVIRA – Vai ser original... Tu viu que nos romances, no teatro, a gente só vê tipos banais, palavras banais, conflitos banais... Nossa, como eu procurei em toda a literatura um tipo novo, um ser vivo, uma mulher... E que busca infrutífera! Tudo marionete, marionete, marionete!

GLORIA – Bobinha! Tem que fazer isso... ^{Albano,} Tu vê, nós... se nos "literatizassem", por exemplo, meu caso, o teu... todos os críticos em coro unânime iam tirar sarro do autor, iam insultar ele. Iam dizer que não tem lógica no assunto, que as personagens são forçadas, que a psicologia delas é inverossímil, que a técnica é de folhetim. Vai lá saber o que diriam. Mas tu já vai ver o que vão me falar do meu livro. E eu não vou me importar nem um pouco. Eu escrevo pra mim mesma, não pros outros... [♡]

ELVIRA – Todo mundo começa escrevendo pra si mesmo e acaba escrevendo pros outros. É tão cheio de sonho o início de todo caminho! A gente sonha em dominar a vida, ser algo, tantas coisas... Inclusive a gente sonha em viver esplendidamente pra humanidade e acaba vivendo ferozmente pra si mesma. Os sonhos vão ficando pra trás, a gente vai se atolando...

Foto 4: Página de Gloria.

A primeira observação a fazer é sobre a alteração que ocorreu logo na primeira frase da página, na folha de Elvira (foto 3). Na primeira versão, a fala é “Cara. Eu não acho que seja exatamente o talento que atrapalha”. A atriz que representou Elvira se sentiu mais confortável chamando Gloria de “miga” do que de “cara”, e assim foi feito. Depois, por razões de coloquialidade, ela optou por trocar o modo verbal de subjuntivo para indicativo: portanto a frase ficou “Miga. Eu não acho que é exatamente o talento que atrapalha”. Ainda no primeiro parágrafo da folha de Elvira, observe-se que ela anotou uma indicação para si mesma, de como ela devia falar e se portar naquele trecho: “reflexiva, satisfeita”. Essas anotações de expressão vocal e corporal, que podem também contribuir na hora de optar por alternativas tradutórias, estão espalhadas em outros parágrafos: “intrigada, receosa, desabafo!, desiludida”. São marcações cênicas de uma atriz específica, comentários que posteriormente poderiam ser incorporadas em uma versão final da tradução. Esses comentários fazem parte do que Pavis chama de “análise dramaturgica”, que

consiste em concretizar o texto para torná-lo legível por leitores e leitoras, espectadores e espectadoras. Tornar o texto legível envolve torná-lo visível – em outras palavras, disponível para sua concretização no palco e diante de um público (PAVIS, 1991, p. 135)¹⁰⁴.

Esse processo, na tradução para teatro, tem como horizonte a concretização do texto que poderá ser levado a um palco. Como afirma Pavis,

a tradução do dramaturgo ou da dramaturga é necessariamente uma adaptação e um comentário. A tradutora-como-dramaturga e o tradutor-como-dramaturgo devem prover no texto (ou subsequentemente na encenação) uma série de informações que o público original precisa para entender situações e personagens (PAVIS, 1991, p. 135).¹⁰⁵

¹⁰⁴ “The dramaturgical analysis consists of concretizing the text in order to make it readable for a reader/spectator. Making the text readable involves making it visible—in other words, available for concretization on stage and by the audience.”

¹⁰⁵ “The dramaturge’s translation is necessarily an adaptation and a commentary. The translator-as-dramaturge must provide in the text (or subsequently in the mise en scène) an array of information that the original audience needs to understand situation or character.”

As adaptações e comentários visíveis nas fotos 3 e 4 demonstram como o trabalho teatral é coletivo. Como não tínhamos ninguém nos dirigindo, buscamos chegar a consensos, buscamos nos autogestionar e, no entender do GOTA, a autonomia de cada atriz e ator era um fator que favoreceria o processo. Isso não significava que fôssemos contra a figura e a função de uma diretora. O que acontece é que essa função era desempenhada coletivamente, com muito diálogo, abertura e transparência. É uma característica do *devised theatre*, que, de acordo com Alison Oddey,

possibilita uma flexibilização entre membros do grupo, tanto na integração e troca de ideias quanto de funções em um projeto. Essa forma de teatro dá maiores oportunidades e possibilidades para todas e todos os membros de um grupo. Ela encoraja e possibilita novas relações de trabalho entre as funções de escrita, direção, design, técnica, música e atuação (ODDEY, 1994, p. 9-10).¹⁰⁶

As anotações de Ana, atriz que representou Gloria (foto 4), tiveram o mesmo objetivo de tornarem da atriz as falas da personagem. No entanto, identifico nas marcas sobre a página uma radicalidade maior nas alterações gramaticais. Veja-se, por exemplo, a inversão da ordem sintática no segundo parágrafo: a frase que era “Se eu pudesse, assim de um jeito rápido e incrível, fixar o que vive em mim tantas vezes!” passou a ser “Se eu pudesse fixar o que vive em mim tantas vezes, de um jeito rápido e incrível!” Trata-se aqui de uma opção por deixar mais fluida a frase, com menos apostos, o que parece refletir uma busca pela coloquialidade. Essa alteração na ordem da frase foi incorporada na versão da peça que apresentei no capítulo anterior. No mesmo sentido, na penúltima fala de Gloria nessa página, a atriz registrou sua variante linguística ao trocar os pronomes de “te” para “se” em “tu vai se encontrar”. Essa alteração se deu durante a primeira leitura em voz alta que fizemos: a atriz disse espontaneamente “tu vai se encontrar”, embora estivesse escrito “tu vai te encontrar”. São pequenos detalhes, mas que podem vir a fazer parte de um texto fixado para impressão de um

¹⁰⁶ “A devising company offers the opportunity for flexibility between group members, in both the integration and exchange of ideas or roles within a project. This form of theatre provides wider opportunities and possibilities for all the members of a group. It encourages and enables new working relationships between the roles of writer, director, designer, technician, musician, and performer.”

texto dramático, caso fosse o objetivo, e sem dúvida criam a imagem de uma personagem: dão corpo, dão voz, dão uma variante linguística a ela.

Quando eu me propus a traduzir a peça *Las descentradas* e fiz disso um começo para minha pesquisa de doutorado, havia uma ideia de fazer uma leitura dramática da peça inteira. Depois, como vimos, a ideia deixou de acontecer por uma decisão coletiva. Entretanto, a leitura e a elaboração dos trechos que apresentamos na UDESC cumpriram com o objetivo incipiente do início da minha pesquisa: traduzir um texto dramático, testá-lo com um grupo de teatro e, na medida do possível, encená-lo. Isso foi fundamental para ajudar a responder as perguntas guias da pesquisa. Por exemplo, à pergunta sobre que contribuições o trabalho tradutório dá a um grupo de teatro amador, respondo que essa tradução permitiu uma experiência com um texto dramático, mas não só: era um texto que inspirava as colegas de grupo a se engajarem na tarefa. Depois, à pergunta sobre os conflitos e as negociações que ocorrem entre o tradutor e o grupo teatral, respondo que, na criação visando a essa leitura dramática, os conflitos e negociações se deram todos no âmbito linguístico, com um resultado de empoderamento da parte das atrizes, que se sentiram à vontade para alterar as falas de acordo com seus sotaques. Eu cheguei com uma versão pronta da tradução, mas o grupo participou ativamente na formulação final do texto a ser lido. A agência de quem traduz, portanto, passa por essa abertura na hora de receber críticas e aceitar alterações, mas passa também por justificar as próprias escolhas. Sobre isso eu falo mais detidamente no próximo capítulo.

6. A ATUAÇÃO DO TRADUTOR EM UM GRUPO DE TEATRO AMADOR

Em um texto de 2009, Andrew Chesterman propõe que, dentro dos Estudos de Tradução, poderia existir um ramo chamado *Translator Studies*, que aqui traduzo como Estudos Sobre o Tradutor. Nas palavras desse teórico,

os Estudos Sobre o Tradutor dão conta de pesquisas que focam principal e explicitamente nos agentes envolvidos na tradução, por exemplo nas suas atividades ou atitudes, na sua interação com seu contexto social e técnico, ou na sua história e influência (CHESTERMAN, 2009, p. 20).¹⁰⁷

É nesse sentido que eu entendo a minha pesquisa: uma busca que tem como foco o agente da tradução, ou seja, quem realiza essa tarefa. A análise dessa busca precisa considerar quem é a pessoa que traduz, a visão de língua e de tradução que ela tem, com quem ela interage no seu trabalho e o contexto em que ela trabalha. Evidentemente, estou lidando com um tipo de tradução artística, no qual a agência de quem traduz tem espaço para se desenvolver com certa criatividade.

Para entender a noção de agente da tradução, recupero inicialmente a definição de Juan Sager (1994), presente no *Dictionary of Translation Studies* de Mark Shuttleworth (2014): “a pessoa que está em uma posição intermediária entre quem traduz e quem por fim utiliza uma tradução” (SAGER, in SHUTTLEWORTH, 2014, p. 7).¹⁰⁸ Assim, basicamente, agente de tradução seria quem encomenda alguma tradução para alguém capaz de realizar esse trabalho. Entretanto, como notam John Milton e Paul Bandia (2009), podemos ampliar esse conceito e entender quem traduz também como um agente de tradução, já que tradutores,

muitas vezes, são pessoas que dedicam grande parte de sua energia e mesmo suas próprias vidas à causa de uma literatura estrangeira, a um autor ou a alguma escola literária, pessoas que se dedicam a traduzir, escrever artigos, ensinar e disseminar conhecimento e cultura (MILTON & BANDIA, 2009, p. 1).¹⁰⁹

¹⁰⁷ “Translator Studies covers research which focuses primarily and explicitly on the agents involved in translation, for instance on their activities or attitudes, their interaction with their social and technical environment, or their history and influence.”

¹⁰⁸ “The person who is ‘in an intermediary position between a translator and an end user of a translation’”.

A agência de quem traduz, portanto, implica mais do que uma tarefa executiva, mas também uma tarefa propositiva, criativa, com reflexos no contexto em que se dá essa atividade. Como diz Betty Bednarsky,

os tradutores – esses curiosos, tão abertos ao Outro, esses intermediários talvez suspeitos, esses agentes, esses embaixadores, esses balseiros, esses contrabandistas – vivem, antes de tudo, em si mesmos e em sua língua uma forma de troca. Recebem e dão ao mesmo tempo, transformam e se transformam; eles são espaços vivos de troca (BEDNARSKI in DELISLE, 2017, p. 49).¹¹⁰

Essas trocas podem ocorrer tanto na dimensão estilística quanto na dimensão ideológica ou política. O repertório literário e teatral de uma cultura pode ser ampliado por meio de traduções, bem como os temas de debates. Por exemplo, para que no Brasil possa se falar em teatro brechtiano foi importante que houvesse traduções de textos e peças de Bertold Brecht (1898-1956). A agência do tradutor, no trabalho com teatro, passa pela consciência necessária que o tradutor precisa ter tanto sobre o texto e o contexto de origem quanto acerca do contexto em que se traduz e para o qual se pretende traduzir. Johnston (2009, p. 17) chama essa tarefa de “análise cultural”, um trabalho que é ao mesmo tempo de prática crítica e de estratégia de recriação¹¹¹. Nessa análise cultural, a tarefa crítica alimenta a proposta tradutória. É assim que, quem traduz, pode ser chamado de agente cultural, pois, além de ser agente da criação e da divulgação de textos, quem traduz é agente também da crítica; como diz Betty Bednarski, quem traduz é um agente inclusive das trocas que ocorrem dentro do discurso crítico (BEDNARSKI in DELISLE, 2017, p. 49).

Levando em conta essa noção de agência, quem traduz incrementa sua tarefa com uma responsabilidade que vai um pouco além de transformar textos de uma língua para outra. Obviamente, é preciso sempre levar em consideração o contexto em que a tarefa tradutória

¹⁰⁹ “Often they are individuals who devote great amounts of energy and even their own lives to the cause of a foreign literature, author or literary school, translating, writing articles, teaching and dissemination of knowledge and culture.”

¹¹⁰ “Les traducteurs –ces curieux, si ouverts à l’Autre, ces inter-médiaires parfois suspects, ces agents, ces ambassadeurs, ces passeurs, ces contrebandiers– vivent d’abord en eux-mêmes et en leur langue une manière d’échange. Recevant et donnant à la fois, transformant et se transformant, ils sont des lieux vivants d’échange.”

¹¹¹ “This is the cultural analysis which the translator brings to the play to be translated, in part critical practice and in part re-creative strategy”.

ocorre, o que determina o grau da agência de quem traduz. Em uma pesquisa acadêmica, em geral temos alguma liberdade para escolher nossos objetos tradutórios e analíticos: é um contexto, privilegiado para testar a agência do tradutor, para considerar os graus de autonomia que temos ao propor e realizar projetos. Já no mundo do trabalho comercial, muitas vezes aceitamos reduzir nossa agência, como quando traduzimos algum texto literário sob encomenda de alguma editora e recebemos normas explícitas de que registro linguístico utilizar.

O teatro amador, nas palavras do *Dicionário do teatro brasileiro*, “assume vários aspectos: simples diversão, reflexão ou crescimento de uma comunidade [...], pregação ideológica” (GUINSBURG *et al.*, 2006, pp. 22-3) e, eu gostaria de acrescentar, o teatro amador assume também a possibilidade de explorarmos a agência de quem o produz. No meu caso, foi um espaço para o desenvolvimento de uma reflexão acerca de minha agência de tradutor. Afinal de contas, no teatro amador o trabalho tradutório ocorre sem muitas das restrições que costumam reduzir a agência de quem traduz. Por exemplo, um fator que pode reduzir a agência é o trabalho tradutório ser feito por dinheiro, simplesmente porque o dinheiro costuma funcionar como uma forma de dominação de uma pessoa sobre outra, portanto quem paga pode exigir que o trabalho tradutório seja realizado de acordo com uma determinada estética. Nunca traduzi para teatro por dinheiro, mas já trabalhei para editoras traduzindo romance e ensaio. Nesses casos, costuma-se receber instruções de que variante do português utilizar, por exemplo quanto aos pronomes: “use *você* em vez de *tu*”. Como vimos nas traduções apresentadas nesta tese, eu costumo usar o pronome *tu*, mas isso só foi possível aqui porque eu pude explorar bastante minha agência linguística.

A agência de quem traduz vem junto com uma responsabilidade: a consciência da própria agência. Isso está no cerne de todo o debate que propus para o GOTA. De modo básico, busquei chamar atenção para a nossa responsabilidade de, como grupo de teatro interessado no anarquismo, recuperar textos escritos por anarquistas, como o poema de Lucía Sánchez Saornil, a canção *A las barricadas!* e a própria peça *Las descentradas*. Mas, também, nossa responsabilidade na hora de, com a criação teatral e a tradução, gerar uma imagem de uma autora.

Naturalmente, a agência de quem traduz revela também uma imagem de quem realiza a tradução. Ao escolher traduzir Salvadora Medina Onrubia, por exemplo, deixei de traduzir alguma peça de algum autor homem. Isso revela uma aproximação que eu estava fazendo, no ano de 2018, aos estudos feministas. Buscar dar visibilidade a alguma autora desconhecida no Brasil me parecia uma maneira honesta de usar o privilégio de estar estudando em uma universidade pública, recebendo bolsa para pesquisar. Também era uma maneira de contribuir para a divulgação do trabalho de uma escritora sul-americana. Tentando ser consciente da minha responsabilidade de tradutor, meus critérios para escolher trabalhar com alguma peça de Salvadora, naquele início de pesquisa, eram sobretudo políticos, critérios por meio dos quais eu tentei botar em prática uma autocrítica: ao longo de meus estudos na letras e também durante meu percurso de vida, li muito mais textos de homens do que de mulheres. Nesse ponto, então, considerei que podia fazer valer minha agência como tradutor para que essa postura não fosse apenas passiva (na leitura), mas também ativa, com a tradução.

Para mim, Sherry Simon resume de modo particularmente eloquente a questão da agência na tradução:

o que a teoria feminista ressalta é um renovado sentido de *agência* em tradução. Essa agência não deve ser entendida como a de um espaço de escrita livre e sem restrições. Pelo contrário, essa agência deve ser entendida na relação com os vários posicionamentos por meio dos quais o sujeito da tradução define a si mesmo. Como esses posicionamentos podem ser definidos? Podemos falar de uma posição geográfica, um momento histórico, da relação entre quem traduz e a autora ou o autor etc. Mas talvez o aspecto mais importante da “posição enunciativa” de quem traduz seja o *projeto*. Longe de fecharem os olhos para as dimensões políticas e interpretativas de seu próprio projeto, as tradutoras feministas reconhecem de bom grado seu intervencionismo. Esse reconhecimento dá conteúdo à “diferença” entre original e tradução, define os parâmetros do processo de transferência e explica o modo de circulação do texto traduzido em seu novo ambiente (SIMON, 2005, pp. 27-8, *itálicos no original*).¹¹²

¹¹² “What feminist theory highlights is a renewed sense of agency in translation. This agency cannot be understood as that of a free and unfettered writing subject. Rather, this agency must be understood in relation to the various sites through which the translating subject defines itself. How are these sites to be defined? We can speak of a geographical position, a historical moment, of the relationship between translator and author, etc. But perhaps the most important aspect of the “enunciating position” of the translator is the *project*. Far from being blind to the political and interpretative dimensions of their own project, feminist translators quite willingly acknowledge their interventionism. This recognition gives content to the “difference” between original and

Me parece significativo que, dentro dos estudos feministas de tradução, tenha se chamado atenção de modo explícito para a agência de quem traduz. Isso decorre da tarefa que algumas tradutoras, como Sherry Simon apresenta na obra acima citada, enfrentam ao se depararem com textos identificados com o patriarcado, como a Bíblia (SIMON, 2005, p. 105). Um dos problemas tradutórios, no caso da Bíblia, é a linguagem exclusiva: por exemplo, “homem” no sentido de “ser humano”. Sherry Simon cita o trabalho de Joanna Dewey (1991), que sugere recuperar, no *Evangelho segundo Marcos*, a presença de mulheres no séquito de Jesus Cristo, incluindo “homens e mulheres” nos trechos em que Marcos diz apenas “homens”. De acordo do Sherry Simon,

o chamado dela [Joanna Dewey] para a ação é militante. Ela exorta as mulheres a 'serem autoras', a praticarem traduções feministas que partam das mínimas traduções inclusivas já realizadas para traduções com ações afirmativas mais explícitas (SIMON, 2005, p. 122).¹¹³

Era isso que eu tinha em mente quando propus construir projetos tradutórios com o GOTA: essa consciência sobre o próprio poder intervencionista que temos ao traduzir nas condições criativas de um grupo de teatro amador. Pela experiência que tive, o espaço de pesquisa na universidade pública e o espaço de trabalho junto a um grupo de teatro amador foram territórios férteis para perceber a agência de quem traduz. Isso passa, sem dúvida, pelo alto grau de autonomia que eu tive como investigador e como proponente das minhas ideias. A questão de o GOTA ter decidido não encenar a peça que traduzi, antes de ser representativa duma falência no meu projeto, me parece que confirma o espaço do teatro amador como algo que favorece a autonomia de um grupo artístico: autonomia para refletir, para escolher e para realizar o que lhe parecer mais conveniente. A frustração que eu eventualmente possa ter sentido nas negociações com o grupo se deveriam mais a uma sensação de que eu podia ter descoberto mais cedo que *Las descentradas* (ONRUBIA, 2007) não agradaria totalmente o grupo; assim, eu poderia ter me oferecido para traduzir outra peça, alguma que fôssemos de

translation, defines the parameters of the transfer process, and explains the mode of circulation of the translated text in its new environment.”

¹¹³ “Her call to action is militant. She urges women to “be authors,” to attempt feminist translations which range from the minimal inclusive translations already attempted, through more explicit affirmative-action translations.”

fato encenar. Mas mesmo essa frustração revela um resultado positivo, porque ela só foi possível graças à confiança que o GOTA tinha em mim enquanto tradutor e membro do grupo: ninguém desconfiou que eu poderia estar traduzindo uma peça que geraria desacordos a respeito, por exemplo, da concepção de feminismo que os e as integrantes do grupo teriam, até porque essas concepções de feminismo não haviam sido discutidas antes no coletivo. Efetivamente, a discussão a partir da leitura da peça traduzida contribuiu para que as pessoas que faziam parte do GOTA entendessem melhor suas concepções de feminismo e, por extensão, contribuiu para que o grupo de teatro se conhecesse melhor. Dizer que eu fiquei frustrado pela reação dos meus e minhas colegas de grupo seria uma mentira; o que aconteceu foi que eu concordei com os argumentos acerca de a peça de Salvadora apresentar uma ideia de feminismo dissociada de questões classistas como a exploração das empregadas. Inclusive, considere que a decisão de não encenar *As descentradas* poderia representar um ponto positivo na minha pesquisa de doutorado; pelo menos, eu não correria o risco de fazer um trabalho que simplesmente confirmaria sua hipótese inicial nem uma pesquisa que sem reflexões acerca da complexidade dos temas abordados.

O fato de o GOTA, diante da leitura crítica que fez da peça que traduzi, ter decidido não encená-la diz muito a respeito da autonomia que o grupo buscava em sua proposta de investigar relações possíveis entre teatro amador e anarquismo. No fundo, tratava-se de uma busca por fazer arte com as próprias mãos, inventar os próprios projetos e, inclusive, se sentir livre pra desistir deles. Durante o trabalho, não senti que minha autonomia de tradutor estivesse sendo prejudicada; pelo contrário, eu me sentia livre para botar em prática o que eu acreditava e me surpreendi com a face da liberdade que o GOTA expressou ao rejeitar *As descentradas*. Em outros trabalhos de tradução que fiz, minha autonomia foi bastante mais reduzida, principalmente quando o projeto envolvia pagamento; ou seja, quando eu fui contratado para traduzir textos, minha agência era menor e as negociações entre mim e quem publicaria os textos (editoras, contratantes, enfim, os “patrocinadores”, como diz André Lefevere, 1992b) eram praticamente inexistentes a partir do momento em que eu recebia instruções sobre o registro de língua que eu deveria usar, para não mencionar o fato de as editoras depois alterarem o texto de acordo com seus critérios. O paradoxal é que, sem ter

uma fonte de renda (em geral, fazendo trabalhos que nos reduzem a autonomia), fica mais difícil nos darmos o privilégio de trabalhar com um grupo amador.

Na tradução para o mercado a autonomia não é grande, certo, mas será que na universidade ela o é de fato? Depois de todo o percurso inicial do doutorado que analisei até este momento na tese, cheguei no último ano de pesquisa, já fora do GOTA, com dúvidas que colocavam em xeque a minha avaliação sobre até que ponto eu realmente fui autônomo em minha investigação e prática. Me perguntei, por exemplo, sobre o peso do contexto em que eu estava inserido e tive a nítida impressão de que, no fundo, eu estava apenas buscando aplicar o que eu acreditava que tinha aprendido na universidade e com o GOTA acerca de anarquismo, feminismo, tradução e teatro; mais profundamente, eu acreditava que estava contribuindo para inventar interpretações e práticas desses conceitos, acreditava que minha pesquisa era original. Na reta final desta pesquisa, porém, me parece que essa busca por adequação aos espaços ideológicos pelos quais eu transitei também foi uma maneira de limitar minha agência, afinal de contas os “patrocinadores circunscrevem o espaço ideológico de quem traduz” (LEFEVERE, 1992b, p. 7)¹¹⁴. No caso, meus “patrocinadores” eram o GOTA e a universidade: eu atuei apenas dentro dos limites que eu identificava como possíveis naqueles espaços ideológicos. Portanto, os termos “patrocínio/patrocinador” devem ser entendidos em um sentido conceitual: é verdade que meus colegas do GOTA eram meus colaboradores; no entanto, exerciam um poder de veto, haviam aceitado o papel de quem encomenda uma tradução. Era ao grupo que eu pretendia corresponder positivamente, era a imagem do grupo que estava em jogo, assim como um patrocinador coloca sua imagem em jogo quando exhibe sua marca em uma equipe de esportes.

Reconheço em André Lefevere (1992b) um guia para encontrar respostas às minhas dúvidas finais. Ele observa, incisivamente, que quem traduz o faz dentro de certos limites determinados pelo contexto em que o trabalho se insere:

[os tradutores] definitivamente não o fazem em um universo mecanicista em que eles não têm opção. Na verdade, eles têm a liberdade de permanecer nos perímetros demarcados pelas restrições ou de desafiar as restrições tentando se mover para além delas (LEFEVERE, 1992b, p. 9).¹¹⁵

¹¹⁴ “Patrons circumscribe the translators’ ideological space”.

Tenho impressão de que, no início da pesquisa, eu não pensava nas restrições a meu trabalho tradutório, quase como se elas não existissem e, mais do que isso, eu tinha uma postura de quem estava completamente consciente da minha agência (como se isso fosse possível). Na reta final da pesquisa, no entanto, concluo que permaneci o tempo todo dentro dos perímetros que eu havia elaborado tacitamente com o GOTA, o que se baseava, por sua vez, na ideologia compartilhada pelos membros do grupo e que também se relacionava com a ideologia que eu podia identificar na área de Letras daquela época. Entendo aqui a palavra ideologia no sentido usado por Terry Eagleton: “ideologia tem a ver com *legitimar* o poder de um grupo social ou uma classe dominante” (EAGLETON, 1991, p. 5, itálico na edição consultada)¹¹⁶. Ele elenca, então, seis estratégias envolvidas nesse processo de legitimação:

um poder dominante pode legitimar a si mesmo *promovendo* crenças e valores que estejam de acordo com ele; *naturalizando* e *universalizando* essas crenças de modo a torná-las óbvias e aparentemente inevitáveis; *difamando* ideias que possam desafiá-lo; *excluindo* formas rivais de pensamento, talvez por meio de alguma lógica tácita, porém sistemática; e *obscurecendo* a realidade social de um modo conveniente para ele (EAGLETON, 1991, pp. 4-5, itálicos na edição consultada).¹¹⁷

O anarquismo do GOTA e o progressismo do meu curso na universidade não eram dominantes no resto do mundo, mas sim em seus microcosmos; portanto, esses espaços ideológicos tinham interesse em promover crenças e valores que estavam de acordo com eles, tais como o feminismo, o antirracismo e a discordância contra outras formas de opressão social. Para ser aceito e legitimado nesses ambientes, era conveniente que meu trabalho como tradutor, ator e pesquisador buscasse a naturalização e a universalização de determinadas práticas e discursos concordantes com aquelas ideologias. É nesse sentido, então, que podemos entender a crítica feita pelo GOTA a *Las descentradas* (ONRUBIA, 2007): os

¹¹⁵ “They most definitely do not do so in a mechanistic universe in which they have no choice. Rather, they have the freedom to stay within the perimeters marked by the constraints, or to challenge those constraints by trying to move beyond them.”

¹¹⁶ “[...] ideology has to do with legitimating the power of a dominant social group or class.”

¹¹⁷ “A dominant power may legitimate itself by promoting beliefs and values congenial to it; naturalizing and universalizing such beliefs so as to render them self-evident and apparently inevitable; denigrating ideas which might challenge it; excluding rival forms of thought, perhaps by some unspoken but systematic logic; and obscuring social reality in ways convenient to itself.”

termos “feminismo branco”, referindo-se ao feminismo identificado na peça, era uma forma de difamação: não bastava, para o GOTA, que a peça de Salvadora fosse feminista; era preciso ser feminista do modo como as atrizes e os atores do GOTA viam o feminismo. A lógica tácita e sistemática do GOTA, no caso da leitura dramática feita na UDESC, foi obscurecer a possível realidade em que personagens mulheres feministas tinham empregadas domésticas; essa era uma imagem que desafiava profundamente as concepções ideológicas do grupo de teatro enquanto grupo social.

Em certa medida, desde o início da pesquisa eu estava atento para isso: ao buscar uma peça de uma mulher sul-americana, eu sabia que no contexto do grupo de teatro isso teria mais prestígio do que se eu próprio escrevesse uma peça ou propusesse a encenação de um texto escrito por um homem europeu; no mesmo sentido, estudar uma autora argentina, em vez de um autor, teria mais prestígio dentro do meu doutorado. Como diz André Lefevere,

se você produz um texto que 'se refere' a outro texto, em vez de produzir um texto teu, você o faz provavelmente porque pensa que o outro texto goza de um prestígio bem maior do que o prestígio que um texto teu poderia aspirar a ter. Em outras palavras, você apela para a autoridade do texto que você representa (LEFEVERE, 1992b, p. 2).¹¹⁸

Ao me inserir no GOTA e na PGET como um tradutor de uma autora marginalizada, eu pensava criar a imagem de mim mesmo como um tradutor e pesquisador coerente com o anarquismo e o progressismo daqueles contextos; eu estava, dessa forma, buscando uma legitimação e um respeito para mim mesmo. Eu realmente acreditava que, ainda segundo Lefevere, “a tradução é um canal aberto, muitas vezes não sem certa relutância, por meio do qual as influências estrangeiras podem entrar na cultura nativa, desafiá-la e, inclusive, contribuir para subvertê-la” (LEFEVERE, 1992b, p. 2)¹¹⁹, mas neste ponto da tese já era hora de me questionar se, no fundo, eu simplesmente não estava me adequando às ideologias do contexto teatral e universitário em que eu estava transitando. Isso não quer dizer que eu não

¹¹⁸ “If you produce a text that “refers to” another text, rather than producing your own, you are most likely to do so because you think the other text enjoys a prestige far greater than the prestige your own text might possibly aspire to. In other words, you invoke the authority of the text you represent”.

¹¹⁹ “[...] translation is a channel opened, often not without a certain reluctance, through which foreign influences can penetrate the native culture, challenge it, and even contribute to subverting it”.

acreditasse de verdade nas ideias predominantes naquele contexto, mas sim que a influência do contexto foi determinante sobre minha atuação de tradutor; portanto, é preciso sempre relativizar a minha agência.

Sob esse ponto de vista conceitual, tanto faz se quem estava me contratando para fazer meu trabalho era uma editora, uma agência de publicidade, um partido político, um sistema público de educação ou um grupo amador de teatro; no fim das contas, meu trabalho buscou se adequar ao que meu “patrocinador” esperava; se eu senti que estava mais livre para tomar decisões, isso era uma característica do espaço ideológico em que eu transitava, mas mesmo assim havia limites. Significativamente, quando o GOTA (o patrocinador) identificou elementos que não estavam de acordo com suas ideias, a peça de Salvador foi rejeitada. O que há de mais complexo nisso, me parece, é que eu próprio fazia parte do grupo e concordei, na reunião em que se deliberou o abandono do projeto, que *Las descentradas* não condizia com o GOTA.

Vejo meu trabalho e minha pesquisa aqui analisados como uma peça na qual meu personagem ia se transformando com a passagem dos atos: inicialmente, eu era um pesquisador em tradução que decidiu traduzir uma peça para um grupo de teatro; depois eu era um membro do grupo de teatro e devia aceitar ou não a peça traduzida; por fim, eu era um crítico do grupo, da autora traduzida e de mim como tradutor. É neste capítulo final, portanto, que deve ficar evidente que o que movia o personagem tradutor/pesquisador era a busca pela adequação aos contextos universitário e teatral, que tinham me acolhido tão amigavelmente. Durante todo meu percurso nesta pesquisa, eu acreditei sinceramente na minha busca; eu queria participar do que eu entendia serem concepções lúcidas dentro da universidade e do teatro. Agora, no entanto, só me resta observar como, apesar de estar o tempo todo querendo prestar atenção para o fato de que não existe tradução neutra, de que na reescrita criamos imagens de autores, autoras, obras, culturas e ideias, eu não deixei de receber influências que eram determinantes para que eu pensasse e agisse daquele modo; que, querendo me livrar das restrições dos patrocínios, eu estava apenas escolhendo outros; que, achando que estaria desestabilizando certa ideologia ou tradição teatral, eu estava contribuindo para fortalecer outras que se mantinham estáveis em seus espaços. Isso não é um grande drama, mas me faz concluir, novamente com Lefevere, que “a tradução deve ser estudada em relação a poder e

patrocínio, ideologia e poética, com ênfase nas várias tentativas de apoiar ou abalar alguma ideologia ou alguma poética” (LEFEVERE, 1992b, p. 10)¹²⁰.

Nesta pesquisa, em resumo, investiguei a atuação de um tradutor em um grupo de teatro amador. Acredito que as principais contribuições que o trabalho tradutório pode dar a um grupo de teatro são as reflexões críticas acerca da agência de quem traduz e a demonstração de que a tradução pode ser um instrumento útil no processo de criação teatral. Os conflitos e as negociações que ocorrem entre o tradutor e o grupo são tanto de natureza estética quanto de caráter político-ideológico, sobretudo quando o tradutor busca abrir espaço para que o grupo teatral participe no trabalho tradutório. É um processo de influência recíproca que exige que ambas as partes cedam para que se chegue a um consenso acerca da imagem que se deseja projetar do texto, da autora, do grupo e do tradutor. E nem sempre o resultado desse percurso criativo e investigativo será o que se supõe inicialmente, sobretudo porque, por mais que busquemos estar atentos, sempre estaremos sujeitos às relações ideológicas e estéticas do contexto em que trabalhamos e no qual experimentamos a nossa própria agência.

¹²⁰ “[...] translation needs to be studied in connection with power and patronage, ideology and poetics, with emphasis on the various attempts to shore up or undermine an existing ideology or an existing poetics.”

REFERÊNCIAS

- AALTONEN, Sirkku. **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Trowbridge: Cromwell Press Ltd., 2000.
- ALVES, Branca Moreira. “A luta das sufragistas”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Org. **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- ARGENTINA. “Tu nombre en los últimos 100 años”. “Nombres”. Página web. Disponível em: <http://nombres.historias.datos.gob.ar/nombre/adelina/1922#seccion1> Acesso em 04/01/2019
- BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Loyola, 2007.
- BAINES, Roger; MARINETTI, Cristina & PERTEGHELLA, Manuela. Orgs. **Staging performing translation: text and theatre practice**. Houndmills: Macmillan, 2011.
- BARBOSA, Tereza Virgínia R.; PALMA, Anna e CHIARINI, Ana Maria. (Org.). **Teatro e tradução de teatro: Estudos**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- BARRANDEGUY, Emma. **Salvadora**. Buenos Aires: Vinciguerra, 1997.
- BARRICADAS. “A las barricadas”. In: **Barricadas**. Página web. 11/02/2018. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/A_las_barricadas Acesso em: 14/02/2018
- BASSNETT, Susan. **Translation Studies**. Londres: Routledge, 2002.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BYRON, Lord. **Don Juan**. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/21700> Acesso em 30/07/2019
- CAB (Coordenação Anarquista Brasileira). “O que é anarquismo”. In: **Socialismo libertário**. Nº 3. Dezembro de 2016. Pp. 6-13.
- CABELLA, Wanda. “La evolución del divorcio en Uruguay (1950-1995)”. In: **Notas de población**. Vol. 26, nº 67-68. Dezembro de 1998. Pp. 209-48.
- CHAMBERLAIN, Lori. “Gênero e a Metáforica da Tradução”. Tradução de Norma Viscardi. In: Ottoni, Paulo (org.) **Tradução: A prática da diferença**. Campinas: FAPESP/UNICAMP, 1998.
- CLARÍN, Jornal. “Los españoles, en la cumbre de la tabla: Cuáles son los 200 apellidos más populares en la Argentina”. Página web. Disponível em: https://www.clarin.com/sociedad/forebears-apellidos-populares-argentina-nombres-gonzalez_0_ry4l0vxYPmg.html Acesso em 04/01/2019
- CORRÊA, Felipe. **Bandeira negra: rediscutindo o anarquismo**. Curitiba: Prismas, 2015.

DELGADO, Josefina. “Estudio preliminar”. In. ONRUBIA, Salvadora Medina. **Las descentradas y otras piezas teatrales**. Buenos Aires, Colihue, 2007.

_____. **Salvadora**: La dueña del diario Crítica. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

DELISLE, Jean. **La traduction en citations: florilège**. Ottawa: PUO, 2017.

DIZ, Tania. **Imaginación falocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli**. (Tese de doutorado) Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – Sede Académica Argentina – Programa de Doctorado en Ciencias Sociales. Buenos Aires, 2011.

DUBATTI, Jorge. (Org). **Henrik Ibsen y las estructuras del teatro moderno**. Buenos Aires: Colihue, 2006.

EDITORA, Salvadora. **Salvadora editora**. Página web. Disponível em: <https://salvadoraeditora.wordpress.com/> Acesso em 28/11/2021.

EAGLETON, Terry. **Ideology: an introduction**. Verso: Londres, 1991.

ESCALES, Vanina. “El anarquismo sin el feminismo es una ética finita”. In: CRISTINA GUZZO. **Libertarias en América del Sur: de la A a la Z**. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2014. Pp. 7-10.

FERNANDES, Alinne; VIANA, Maria Rita D. “A nossa Cathleen: Colaboração como prática na criação e tradução teatral”. **Vidas Irlandesas: O cinema de Alan Gilsean em contexto**. Insular: Florianópolis, 2019, p. 201-217

FERNANDES, Alinne. “Translating Marina Carr for a Brazilian audience: The interweaving of memories in theatre and translation”. **Journal of Romance Studies**. Vol. 14, nº 1, 2014. Pp. 40-55

_____. “Barbosa, Tereza Virgínia R.; Palma, Anna e Chiarini, Ana Maria. (Org.). Teatro e tradução de teatro: Estudos. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, 304 p.” In: **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, v. 39, no 3, p. 340-353, set-dez, 2019

FLOREZ, Barbara. **Do romance Ceremonia secreta ao filme Secret ceremony: perspectivas feministas sobre uma tradução intersemiótica tese**. Dissertação (mestrado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis: UFSC, 2019.

FLOTOW, Luise von. **Translation and gender: translating in the era of feminism**. Manchester: St. Jerome; Ottawa: University of Ottawa Press, 1997.

GALEGA, Real Academia. **Dicionário Online** [Página web]. Disponível em: <https://academia.gal/dicionario/-/termo/busca/alzadeiro> Acesso em 29/07/2019

GARCEZ, Pedro. “Diversidade linguística: considerações para a tradução”. In: **Trab. Ling. Apl.** Campinas, v. 33, p. 59-70, jan-jun, 1999.

GARCÍA, Lucía. “Las que luchan. Salvadora Medina Onrubia, la descentrada.” La jauria de la memoria. Página web. Disponível

em: <https://lajauriadelamemoria.wordpress.com/2015/10/29/1936-1941-correspondencia-de-simon-radowitzky-con-salvadora-medina/> Acesso em 02/01/2018

GOTA (Grupo Organizado de Teatro Aguacero). **Gota**. Página web. Disponível em: aguacero.libertar.org Acesso em: 17/02/20

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). **Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006

GUZZO, Cristina. **Libertarias en América del Sur: de la A a la Z**. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2014.

HALE, Terry & UPTON, Carole-Ann. "Introduction". In: UPTON, Carole-Ann. **Moving Target : Theatre Translation and Cultural Relocation**. Londres / Nova York: Routledge, 2000.

HANISCH, Carol. "O pessoal é político". Tradução coletiva e anônima. In: **Feminismo radical**. Página web. 2014. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/190219/O%2BPessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf> Acesso em: 02/11/2018

HASEMAN, Brad & MAFE, Daniel. "Acquiring Know-How: Research Training for Practice-led Researches". In: SMITH, Hazel & DEAN, Roger (Orgs). **Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009. Pp. 211-28.

IBDFAM (Instituto Brasileiro de Direito de Família). "A trajetória do divórcio no Brasil: A consolidação do Estado Democrático de Direito". **Jusbrasil**. Página web. 2010. Disponível em <https://ibdfam.jusbrasil.com.br/noticias/2273698/a-trajetoria-do-divorcio-no-brasil-a-consolidacao-do-estado-democratico-de-direito> Acesso em 03/05/2020.

IBSEN, Henrik. **Hedda Gabler**. Tradução de Edmund Gosse e William Archer. San Diego: ICON Classics, 2005.

JOHNSTON, D. 'Translation, Performance and the New Historicism', in M. J. Brillhante and M. Carvalho (eds.), **Teatro e Tradução: palcos de encontro**, Porto: Campo das Letras, pp. 9–30, 2007.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame**. Nova York: Routledge, 1992a.

_____. (Org). **Translation/History/Culture: a sourcebook**. Nova Iorque: Routledge, 1992b.

LEONE, Lucía de. "Flores de juventud para la causa libertaria: Apuntes sobre 'Alma al aire' (1914), de Salvadora Medina Onrubia. **Mora**. Buenos Aires, v. 19, n. 1, jun. 2013. Disponível em http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2013000100004&lng=es&nrm=iso Acesso em 18/11/2018

_____. "Papeles de reciénvenida". In: ONRUBIA, Salvadora Medina. **Almafuerte. El libro humilde y doliente**. Editado por Lucía María De Leone. Córdoba: Buena Vista Editores, 2014. Pp. 11-28.

LOPES, Cassiana dos Reis. “Experimentar o teatro, experimentar o anarquismo. Mexer e remexer. E ver no que dá.” In: **Agência de notícias anarquistas**. Página web. Disponível em: <https://noticiasanarquistas.noblogs.org/post/2018/11/26/cassiana-experimentar-o-teatro-experimentar-o-anarquismo-mexer-e-remexer-e-ver-no-que-da/> Acesso em: 27/01/20.

LÓPEZ, Elvira. **El movimiento feminista. Primeros trazos del feminismo en Argentina**. Buenos Aires: Ed. Biblioteca Nacional, 2010.

McAULEY, Gay. “Translation in the Performance Process”, in **About Performance 1: Translation and Performance**, ed. by Tim Fitzpatrick and Gay McAuley (1995), 109-123 Disponível em: <http://sydney.edu.au/arts/performance/docs/AP1McAuley.pdf> Acesso em 12/01/20

MENDES, Samanta Colhado. **As mulheres anarquistas na cidade de São Paulo: 1889-1930**. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de História, Direito e Serviço Social. Franca: UNESP, 2010.

MESCHONNIC, Henri. **Pour la poétique**. Vol. I. Paris: Gallimard, 1970.

_____. **Poétique du traduire**. Lagrasse: Verdier, 1999.

MOLINEUX, Maxine. “Ni dios, ni patrón, ni marido: feminismo anarquista en la Argentina del siglo XIX”. **La Voz de la mujer**: periódico comunista-anárquico. Universidad Nacional de Quilmes: Quilmes, 1997.

MUJERES LIBRES. “Historia de la Agrupación Mujeres Libres”. **Mujeres libres**. Página web. 11/2011. Disponível em <http://mujereslibres.cgtvalencia.org/2011/11/historia-de-la-agrupacion-mujeres.html> Acesso em: 02/05/2020.

_____. **Mujeres libres**. Página web. 10/2017. Disponível em <https://cgt.org.es/wp-content/uploads/2017/10/Mujere-s-Libres-01.pdf> Acesso em 03/05/2020

NORD, Cristiane. Skopos, Loyalty and Translational Conventions. **Target**, Vol. 3, N° 1, 1991. Pp. 91-109.

ODDEY, Alison. **Devising theatre: a practical and theoretical handbook**. Nova Iorque: Routledge, 1994.

O'HARA, Craig. **A filosofia do punk: Mais do que barulho**. São Paulo: Radical Livros, 2005.

ONRUBIA, Salvadora Medina. **Almafuerte. El libro humilde y doliente**. Editado por Lucía María De Leone. Córdoba: Buena Vista Editores, 2014. Pp. 283-7.

_____. **Las descentradas**. Buenos Aires: Tantalia, 2006.

_____. **Las descentradas y otras piezas teatrales**. Buenos Aires: Colihue / Biblioteca Nacional, 2007. Disponível em: https://libgen.is/search.php?req=las+descentradas&lg_topic=libgen&open=0&view=simple&res=25&phrase=1&column=def Acesso em 18/02/20.

_____. “Alma al aire”. In: LEONE, Lucía de. “Flores de juventud para la causa libertaria: Apuntes sobre ‘Alma al aire’ (1914), de Salvadora Medina Onrubia. **Mora**. Buenos Aires, v. 19, n. 1, jun. 2013. Disponível em

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2013000100004&lng=es&nrm=iso Acesso em 18/11/2018

_____. “Carta a Uriburu”. In: FIGARI, Maria Rosa; HOWHANNESSIAN, Maria Marta; SACCHETTI, Laura. **Posibles**. Vol 6. Dez. 2010 Disponível em: <https://www.elagora.org.ar/site/posibles/inicio-Posibles.html> Acesso em 29/10/2018

_____. “La casa de enfrente”. In: ONRUBIA, Salvadora Medina. **El vaso intacto y otros cuentos**. Buenos Aires: Editorial Mate, 1997.

PAPPEN, Paulo H. “A las barricadas! Uma versão brasileira: sobre a tradução coletiva”. In: **Urdimento**. Florianópolis, vol. 2, n° 35, ago-set, 2019. Pp. 13-25.

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

_____. **Theatre at the crossroads of culture**. Trad. Loren Kruger. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1991.

PHILIUM. “Adulterio (derogado por Ley 24.453)”. **Guía de estudio p.e.n.** Página web. 28/06/2016. Disponível em <https://guiadeestudiopen.blogspot.com/2016/06/adulterio-derogado-por-ley-24453.html> Acesso 08/04/2020.

PRIETO, Martín. **Breve historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Taurus, 2006.

RAGO, Margareth. “Epistemologia feminista, gênero e história.” In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam (Orgs.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Editora das Mulheres, 1998. pP. 21-42.

REILLY, Juan José Soiza. “La evolución de la bohemia. Los que triunfan desde abajo”. In: ONRUBIA, Salvadora Medina. **Almafuerte. El libro humilde y doliente**. Editado por Lucía María De Leone. Córdoba: Buena Vista Editores, 2014. Pp. 283-7.

REMEDÍ, Gustavo. (Org.) **El teatro fuera de los teatros: reflexiones críticas desde el archipiélago teatral**. Montevideo: Universidad de la Republica, 2015.

RURAL, Álvaro Corazón. “Gloria y Emérita: juicio al lesbianismo chic en la España del novecientos”. Disponível em: <https://www.yorokobu.es/gloria-laguna/> Acesso em: 20/01/2019

SAGER, Juan C. **Language Engineering and Translation: Consequences of Automation**, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1994.

SAÍTTA, Sylvia. “Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia”. **Revista Mora**. N° 1, Agosto, Buenos Aires, 1995.

_____. “Prólogo”. In: ONRUBIA, Salvadora Medina. **Las descentradas**. Buenos Aires: Tantalia, 2006.

SALDANHA, Gabriela; BAKER, Mona. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Nova Iorque: Routledge, 2008).

_____. “Valeriano Orobón Fernández (vida y obra)”. **Sobre la anarquía y otros temas**. Página web. 20/04/2020. Disponível em <https://sobrelaanarquiyotrostemasvidayobrdepensadoresy.wordpress.com/2020/04/11/valeriano-orobon-fernandez-vida-y-obra/> Acesso em 04/05/2020.

SANTOS, Saionara F. **A construção discursiva de identidades de gênero de tradutores e intérpretes de libras não heteronormativos**. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis: UFSC, 2019.

SANTOS, Simone Moraes dos. “Adultério, traição e dano moral”. **Jus**. Página web. 01/2006. Disponível em <https://jus.com.br/artigos/7871/adulterio-traicao-e-dano-moral> Acesso em 08/04/2020.

SANTOS, SHEILA MARIA DOS; AMARANTE, D. W.; RODRIGUEZ, F. (Org.). **Teóricas da Tradução**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2021.

SAORNIL, Lucía Sánchez. “Poemas”. In: **Starm19**. Página web. Disponível em: <https://starm1919.blogspot.com/2013/11/poemas.html> Acesso em 28/01/2020.

SENNA, Pedro de. “This Blasted translation: or location, dislocation, relocation”. In: **Journal of Adaptation in Film & Performance**. Vol. 2, n° 3, 2009.

SHUTTLEWORTH, Mark; COWIE, Moira. **Dictionary of translation studies**. Nova Iorque: Routledge, 1997.

SIMON, Sherry. **Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission**. London/New York: Routledge, 2005.

SINGER, Ben. **Melodrama and modernity**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2001.

SMITH, Hazel; DEAN, Roger. (Orgs.) **Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts**. Edimburgo: Edimburg University Press, 2009.

TODO TANGO. **Dicionário lunfardo**. [Página web]. Disponível em <http://www.todotango.com/Comunidad/Lunfardo/> Acesso em 04/01/2019.

UPTON, Carole-Ann. **Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation**. Londres / Nova Yorque: Routledge, 2000.

URDIMENTO. **Revista de estudos em Artes Cênicas do PPGT/CEART/UDESC**. Página web. Disponível em: <http://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/638/showToc> Acesso em 23/10/2019.

VARGAS, Maria Thereza. (Org.) **Antologia do teatro anarquista**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VIGLIETTI, Daniel. “Milonga de andar lejos”. In: **Canciones para el hombre nuevo**. LP. Montevideu: Orfeo, 1968.

ANEXO A – Ementa do minicurso *Teatro e anarquismo: princípios e provocações cênicas*

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Centro de Artes – CEART

PLANO DE ENSINO

DEPARTAMENTO:	Artes Cênicas	ANO/SEMESTRE:	2018-2
CURSO:	Teatro	Todas as fases	
MINI CURSO:	<i>Teatro e anarquismo - princípios e provocações cênicas</i>	TURNO:	noturno
CARGA HORÁRIA:	30 h/a	CRÉDITOS:	
MINISTRANTE	Cassiana dos Reis Lopes (cassiana.reis.lopes@gmail.com)		

1 EMENTA

O teatro no movimento anarquista. O anarquismo no teatro. Aspectos históricos do anarquismo, princípios filosóficos e pedagogia libertária. Experimentos teatrais e princípios anarquistas. Improvisação e jogo no desenvolvimento de cenas. Experimentação cênica em diferentes espaços. Construção de cenas/esquetes. Mostra aberta ao público de cenas/esquetes desenvolvidas no mini-curso.

HORÁRIO DAS AULAS

DIA DA SEMANA	HORÁRIO	CRÉDITOS
QUINTAS	18h30 – 21h30	

3 OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GERAL

Apresentar aspectos históricos da relação entre Teatro e Anarquismo, desenvolvendo reflexões acerca da história recente de movimentos, grupos e artistas com proposições libertárias, propondo aos participantes do curso o desenvolvimento de experimentos cênicos que abordem as questões propostas.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Desenvolver reflexões e possibilitar o debate sobre as relações entre Teatro e Anarquismo a partir de aspectos ligados a história do anarquismo, aos princípios anarquistas, aos experimentos teatrais de cunho libertário e a pedagogia libertária.

Desenvolver cenas, partindo de improvisação e do jogo teatral, que problematizem e reflitam sobre a filosofia anarquista, levando em conta provocações do tipo: “Quais as possíveis relações entre teatro e anarquismo no mundo contemporâneo?”

Desenvolver uma mostra aberta ao público de cenas/esquetes desenvolvidas no mini-curso, promovendo um debate aberto.

4 CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

BLOCO 1 (6 horas)

5. Aspectos históricos do Anarquismo
6. O debate nas Organizações Operárias - Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT),
7. A participação nos processos revolucionários: Revolução Russa, Revolução Espanhola, Revolução Mexicana, Zapatismo, Movimento no Curdistão (YPJ e YPG), etc.
8. Primeira improvisação

BLOCO II (6 horas)

- Princípios anarquistas nos textos e nas experiências históricas
- Horizontalidade, autogestão, ação direta, ajuda mútua, federalismo, solidariedade, liberdade coletiva, socialismo libertário, etc..
- Segunda improvisação

BLOCO III (6 horas)

- Arte anarquista
- História, contradições, conteúdo x forma.
- Terceira improvisação

BLOCO IV (6 horas)

- Teatro Anarquista no Brasil – exemplos históricos e aproximações recentes
- Textos teatrais e princípios anarquistas, Festas e propaganda libertárias, Centro de Cultura Social e movimento operário.
- Teatro e manifestações políticas contemporâneas: movimentos antiglobalização, movimentos de ocupação, movimentos anti autoritários etc.
- Quarta improvisação

5 METODOLOGIA

O mini-curso será desenvolvido de forma a alternar exposição dos conteúdos específicos (e o respectivo debate sobre o tema) com as improvisações, nas quais os participantes do curso, sob orientação, realizarão os experimentos cênicos a partir de jogos e técnicas de improvisações.

Para contribuir na exposição do conteúdo de cada bloco serão convidados pesquisadores da temática oriundos de diferentes áreas (história, sociologia, educação, artes, etc.). Nos dias destinados aos experimentos cênicos, o desafio será problematizar as discussões desenvolvidas nas exposições e debates, para tanto serão desenvolvidos jogos e técnicas de improvisação com os participantes.

Na dinâmica utilizada para as práticas teatrais, será observado também a utilização dos princípios propostos no Bloco II, quais sejam: horizontalidade, liberdade coletiva, autogestão e ajuda mútua.

Ao final do curso, a proposta é de realizar uma pequena mostra dos experimentos cênicos desenvolvidos, promovendo um debate entre os participantes, aberto ao público.

6 AVALIAÇÃO

Ao final de cada bloco, será realizada uma avaliação por parte dos participantes sobre o processo desenvolvido, tendo em vista aprimorar a dinâmica do curso para o bloco seguinte. Para a obtenção do declaração de participação do curso, o participante deverá comparecer a, pelo menos, 75% da carga horária total do curso.

7 BIBLIOGRAFIA

Bibliografia obrigatória:

- MALATESTA, Errico. **No café: Diálogos sobre o Anarquismo**. Curitiba: L- Dopa, 2014.
- MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas**. Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000). 2008. 429 f.
- Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- ROJO, Sara. **Teatro e pulsão anárquica**. Estudos Teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo horizonte, BH: Nandyala, 2011.
- CORRÊA, Felipe. **Bandeira Negra: discutindo o anarquismo**. Curitiba: Prismas, 2014

Bibliografia complementar:

- FACCIO, Luiza. **Libertários no teatro**. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade de Campinas, 1991.
- MONTOYA, Eva Golluscio de. **Elementos para una “teoría” teatral libertaria (Argentina 1990)**. In. Latin American Theatre Review, n. 21-1, 1987, p. 25-91.
- ORIHUELA, Antonio; LEYVA, Fatna Lazcano; ANAYA, Lorena Rivera. **Escuela y arte en la experiencia libertaria. Hacia una escuela donde lo peor son las vacaciones y un arte donde lo peor son las obras de arte**. Ed.: Desacuerdos, Mexico, nº 6, 2011, p. 74-97.
- RESZLER, André. **A Estética Anarquista**. São Paulo: Eros, 1977.
- RENDEIRON, Alexandre Oriano Dias. **O Anarquismo e a Estética da Liberdade**. 2014. 62 f. Dissertação de Mestrado em Filosofia – Estética. Faculdade de Ciências Sociais. Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 2014.

VASCO, Neno. **Greve de Inquilinos (farsa em 1 ato)**. Joinville: Ambiente Arejado Publicações e Editora Entremares, 2018.

Filmes:

ARTE y Anarquia. Direção: Emilio García Weidemann. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=lOrOYrLWoMg Acesso em: 13 de ago. De 2018.

HISTÓRIA do Anarquismo - Sem deuses, Sem mestres - 1840-1906 - A paixão por destruição. Diretor: Tançrède Ramonet. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x_L99OFI0h8 Acesso em: 13 de ago. de 2018.

HISTÓRIA do Anarquismo - Sem deuses, Sem mestres - 1907-1921 - Terra e Liberdade. Diretor: Tançrède Ramonet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cEMFuf3iWds> Acesso em: 13 de ago. de 2018.

HISTÓRIA do Anarquismo - Sem deuses, Sem mestres - 1922-1945 - Em memória do derrotado. Diretor: Tançrède Ramonet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JiZ1rhsbAYk> Acesso em: 13 de ago. de 2018.

CRONOGRAMA DO MINICURSO

Dia	Conteúdo da aula
13/09	Improvisação 1
20/09	Bloco I Exposição
27/09	Improvisação 2
04/10	Bloco II Exposição
11/10	Improvisação 3
18/10	Bloco III Exposição
25/10	Improvisação 4
01/11	Broco IV Exposição

08/11	Colóquio Anarquismo – Teatro e Anarquismo
	Mostra das práticas cênicas – seguida de debate