



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS - IL

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET

CURSO DE LETRAS – TRADUÇÃO – FRANCÊS

KELLY DO CARMO BARBOSA

TRADUÇÃO DE “*PAS SUIVI DE QUATRE ESQUISSES*” DE SAMUEL BECKETT

E SEU MISTO DE ELEMENTOS

ORIENTADOR: PROF. DR. ECLAIR ANTONIO ALMEIDA FILHO

Brasília – DF

1º/ 2017

Kelly do Carmo Barbosa

**TRADUÇÃO DE “*PAS SUIVI DE QUATRE ESQUISSES*” DE SAMUEL BECKETT
E SEU MISTO DE ELEMENTOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução como requisito parcial para obtenção de título de bacharela em Letras – Tradução – Francês.

Orientador: Prof. Dr. Eclair Antonio Almeida Filho

Brasília – DF

2017

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Eclair Antonio Almeida Filho. (orientador)

Prof. Augusto Rodrigues da Silva Júnior

Prof. Maria da Glória Magalhães dos Reis

Brasília, DF 7 de junho de 2017

« Malheur aux faiseurs de traductions littéraires, qui en traduisant chaque parole énervent le sens ! C'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue et que l'esprit vivifie. »

Voltaire

Agradecimentos

A Deus, por todas as graças que tive até hoje.

Aos meus pais, em especial minha apreciada mãe, por toda a paciência em meus momentos de exaustão e por toda a motivação para que eu conseguisse seguir em frente.

À minha admirada amiga Lays que, não só nesta fase tão importante de minha vida, mas também durante nossos 15 anos de amizade, sempre me incentivou e me acompanhou na vida, como um todo. À minha amada irmã Kádima, por todos os bons conselhos e incentivos. Às minhas queridíssimas amigas, Mayara, Paula e Leísa, que tive a oportunidade de conhecer na UnB e que sempre estiveram presentes em todos os momentos desta vida acadêmica. E à minha amável xará Kelly Barbosa, que sempre me ajuda a me levantar nos momentos mais difíceis.

Em especial, agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Eclair Antonio Almeida Filho pela disposição, paciência, confiança depositada e por compartilhar seu conhecimento não só na construção deste trabalho, mas também durante os semestres em que estudamos juntos.

Aos demais professores que tiveram grande importância em minha formação na UnB, somando em minha vida através do compartilhamento de conhecimento.

Aos membros da banca pela disposição e leitura atenciosa do texto.

TRADUÇÃO “PAS SUIVI DE QUATRE ESQUISSES” DE SAMUEL BECKETT

E SEU MISTO DE ELEMENTOS

RESUMO

A obra “*Pas suivi de quatre esquisses*” contém cinco peças, teatrais e radiofônicas, escritas por Samuel Beckett, em 1979. Este trabalho tem como objetivo discutir o processo tradutório dessas peças que são envolvidas por misturas de elementos em uma mesma obra. Trata-se de uma obra que faz parte do teatro do absurdo, trazendo então, além de uma escrita fora da língua padrão, cenas e personagens excêntricos. Os pontos analisados nessa obra são elementos como música, repetição de termos, entonação, sons de objetos, grande sequência ou ausência de vírgulas, que são característicos da escrita do autor que, ao tratar de peças radiofônicas, dá grande valor à parte sonora das peças. As teorias apresentadas por Susan Bassnett e Patrice Pavis e as análises da escrita de Beckett feitas por Célia Berrettini e Ana Helena Souza, assim como os estudos de outros autores, foram de extrema importância para a compreensão não só das particularidades da tradução teatral, mas também da importância que esses elementos estudados têm nas obras do autor. Desta forma, o tradutor em seu ofício deve atentar ao aspecto do texto, a fim de manter as características que marcam a escrita do autor.

Palavras-chave: Samuel Beckett; tradução teatral; peça radiofônica; repetição.

RÉSUMÉ

L'œuvre "Pas suivi de quatre esquisses" comporte cinq pièces, théâtrales et radiophoniques, écrites par Samuel Beckett, en 1986. L'objectif de ce travail est de discuter le processus traducteur de ces pièces qui sont composées de mélanges d'éléments dans une même œuvre. Il s'agit d'une œuvre qui fait partie du théâtre de l'absurde, en apportant, en plus d'une écriture hors de la langue standard, des scènes et des personnages bizarres. Les points analysés dans cet œuvre sont des éléments comme musique, répétition de termes, intonation, sons d'objets, grosse série ou absence de virgules, dont sont caractéristiques de l'écriture de l'auteur qui, en abordant des pièces radiophoniques, donne grand valeur à la partie sonore de les pièces. Les théories présentées par Susan Bassnett et Patrice Pavis, et les analyses de l'écriture de Beckett faites par Célia Berrettini et Ana Helena Souza, ont été d'extrême importance pour la compréhension des particularités de la traduction théâtrale et de l'importance que ceux éléments étudiés ont dans les œuvres de l'auteur. De cette façon, le traducteur, dans son métier, doit attirer l'attention sur les aspects du texte, afin de maintenir les caractéristiques qui marquent l'écriture de l'auteur.

Mots-clés : Samuel Beckett ; traduction théâtrale ; pièce radiophonique ; répétition.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1 AUTOR E OBRA	11
1.1 Sobre o autor	11
1.2 Sobre a obra	13
2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	15
3 RELATÓRIO DE TRADUÇÃO	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41
ANEXO	43

INTRODUÇÃO

A tradução de textos para o teatro e para a rádio requer bastante atenção às características da escrita do autor, pois, ao traduzir, além de pensar no autor e no leitor ou espectador, deve-se pensar também no ator, em relação a como ele irá reproduzir os atos da cena. Em textos teatrais, o tradutor é guiado pelas vozes do próprio texto e este deve se controlar em relação ao texto, sem suprimir suas características, para que seja um texto com um caráter aberto que dê certa liberdade ao diretor. Ao pensar nestes aspectos, foi escolhida a obra “Pas suivi de quatre esquisses”, de Samuel Beckett, o qual traz textos com características peculiares em sua escrita, como repetições de falas e de pontuações, por exemplo. Esse livro escolhido para a tradução é uma obra que traz textos tanto para teatro quanto para rádio, dando ao tradutor uma preocupação maior com a leitura em voz alta, já que se trata também de peças teatrais radiofônicas, em que a voz se torna “personagem principal” da ação.

Segundo Anastácio, Dias e Ferrari (2014, p. 85), a peça radiofônica surgiu no ano 1920, proporcionando aos espectadores da época uma peça “invisível a olhos nus”. A peça radiofônica se tornou popular nos anos 40, mas perdeu a força com o surgimento da televisão nos anos 50. As peças teatrais radiofônicas desfrutam de uma linguagem radiofônica que valoriza os efeitos sonoros, a voz, a interpretação, a música e até mesmo o silêncio, fazendo com que os espectadores formem imagens multissensoriais quando transmitidas via rádio. A primeira peça radiofônica escrita por Beckett foi “All That Fall” (Todos os Que Caem), escrita em 1956 e publicada pela rádio britânica BBC em 1957. A relação de Beckett com a rádio se caracteriza por utilizar o recurso sonoro para suprir as lacunas na elaboração mental das imagens criadas na peça.

Ao se tratar de peças radiofônicas, durante a tradução, considerou-se a música, a vocalidade, a pausa e todos esses elementos que marcam o desenvolvimento da peça, elementos que são objeto da problemática deste trabalho. Observar todos esses elementos é extremamente importante para que não haja uma perda das características do autor e da liberdade que Beckett dá aos que irão colocar as peças em cena. Trata-se de uma preocupação com o modo como o diretor vai direcionar a peça, como o ator vai reproduzir os atos e como o espectador vai imaginar as cenas.

As características já citadas tanto de peças radiofônicas quanto do teatro do absurdo são encontradas claramente no livro “Pas suivi de quatre esquisses”, escolhido para a tradução.

Além de se tratar da criação de peças radiofônicas, é importante frisar também nas características do teatro do absurdo que estão presentes em suas peças. O teatro do absurdo, termo criado em 1962, pelo tradutor, crítico, produtor, argumentista, adaptador e jornalista Martin Esslin, para descrever os dramaturgos não-naturalistas, tem como características os elementos ilógicos na construção das peças, contendo histórias sem sentido, certezas ou relevância com personagens que “fogem do padrão” dos personagens de peças fora deste gênero, mas que são histórias que expressam o mundo do absurdo, o mundo desconexo em que muitas pessoas se encontram no decorrer da vida. Segundo Esslin (1968, p.346), o teatro do absurdo “encara corajosamente o fato de não ser mais possível àqueles para quem o mundo perdeu sua explicação e significação central”.

Diante da diversidade de elementos que compõem a obra de Beckett, é difícil não interferir em suas escolhas para marcar a peça em seu tempo, espaço e até mesmo nas características de seus personagens. A obra “Pas suivi de quatre esquisses” contém peças ricas em tempos, em oscilações de luz, som e voz, ou seja, exatamente uma mistura de elementos, o que torna o trabalho do tradutor difícil, pois ao traduzir mantendo essas características, é preciso encontrar o melhor meio que não suprima esses elementos nas peças. Além disso, há também a atenção que se deve ter com a forma que o ator que irá produzir as cenas das peças, a fim de passar a verdadeira imagem que o autor deseja aos seus espectadores.

Neste projeto, o objetivo é justamente buscar as melhores soluções para essas dificuldades com que o tradutor se depara ao tentar fazer uma tradução que mantenha as características do autor, que são elementos-chave para a construção de sua obra. Diante disto, serão analisados trechos baseando-nos em teorias que tratam da tradução teatral, embasadas por Patrice Pavis e Susan Bassnett, relacionando a tradução teatral à questão decisiva na relação entre o texto e sua encenação. Além da análise feita com base em estudos sobre as obras de Beckett, feitos por Ana Helena Souza e Célia Berrettini.

1 AUTOR E OBRA

1.1 Sobre o autor

Samuel Beckett nasceu no dia 13 de abril de 1906, em Focrock na Irlanda, e morreu no dia 22 de dezembro de 1989, em Paris. Sua vida é contada por Deirdre Bair, professora de literatura comparada, jornalista literária e também autora de biografias que, além de relatar a vida de escritores importantes como Simone de Beauvoir, também teve a oportunidade de escrever sobre a vida de Beckett através de informações tiradas de encontros com o próprio escritor e de informações fornecidas de diversas pessoas que tiveram contado com ele.

O escritor irlandês se casou aos 31 anos com a musicista Suzanne Dusmenoil, sete anos mais velha. Foi filho de Mary, a qual realizava concursos de pinturas e, um tanto perturbada e não muito tolerante, incentivava seu filho a mostrar suas emoções de medo e afeto, o qual defendia a independência de seus atos, e de William Beckett, que foi um grande atleta, sendo mais tolerante e afetivo, porém bastante exigente, pois ele desejava que Beckett e seu irmão Frank se igualassem ao pai no que diz respeito à força física. Beckett e seu irmão Frank, mesmo com os sofrimentos físico e psicológico impostos por seus pais, mostravam-se indiferentes a todo esse sofrimento. Esses relatos de sua infância passam de forma ironizada através das falas do próprio escritor, segundo Maria Ivone Accioly Lins:

‘Meus pais fizeram tudo o que pode tornar uma criança feliz. Mas eu, frequentemente, me sentia só. [...] Meu pai não me batia; minha mãe não fugia de casa’ (Bair 1978, pp. 24-5). Novamente a ironia beckettiana: Beckett esconde e ao mesmo tempo denuncia que a mãe lhe batia e o pai se ausentava. (LINS, 2000, p. 335-336)

Beckett se formou em Literatura Moderna no Trinity College de Dublin e logo após, em 1928, mudou-se para Paris, onde começou a lecionar inglês na Escola Normal Superior de Paris e conheceu o escritor, também irlandês, James Joyce. Devido ao seu envolvimento com uma célula da Resistência Francesa, durante Segunda Guerra Mundial, o escritor se manteve escondido entre 1940 e 1945, período em que escreveu o romance filosófico *Watt*, em inglês. Porém, Beckett passou a escrever em francês a partir de 1945, quando já não encontrava editoras na Inglaterra para fazer suas publicações no período da Segunda Guerra.

Samuel Beckett escreveu poemas, prosas, romances, novelas, contos, ensaios e textos para cinema, televisão, teatro e rádio, que é o que será tratado neste projeto, as peças radiofônicas. Como características principais, suas obras contêm presença de sentimentos como solidão e angústia, além do humor e uma certa crítica à modernidade. E, como já citado, James Joyce foi o autor que teve grande importância para Beckett, na década de 30, como observa Ana Helena Souza:

Encontram-se com frequência na crítica beckettiana referências a James Joyce. Não só pelo fato de terem em comum a Irlanda e a construção de obras literárias capitais no século XX, mas sobretudo porque a literatura joyceana exerceu uma reconhecida influência sobre Beckett, constituindo primeiro um modelo e, em seguida, um desafio ao seu desenvolvimento literário. Tanto a admiração quanto a busca por uma forma de escrever diferente da de Joyce foram ainda mais estimuladas pela proximidade entre os dois escritores. (SOUZA, 2006, p. 17)

Beckett participou da composição de *Finnegans Wake* (1939) que é o último romance de James Joyce, marcado por uma mistura de inglês com outras línguas. Já James Joyce o influenciou em sua obra *Dream of Fair to middling Women*, publicada somente em 1992, contendo características de James Joyce. O escritor começa a escrever em francês, distanciando-se das características de Joyce, começando pelo romance *Mercier et Camier* (1946). As principais obras de Beckett foram *More Pricks than Kicks* (1934), *Murphy* (1938) e *Watt* (1953), em inglês, e *Molloy* (1947), *Malone Meurt* (1948), publicados em 1951 e *L'innommable* (1949), publicado em 1953, em francês, formando a famosa trilogia do pós-guerra que rompe a sua tradição literária.

O escritor foi também um dos fundadores do teatro do absurdo, que é um movimento artístico-cultural com peças teatrais que criam personagens com comportamentos anormais e temas com fatos inesperados do cotidiano. Beckett começou no teatro do absurdo com o texto “Esperando Godot”, escrito em 1948 e publicado somente em 1953, sendo uma peça que revolucionou a linguagem teatral com seus personagens cômicos e trágicos. O teatro e as peças radiofônicas de Beckett trazem personagens que fogem do comum “normal” dos demais teatros, inserindo personagens peculiares com diálogos que, geralmente, não são comuns na realidade do dia a dia, marcados por pausas longas e curtas, momentos de silêncio, que são bastante valorizados, sons de objetos, economia de termos com repetições de palavras, de frases e de pontuações, criando então espaços sem muitos objetos e falas.

1.2 Sobre a obra

A obra “*Pas suivi de quatre esquisses*”, foi escrita em 1978 e traduzida somente para o inglês pelo próprio autor, Samuel Beckett. Esse livro tem justamente as características já citadas neste trabalho, como cenas que representam o teatro do absurdo, ausência de falas em determinados momentos e ausência de objetos, mas ao mesmo tempo valorizando os que estão em cena.

Essa obra é composta por 5 peças, começando por “*Pas*” que, com apenas duas personagens, uma senhora chamada May (M.) e uma voz feminina (V.) que surge do fundo da cena, trata da relação entre uma mãe que desperta depois de um longo tempo de sono e sua filha que a chama cheia de recordações para contar, numa narração feita pela própria mãe. A peça se passa por meio de um jogo de passos da direita para a esquerda e vice-versa, tratando-se de uma peça marcada por repetições de frases, passos, meias-voltas e alternância da iluminação.

A segunda peça é a “*Fragment de théâtre I*” que, também com dois personagens, importa a relação entre um cego solitário que toca um violino para ganhar sua esmola e um mendigo cadeirante, também solitário, que chega até o cego envolvido por sua música, buscando não só ajudá-lo, mas também ser ajudado. O diálogo dos dois personagens é extremamente fora do comum, sendo marcado por perguntas e argumentos confusos; já a cena é marcada pelos movimentos dos personagens, o tempo e espaço em que a peça é construída.

A terceira é a “*Fragment de théâtre II*” que, com três personagens, desenvolve uma trama em que dois personagens, lendo cartas tiradas de uma pasta cheia de documentos que se encontra em uma mesa, discutem a possibilidade de um terceiro personagem, que não tem uma fala sequer e se encontra parado ao lado da janela, jogar-se de lá. Trata-se de uma peça marcada pelo espaço em que ocorre a cena, por seus objetos como a mesa, o abajur e uma gaiola com um pássaro, bem como pela oscilação da iluminação transmitida por esse abajur.

A quarta é a “*Pochade radiophonique*”, com três personagens, sendo eles um “ator” Dick, um locutor, uma datilógrafa chamada Fox, estes dois que discutem sobre leituras e

observações de sua peça e sobre a veracidade das histórias de Dick, que parece um tanto louco. Trata-se de uma peça marcada por oscilações de vozes, tempo e som dos objetos, como o da régua e o do lápis.

E, por fim, a quinta que é intitulada como “*Esquisse radiophonique*”, na qual há um pequeno diálogo entre uma senhora, doméstica, e um rapaz, recepcionista, marcado por sons, em que se encontram música e voz em conjunto e um diálogo cortado, por meio de um telefonema entre o recepcionista e uma senhora, e marcado por repetições de palavras e frases.

Portando, são 5 peças com histórias totalmente distintas, mas que estão ligadas por suas características que mantêm sempre a comicidade, as cenas absurdas e os personagens excêntricos, transmitindo um certo sentimento de angústia através de seus personagens. Também são perceptíveis as repetições, a valorização do som e da voz, misturando-os em determinados momentos, e dos objetos que envolvem as cenas através de oscilações de volume, iluminação e movimento.

2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Diante deste amplo campo de estudos que é a tradução, foram estudados alguns teóricos que tratam tanto da tradução teatral, quanto da linguagem de Beckett. Uma dentre esses teóricos que contribuíram para este trabalho foi Susan Bassnett, teórica da tradução e estudiosa da literatura, trata da tradução teatral, desenvolvendo ideias e conceitos como o de “*performability*” ou “*playability*” em algumas de suas obras, como *Translation Studies* (1978) | Estudos de Tradução (2005).

De acordo com o livro “Estudos de Tradução” (BASSNETT, 2005, p.157), o texto escrito é influenciado por sua “*performability*”, logo, Bassnett trata da tradução teatral relacionando o texto com a performance, afirmando que o espetáculo está envolvido por um conjunto de sistemas inter-relacionados que tem como componente (opcional) o sistema linguístico, ou seja, um espetáculo é construído por diversos sistemas, podendo ou não incluir o sistema linguístico, que seriam peças sem linguagens orais ou de sinais. Ao tratar da tradução teatral, a teórica cita Ane Ubersfeld, uma professora francesa especialista em teatro, que mostra como é impossível separar texto e representação, afirmando que o teatro consiste de uma relação dialética entre ambos.

Esta relação dialética se dá entre o texto e a representação que devem ser trabalhados juntos, pois se trata de textos escritos para se colocar em cena, peças que necessitam do texto no ato da fala e nas orientações para colocar a obra em cena através da própria representação que dá vida ao texto. Portanto, ao traduzir peças teatrais, é imprescindível a atenção às possibilidades de encenação, sem deixar escassear as características do autor que, no caso de Beckett, são a liberdade que ele dá para o diretor direcionar as cenas e as marcações, repetições e o ritmo que serão discutidos adiante.

O texto teatral, de modo geral, não é lido como um texto em prosa, por exemplo. Pois se trata de uma obra literária base para a montagem de uma peça teatral, um texto que tem voz, interpretação e performance, podendo haver uma invenção do tradutor em sua língua de origem, como se pode ver no trecho editorial de Antoine Vitez de *l'Art du Théâtre*, citado no livro “Ler o teatro contemporâneo” de Jean-Pierre Ryngaert, “A arte do teatro é uma questão

de tradução: a dificuldade do modelo e sua opacidade incitam o tradutor à invenção em sua própria língua, o autor em seu corpo e sua voz.” (VITEZ, 1985 apud RYNGAERT, 1998, p. 188).

Ainda citando Bassnett, o sistema linguístico nos textos teatrais é apenas um componente em um conjunto de outros sistemas que estão inter-relacionados, compreendendo a peça. Como exemplo desses diferentes sistemas, Jiri Veltrusky, estudioso checo, chama atenção para o desdobramento do diálogo em tempo e espaço que engloba um conjunto de elementos que envolvem os falantes. E no caso de Beckett, esse desdobramento do diálogo em tempo e espaço pode ser percebido claramente no modo como ele envolve vários elementos de oscilações de vozes, sons de objetos e músicas, dirigindo uma riqueza de elementos sonoros na composição do espetáculo.

Com base nesses elementos já citados, observa-se que o discurso do teatro é acompanhado de vários signos diferentes, sendo eles sonoros ou não. Portanto, o trabalho do tradutor, na tradução teatral, é diferente de outros tipos de textos, porque ele lida com a possibilidade de encenação, ou seja, não é só o texto escrito que será trabalhado, é preciso fazer a distinção entre a ideia do texto e sua performance, ou seja, trabalhar o escrito pensando no físico. Ademais, nas peças radiofônicas, trabalhar o escrito pensando no físico é dar valor aos elementos sonoros que dão vida às cenas. E pensando em todos esses elementos, Bassnett afirma que o tradutor em seu ofício deve traduzir o elemento linguístico tendo-se em mente a sua função no discurso do teatro como um todo (2005, p.160).

Em meio à dificuldade em traduzir um texto teatral, abarcando todos os elementos que o compõem, de acordo com Susan Bassnett (2005, p. 160), a tradução teatral, feita por uma tradução literal demais, pode se tornar impossível de ser encenada enquanto uma tradução mais livre pode ser desviada do texto original. Pois há a possibilidade de mudar as cenas e suas ideias na tentativa de ser fiel ao texto, em sua literalidade, e acabar perdendo possibilidades de encenação. Já na tentativa de mudar elementos, em sua tradução livre demais, pode acabar se distanciando do original. Em Beckett, a literalidade e a liberdade foram trabalhadas em pontos diferentes, mantendo as características da obra como a marcação, a repetição e o silêncio, que dão o sentido ou não-sentido da obra, criando cenas com ausência de relações humanas e de sentido, já que se trata de um autor do teatro do absurdo. E também houve a tradução livre na escolha de termos como alguns objetos

colocados em cena que, se forem traduzidos literalmente, não condizem com o que é utilizado em português, o que será apresentado no relatório de tradução.

Como problemas básicos da tradução teatral, Bassnett cita exemplos como desvios de padrões gestuais entre a língua fonte [doravante, LF] e a língua materna [doravante, LM], que ocasionam a dissolução das estruturas essenciais no texto em LF na LM. O ritmo, forte elemento na obra de Beckett, por exemplo, determina padrões da gesticulação física dos atores e são exatamente essas gesticulações, pausadas por pontuações e vírgulas, que formam e demonstram o estado atual do personagem. Então, a preocupação do tradutor neste ponto se dá justamente no aspecto da performance e interpretação do texto de partida, visando sempre sua relação com os espectadores ao levar em conta esse fato de ser um texto para interpretação, ou seja, um texto para ser encenado.

Patrice Pavis, nascido em 1947, foi professor de Estudos Teatrais na Universidade de Kent em Canterbury e estuda a semiologia e a interculturalidade no teatro. Pavis foi outro grande estudioso sobre o teatro e a tradução teatral, o qual afirma que, ao analisar a tradução teatral, o texto sofre transformações durante sua tradução, passando por percursos como o da linguística, da interpretação, da cênica e da concretização receptiva para chegar ao público.

Ao pensar no processo de tradução teatral, além do texto propriamente dito, Pavis valoriza também a cultura que é passada ao público alvo, pois se trata de um processo tradutório que leva a cultura estrangeira, que talvez o espectador não conheça, ao público. Nesse processo, o autor chama atenção à relação entre o teórico e o ator, a fim de manter a ligação entre o ato da tradução e a sua translação que vai além da encenação, como cita em seu livro *“Le théâtre au croisement des cultures”* (1990) | *“O Teatro no Cruzamento de Culturas”* (2008):

Para pensar o processo da tradução teatral seria preciso interrogar ao mesmo tempo o teórico da tradução e da literatura e o encenador ou ator, assegurar-se de sua cooperação e integrar o ato da tradução a esta translação, muito mais ampla do que a encenação de um texto dramático e a presentificação de uma cultura e um público estranhos um ao outro. (PAVIS, 2008, p. 124)

Pavis cita duas evidências que descrevem o processo da tradução teatral e o efeito que este processo pode ter durante a encenação das peças, sendo uma evidência que trata da questão sobre o texto traduzido passar pelo corpo dos atores e pelos ouvidos do público no

teatro, havendo então uma tradução voltada ao corpo dos personagens e aos ouvidos dos espectadores. E uma outra evidência que trata sobre a questão da tradução do texto linguístico de maneira que haja comunicação no palco, valorizando as situações de enunciação e de cultura que são separadas pelo espaço e pelo tempo. Em Beckett, essas situações, de enunciação em especial, são claramente separadas pelo espaço, o qual é marcado por objetos e por passos, e também pelo tempo, o qual é marcado por silêncios, pontuações, oscilações de vozes e diversos sons de objetos.

Ao focar na enunciação, Pavis afirma que o texto da tradução, ao ser encenado, é cercado por toda uma situação de enunciação pertencente à cultura-alvo (2008, p.125). Afirma ainda que, para saber o que o texto-fonte quer dizer, é necessário um certo questionamento como “o que você quer dizer para mim e para nós?” (2008, p.125). Ou seja, mais uma vez se deve não só pensar em seu processo de tradução, mas também no efeito que o resultado causará em quem ouve, assiste ou lê a obra. É preciso pensar se o texto-alvo carregará o real sentido que o autor do texto-fonte quer trazer. E diante desta dificuldade, Pavis cita o “ato hermenêutico” (2008, p.125), cujo objetivo é de levar o texto estrangeiro para a língua de chegada. No caso de Beckett, pode-se levar o texto estrangeiro mantendo suas características de marcação e ritmia, mantendo-o um texto absurdo, o que não causa conflito, já que se trata de uma obra que tem características, no âmbito da literatura, do teatro do absurdo. Deste modo, pode-se trazer claramente as características e os diálogos de personagens que fogem da realidade do dia a dia, levando toda essa história do mundo incomum que, de certa forma, pelo meio literário em que Beckett se encontra, não causará tanto estranhamento.

Para que haja a concretização das cenas, Pavis estabelece um esboço que mostra todo o processo por que o tradutor de teatro passa em seu ofício. A primeira etapa é a da “Concretização textual”, em que se trata o texto de origem como um texto que só é legível em sua situação de enunciação na cultura ambiente. Em seguida, encontra-se a etapa da “Concretização dramaturgica”, etapa em que o tradutor se coloca como leitor e dramaturgo, imaginando em qual situação de enunciação está o enunciado, e é onde ele se pergunta “quem fala a quem e para quais fins?” (PAVIS, 2008, p. 127), ou seja, é a etapa em que se deve observar e reconstituir o espaço, o tempo, os personagens e a ideologia do autor. Neste ponto, em Beckett, pode-se assegurar a coerência do texto de origem atentando às repetições e aos silêncios que marcam as cenas. Em seguida, encontra-se a etapa “Concretização cênica”, que é onde o texto, já traduzido durante a “Concretização dramaturgica”, entra em contato com o

palco na imaginação do tradutor, o qual faz uma idealização de como o texto entrará em cena, situação mais provável. E por fim, a etapa da “Concretização receptiva”, em que há o contato direto com o público, ou seja, etapa em que a tradução toca os espectadores através de uma encenação concreta.

Além da preocupação com todos os elementos já citados, é preciso atentar ao ritmo do texto de origem e do texto da Concretização cênica, vulgo tradução, para chegar a uma “boa” tradução, pois o ritmo juntamente com o tempo da fala traduzida, por exemplo, podem influenciar no momento de enunciação feita pelo ator. Ou seja, deve-se manter o ritmo e o tempo sem que se cause prejuízo no momento do ato cênico, o que requer também uma atenção do ator ao colocar o texto em voz (PAVIS, 2008, 130). Portanto, pode-se ver que o processo de tradução teatral está inteiramente ligado à relação entre tradutor e autor, na questão sobre o que o autor quer passar, entre tradutor e ator, na questão sobre como ele pode representar o texto e entre tradutor e espectador, no âmbito de como a obra chegará aos ouvidos desses espectadores.

Tratando-se especificamente do teatro de Beckett, autor que optou por escrever em francês a fim de escrever de forma mais direta, sendo um meio em que o autor tenta se distanciar da tradição literária inglesa que ele seguia, influenciado por James Joyce, o professor, editor e tradutor Fletcher constata em seu artigo “*Ecrivain Bilingue*” que:

O francês devia lhe oferecer uma maneira mais nua, mais direta de se exprimir, menos sujeita aos artifícios de estilo que sempre o seduziram em inglês, mais sóbria e mais apropriada aos temas que agora ocupavam seu pensamento, devido, sem dúvida, a suas experiências na Resistência e sob a Ocupação. (FLETCHER, 1976, p. 209)

Porém, percebe-se que nesta tentativa de se afastar do inglês, buscando uma escrita com um estilo diferenciado do que ele seguia, Beckett carrega uma bagagem extremamente rica de elementos como o seu modo “diferente” de escrever, o que não deixa de ser um estilo, construindo histórias absurdas através de uma mistura tanto de elementos sonoros, como de objetos e de elementos de iluminação que marcam, muitas vezes em conjunto, todo o tempo e espaço de suas cenas.

Outra explicação para a utilização do francês feita por Beckett em seus textos, encontra-se na afirmação que o próprio Beckett faz no artigo “*Beckett’s French*”:

Quando da desocupação [de Paris] eu consegui manter meu apartamento, voltei para ele e comecei a escrever novamente – em francês – com um desejo de me empobrecer ainda mais (m'appauvrir encore davantage). Este foi o verdadeiro motivo. (BECKETT, 1992, v.1, p. 69)

Em relação as suas características, como a repetição que se dá através das expressões utilizadas pelo autor e a diminuição do uso de diferentes termos, há também a sua diferente utilização de pontuação, havendo em sua obra momentos em que há uma grande sequência de vírgulas, como será mostrado no relatório de tradução deste mesmo trabalho. Neste âmbito, Ana Helena Souza afirma que essas questões, como a eliminação da pontuação em “Como é”, obra analisada pela autora, dão-se devido à “aquisição de um ritmo peculiar e de uma precisão no manuseio da sintaxe, das repetições e do léxico” (2006, p. 124), elementos que foram mantidos durante a tradução justamente para conservar todo o movimento da obra marcado por essa pontuação em conjunto com suas repetições.

De acordo com a análise feita por Célia Berrettini, professora da Escola de Comunicações e Artes da USP, colaboradora do caderno *Cultura* do Jornal O Estado de S. Paulo e tradutora, em seu livro “A linguagem de Beckett”, o diálogo das peças de Beckett é construído através de uma escrita diferente, como já foi mencionado anteriormente, que envolve oposição, repetição e esticomítia, que é o duelo verbal entre personagens que estão em oposição. Na obra traduzida para este trabalho, “*Pas suivi de quatre esquisses*”, percebe-se a grande frequência de repetições, figura que Célia Berrettini define da seguinte forma:

Quanto à *repetição*, esta figura de retórica de tão rico emprego não apenas entre os clássicos, é também usada por Beckett, que procede de duas maneiras: ora, numa única fala, a personagem repete várias vezes o mesmo termo; ora, é reiterado o termo ou uma frase, espaçadamente, tal um tema musical ou *leitmotiv*, assim sublinhando ou evocando um conceito-chave. (BERRETTINI, 1977, p. 28)

Assim como mostra Berrettini em seu livro, diversos exemplos em que ocorre essa repetição de termos em uma única fala ou de termos ou frases reiteradas espaçadamente, o relatório de tradução deste trabalho trará exemplos da obra traduzida para a mesma finalidade, contendo essas repetições. Para a autora, as repetições feitas por Beckett traduzem o tédio da vida e o inacabável recomeçar, havendo assim repetições não somente de palavras, vocábulos e expressões, mas também de gestos feitos pelos personagens, o que também será exemplificado no relatório.

Ao relacionar todas as características que permeiam o diálogo nas peças de Beckett, Berrettini faz a seguinte observação:

Retomando o assunto do diálogo, mas no que concerne à sua progressão, notamos que apresenta, em parte, características do diálogo tradicional, isto é, a continuidade semântica, com o jogo de perguntas e respostas. A descontinuidade porém se impõe, testemunhando a dificuldade de comunicação, e a solidão das personagens, ainda que vivam em par. (BERRETTINI, 1977, p. 34)

O diálogo entre os personagens contém esse jogo de perguntas e respostas, incluindo ou não repetições de termos ou falas, o que deixa clara a falta de comunicação que há entre os personagens, estes que são, muitas vezes, solitários mesmo na presença de um outro, como se pode perceber em todas as peças do livro traduzido, sendo na primeira Amy que está na presença de sua mãe adormecida, porém está envolvida em sua solidão, reclamando a ausência de sua mãe. Na segunda, “*Fragment de théâtre I*”, há o cego e o cadeirante, ambos são seres solitários, mesmo tentando se ajudar, vagando pela rua. Em “*Fragment de théâtre II*”, há três personagens, A, B e C, que se colocam em cada ponto de uma sala, sendo o C um personagem sem fala. Em seguida, no “*Pochade radiophonique*”, há o locutor, a datilógrafa e Dick, personagem inusitado com poucas falas e que não tem muita comunicação com os outros personagens. E por fim, no “*Esquisse radiophonique*”, há uma senhora e um recepcionista, sozinho em seu ambiente de trabalho, que desenvolvem um curto diálogo misturado com música. São todas peças com personagens que não se envolvem inteiramente entre si, sem muito contato e sem muito sentimento, sendo envolvidos por um diálogo conflituoso.

A respeito desta questão sobre a solidão, do envolvimento ou não-envolvimento entre os personagens, Souza, em seu artigo sobre “A função do humor derrisório no conto ‘Primeiro Amor’ de Samuel Beckett”, observa que “não somente a visão amorosa convencional é questionada pelo autor, mas também outras convenções sociais, como família e religião, uma característica em comum em Beckett e outros autores vinculados ao teatro do absurdo.” (SOUZA, 2011, p. 478).

Ainda de acordo com Berrettini, o prosseguimento do diálogo pode ter intervenção da música, em especial, nas peças radiofônicas. Beckett dá importância para a parte sonora das peças, podendo ter a música ligada ao tema da obra ou tê-la como um próprio personagem. Essa parte sonora é envolvida por um certo cuidado com o ritmo, a dicção e a entonação dos

diálogos, como o próprio escritor afirma, segundo citação de Pierre Mèlèse no livro de Berrettini:

Segundo o testemunho de seu encenador, Jean-Marie Serreau, por ocasião da montagem de *Comédia*, revelava Beckett “um cuidado extremo com a dicção, com o ritmo da entonação”, o que o levava a “fazer trabalhar as sílabas” e até mesmo a redigir “um comentário por escrito para cada frase”, obrigando os atores a repetirem, incansavelmente, cada réplica. (MÈLÈSE, 1972, p.150 apud BERRETTINI, 1977, p. 40)

Todo esse cuidado com a entonação nos diálogos também pode ser percebido em algumas peças da obra traduzida para este trabalho, juntamente com a parte sonora que chega a avançar o diálogo, como será exemplificado no próximo capítulo.

A respeito do silêncio nas obras de Beckett, outro elemento bastante presente, Berrettini observa que, apesar de construir um texto despojado, com uma grande economia de meios, as obras de Beckett têm uma riqueza semântica, em que o silêncio “‘fala’ tanto ou mais que as palavras associadas aos gestos” (BERRETTINI, 1977, p. 41). Além de dramaturgo da palavra “banal”, Beckett também é dramaturgo do silêncio, elemento importante em suas obras e que é colocado dentre falas e/ou indicado mediante termos como um tempo, um tempo longo, um longo silêncio ou apenas silêncio (BERRETTINI, 1977, p.54). A exemplificação desse elemento também será feita no capítulo seguinte, a fim de mostrar como Beckett manipula a ausência de voz e som, alimentando sua obra de sentido sem utilizar palavras propriamente ditas.

3 RELATÓRIO DE TRADUÇÃO

Beckett, em sua escritura, utiliza não só o texto propriamente dito para marcar as cenas, mas também o ritmo, a música e o tempo. Como já foi esclarecido, foi traduzida para este trabalho a obra “*Pas suivi de quatre esquisses*”, publicada em 1978. Trata-se então de uma obra com cenas não tão comuns na realidade, cenas que trazem o absurdo da vida e das situações criadas pelo próprio autor. São cenas que contêm poucos personagens que ocupam determinado espaço juntamente com objetos que são importantes para as cenas e que, muitas vezes, são guiados por vozes e sons. Ou seja, Beckett escreve cenas que resistem ao niilismo diante do real, apresentando uma certa ironia através de seus personagens envolvidos por cenas compostas por silêncio e falta de sentido, instituindo então a essência da existência humana.

Ao tratar do estilo de Samuel Beckett, é imprescindível frisar sua dedicação em escrever em inglês e em francês. Mas, ainda mais importante, é a explicação que o autor dá para os questionamentos a respeito de sua preferência pelo francês, depois de um certo tempo. Como já foi mencionado neste trabalho, um dos motivos é seu desejo de se distanciar das influências inglesas, porém o autor ora diz que simplesmente lhe deu vontade “*I just felt like it*” e ora diz que era mais estimulante para ele “*It was more exciting for me, writing in French*” (SOUZA, 2006, p.121)

Como se pode ver no livro “*Como é*”, de Ana Helena Souza, há um certo bilinguismo em Beckett pois, depois de seu período de criação entre 1945 e 1950, além de escrever em inglês e em francês, o escritor começou a traduzir suas próprias obras do francês para o inglês. Esse bilinguismo ajudará, neste capítulo, no processo de comparação da tradução para o português feita para este trabalho e a tradução para o inglês, feita pelo próprio autor e publicada no livro “*Dramatic Works*”.

No processo de tradução desta obra, foi considerado todo esse misto de elementos como as marcações de tempo com as pontuações, os sons feitos com objetos em certa ritmia e as repetições de alguns termos, deixando um pouco à parte a sinonímia, a fim de obter uma tradução bem próxima às características do texto original do autor.

O título foi traduzido literalmente de “Pas suivi de quatre esquisses” para “Passos seguido por quatro esboços”, pois é utilizado o termo “esboço” para se tratar de obras como livros, filmes, peças etc. O título da primeira peça foi traduzido de “*Pas*” para “*Passos*”, sem haver nenhum problema. O da segunda foi traduzido de “*Fragment de théâtre I*” para “Fragmento de teatro I”, termo utilizado para se tratar de obras teatrais. O da terceira foi traduzido da mesma forma, de “*Fragment de théâtre II*” para “Fragmento de teatro II”.

O da quarta poderia ser traduzido para “rabisco radiofônico” ou “traço radiofônico”, pois o termo “*pochade*” seria algo mais despojado, feito de forma mais descontraída, ou seja, um “rabisco”. Mas, o título da quarta peça foi traduzido de “*Pochade Radiophonique*” para “Esboço radiofônico I”, já que “*pochade*” é sinônimo de “*esquisse*”, podendo se referir a esboços teatrais, optando então por seguir a tradução do título das duas últimas peças para o inglês, de “*Pochade radiophonique*” e “*Esquisse radiophonique*” para “*Rough for Radio I*” e “*Rough for Radio II*”. Foi feita também a introdução de “I” e “II”, para acordar com a última peça que foi traduzida de “*Esquisse radiophonique*” para “Esboço radiofônico II”, ficando então de uma forma organizada, apresentando a peça Passos, seguida por quatro esboços, sendo eles: I e II para o teatro e I e II para a rádio.

Quanto ao ritmo no estilo de Beckett que é marcado por sequências de vírgulas, pausas curtas e longas onde pode haver tanto o silêncio, quanto sons de objetos ou músicas, foi mantido este jogo rítmico feito por Beckett, resultando em uma tradução desses pontos que ficou da seguinte maneira:

Marcação feita por pontuações

Peça “Passos”:

Texto Original em Francês	Tradução em Inglês	Tradução em Português
La mère : Que veux-tu dire, May, ne suffit pas, voyons, que peux-tu bien	The mother: What do you mean, May, not enough, what can you possibly	A mãe: O que você quer dizer, May, não basta, vejamos, o que você quer

<p>vouloir dire, May, ne suffit pas ? May : Je veux dire, mère, qu'il me faut la chute des pas, si faible soit-elle. La mère : Le mouvement à lui seul ne suffit pas ?</p> <p>May : Non, mère, le mouvement à lui seul ne suffit pas, il me faut la chute des pas, si faible soit-elle.</p> <p>pp. 12</p>	<p>mean, May, not enough? May: I mean, Mother, that I must hear the feet, however faint they fall.</p> <p>The mother: The motion alone is not enough? May: No, Mother, the motion alone is not enough, I must hear the feet, however faint they fall.</p> <p>pp. 429</p>	<p>dizer, May, não basta? May: Eu quero dizer, mãe, que eu preciso da queda dos passos, por mais fraca que seja. A mãe: O movimento dele por si só não basta? May: Não, mãe, o movimento dele por si só não basta, eu preciso da queda dos passos, por mais fraca que seja.</p> <p>pp. 48</p>
---	--	---

Neste trecho, o autor tanto no texto original quanto na tradução em inglês, utiliza vírgula onde, normalmente, em português se usaria um ponto. Por exemplo, “*Non, mère, le mouvement à lui seul ne suffit pas, il me faut la chute des pas, si faible soit-elle*”, em português ficaria “Não, mãe[.] O movimento dele por si só não basta[.] Eu preciso da queda dos passos, por mais fraca que seja.”. Porém, como se pode ver na tabela acima, foi mantida a sequência de vírgulas, devido ao ritmo da leitura em voz alta. Neste trecho, o foco pairou sobre a situação em si e as possibilidades de entonação em que, por se tratar de um certo desespero da personagem, as pausas da fala não seriam tão longas a ponto de serem marcadas por pontos, o que seria mais utilizado se fosse um texto literário, não se tratando de uma peça teatral de Beckett.

Marcação feita por “um tempo”

A respeito da marcação feita por pausas, grande parte das marcações é feita por apenas “um temps”, tradução “um tempo”. Mas também há o uso de “un temps long” que foi traduzido por “Um tempo longo”, havendo então a delimitação de um tempo maior na marcação da cena, como se pode ver no trecho a seguir:

Peça “Fragmento de Teatro II”:

Texto original em Francês	Tradução em Português
<p><i>Debout devant la moitié gauche de la fenêtre, dos à la scène, C.</i></p> <p><i>Un temps long</i></p> <p><i>Entre A. Il s’installe à la table à droite, dos au mur. Un temps. Il allume sa lampe. Il sort sa montre, regarde l’heure et la pose sur la table. Un temps. Il éteint.</i></p> <p><i>Un temps long.</i></p> <p><i>Entre B. Il s’installe à la table à gauche, dos au mur. Un temps. Il allume sa lampe, ouvre la serviette et en vide le contenu sur la table. Il leve la tête, voit A.</i></p> <p style="text-align: right;"><i>pp. 37</i></p>	<p><i>De pé em frente ao lado esquerdo da janela, de costas, C.</i></p> <p><i>Um tempo longo.</i></p> <p><i>Entra A. Ele se instala na mesa à direita, de costas para a parede. Um tempo. Liga seu abajur. Tira seu relógio, olha a hora e o coloca sobre a mesa. Um tempo. Ele apaga a luz.</i></p> <p><i>Um tempo longo.</i></p> <p><i>Entra B. Ele se instala na mesa à esquerda, de costas para a parede. Um tempo. Liga seu abajur, abre a pasta e a esvazia na mesa. Levanta a cabeça, vê A.</i></p> <p style="text-align: right;"><i>pp. 57</i></p>

Em relação à tradução do termo “*un temps*” que, como já foi dito, é utilizado demasiadamente para marcar o ritmo das cenas, foi traduzido para “um tempo” que também é utilizado nos textos em português de obras teatrais de Beckett. O autor poderia ter optado por “*pause*” em francês, termo também utilizado por ele em outras obras, porém o termo mais utilizado pelo autor em francês no teatro é “*un temps*”. Na tradução para o inglês o termo foi traduzido pelo autor para “*pause*”, pois não se utiliza em inglês “*A time*”, por exemplo.

Portanto, foi mantida a tradução de “*un temps*” para “um tempo”, sem sinonímia, havendo apenas a variação entre “um tempo” e “um tempo longo” quando o próprio autor a faz. E como se pode ver no exemplo a seguir, a utilização dessa marcação é a mais frequente nessa peça.

Texto original em Francês	Tradução em Inglês	Tradução em Português
----------------------------------	---------------------------	------------------------------

<p>A. – Sshhh! Eteins. (<i>B éteint. Temps long. Bas</i>) Quelle nuit! (<i>Temps long. A lui-même.</i>) Je n'ai pas encore compris. (<i>Un temps.</i>) Pourquoi il a besoin de nos services. (<i>Un temps.</i>) Un homme comme lui. (<i>Un temps.</i>) Et pourquoi nous les donnons pour rien. (<i>Un temps.</i>) Des hommes comme nous. (<i>Un temps.</i>) Mystère. (<i>Un temps.</i>) Enfin... (<i>Un temps. Il rallume sa lampe.</i>) On s'y met ? (<i>B rallume sa lampe, farfouille dans ses papiers.</i>) L'essentiel. (<i>B farfouille.</i>) On résume et on s'en va. (<i>B farfouille.</i>) Prêt ?</p> <p>pp. 38</p>	<p>A. - Hsss! Switch off. [<i>B switches off. Long pause. Low.</i>] What a night! [<i>Long pause. Musing.</i>] I still don't understand. [<i>Pause.</i>] Why he needs our services. [<i>Pause.</i>] A man like him. [<i>Pause.</i>] And why we give them free. [<i>Pause.</i>] Men like us. [<i>Pause.</i>] Mystery. [<i>Pause.</i>] Ah well... [<i>Pause. He switches on.</i>] Shall we go? [<i>B switches on, rummages in his papers.</i>] The crux. [<i>B rummages.</i>] We sum up and clear out. [<i>B rummages.</i>] Set to go?</p> <p>pp. 243-244</p>	<p>A. - Shhh! Apaga. (<i>B apaga. Um tempo longo. Baixo.</i>) Que noite! (<i>Um tempo longo. O próprio A.</i>) Ainda não entendi. (<i>Um tempo.</i>) Por que ele precisa de nossos serviços. (<i>Um tempo.</i>) Um homem como ele. (<i>Um tempo.</i>) E por que nós os damos por nada. (<i>Um tempo.</i>) Homens como nós. (<i>Um tempo.</i>) Mistério. (<i>Um tempo.</i>) Enfim... (<i>Um tempo. Acende novamente seu abajur.</i>) Vamos começar? (<i>B acende novamente seu abajur e vasculha em seus papéis.</i>) O essencial. (<i>B vasculha.</i>) Resumimos e vamos embora. (<i>B vasculha.</i>) Pronto?</p> <p>pp. 57</p>
---	--	--

Sons de objetos e Silêncio

Beckett utiliza também o som de objetos como forma de movimentos dos personagens, utilizando então expressões linguísticas para descrever os movimentos dos personagens. São frases que, segundo Berrettini, são instruções para a encenação. E por se tratar de peças radiofônicas, a ênfase no som é de extrema importância, como se pode de ver no exemplo a seguir.

Peça “Esboço radiofônico I”:

Texto original em Francês	Tradução em Português
<p>“D. – ‘Ah mais non, mais non. (<i>Coup de crayon.</i>) Mais non.’</p> <p>A (<i>coup de règle.</i>) – Enchaînez. (<i>Silence.</i>) Dick. »</p> <p style="text-align: right;">pp. 79</p>	<p>“D. – ‘Ah mas não, mas não. (<i>Batida de lápis.</i>) Mas não.’</p> <p>A (<i>reguada.</i>) – Continue. (<i>Silêncio.</i>) Dick.”</p> <p style="text-align: right;">pp. 72</p>

Neste trecho o uso do som se dá justamente para marcar os movimentos dos personagens, pois são ações feitas pelos próprios personagens, tratando-se de D (a datilógrafa) e A (o locutor). Além de marcar os movimentos, o modo como Beckett aplica as expressões no diálogo, marca também a ênfase do que será dito após o som. Essa marcação foi mantida na tradução, por exemplo, há a repetição de “Ah mas não, mas não” interrompida pelo som “Batida de lápis” que é seguido de uma terceira repetição, “mas não”, a qual terá mais ênfase após o som.

Ainda nesta peça, para exemplificar suas utilizações do termo “*Silence*” traduzido para “Silêncio”, observou-se o trecho a seguir:

Texto original em Francês	Tradução em Português
<p>A. – Gommez, mademoiselle, gommez, nous avons déjà assez d’ennuis comme ça. (<i>Coup de règle.</i>) Enchaînez. (<i>Silence.</i>) Dick.</p> <p>F. – Ah ça pour ça oui j’ai vécu on peut le dire, partout des pierres partout –</p> <p>A. – Un instant.</p> <p>F. - ... murailles pas plus loin –</p> <p>A (<i>coup de règle.</i>) – Silence ! Dick ! (<i>Silence. Bas, songeur.</i>) Vécu,</p>	<p>A. – Apague, senhorita, apague! Nós já temos muitos problemas como este. (<i>Reguada.</i>) Continue. (<i>Silêncio.</i>) Dick.</p> <p>F. – Ah isso é verdade eu vivi, pode-se dizer, por toda parte pedras por toda parte –</p> <p>A. – Um instante.</p> <p>F. - ... muralhas até aqui –</p> <p>A. (<i>reguada.</i>) – Silêncio! Dick! (<i>Silêncio. Baixo, pensativo.</i>) Vivi,</p>

vécu... (<i>Um temps.</i>) Il a déjà usé de cette formule, mademoiselle ? pp. 71	vivi... (<i>Um tempo.</i>) Já utilizou essa expressão, senhorita? pp. 68
---	---

Neste trecho, pode-se perceber que há a marcação feita pelo som da régua, por um tempo e pelo silêncio. O termo “*coup de règle*” foi traduzido para “reguada”, mantendo as mesmas marcações e o mesmo sentido de um ato de correção ou tortura contra alguém. O silêncio, nesta peça, traz a pausa mais significativa, como o próprio autor indica em uma das marcações “Silêncio. Baixo, pensativo.”, ou seja, é um silêncio mantido para que o espectador perceba que é o tempo utilizado pelo personagem para pensar em dizer ou fazer algo. Assim como Berrettini afirma em seu livro “Linguagem de Beckett” (1977, p. 55), ao analisar a peça “Esperando Godot” (1952), a presença do silêncio nas obras de Beckett não significa ausência de sentido, mas sim uma “forte dose de sugestões” que podem ou não ser identificadas com facilidade, pois nem sempre o autor indica a finalidade do silêncio como indicou neste último exemplo.

Percebe-se também que neste trecho foi mantida a falta de pontuação nas falas, pois ao ler atentamente em voz alta, é perceptível a impaciência do personagem ao relatar sua história, sem muita respiração entre as frases. Os personagens estão em um momento de questionamento e algumas falas, como as de Dick, são falas sem respiração, ou seja, sem pausas. Normalmente, a pontuação que se utiliza nos textos literários em português seria feita na tradução de “*Ah ça pour ça oui j’ai vécu on peut le dire, partout des pierres partout*” para “Ah, isso é verdade. Eu vivi, pode-se dizer, por toda parte, pedras por toda parte”, havendo então, uma preocupação maior com a estrutura textual, o que não foi feito no processo tradutório, a fim de manter o ritmo estabelecido pelo autor.

Música

Além dos sons de objetos, há também nessa obra, objeto de análise para este trabalho, a utilização de música como desenvolvimento dos diálogos. De acordo com Berrettini (1977, p.22), essa mistura de ruídos, feitos com os objetos ou através de movimentos dos personagens, com a música é o que completa a parte sonora das obras teatrais de Beckett.

Como se pode ver no exemplo seguinte, Beckett introduz a música como elemento no diálogo.

Peça “Esboço radiofônico II”:

Texto original em Francês	Tradução em Português
<p>“Lui. – <i>A droite, madame.</i> <i>Déclic.</i> <i>Musique. Très brève, puis</i> <i>Musique.</i> } Ensemble..... <i>Voix.</i> } <i>Silence.</i> <i>Elle. – Ils ne sont pas ensemble ?</i> <i>Lui. – Non.</i></p> <p style="text-align: right;"><i>pp. 91</i></p>	<p>Ele. – <i>À direita, senhora.</i> <i>Clique.</i> <i>Música. Muito breve, depois</i> <i>Música.</i> } <i>Juntas.....</i> <i>Voz.</i> } <i>Silêncio.</i> <i>Ela. – Não estão juntas?</i> <i>Ele. – Não.</i></p> <p style="text-align: right;"><i>pp. 77</i></p>

Neste trecho, tratando-se de uma peça radiofônica, a parte visual “concreta” é substituída pela parte sonora, tendo o ambiente evocado graças aos sons, permitindo então imagens no imaginário do espectador. No primeiro momento, foi difícil entender como seria traduzir elementos sonoros, porém, ao fazer uma leitura em voz alta, atentando ao tempo marcado pelos sons que têm certo efeito nas peças de Beckett, pôde-se perceber a importância desse elemento e que a tradução literal caberia para tais fins, como a marcação do tempo e a representação imaginária de objetos, como no exemplo anterior. Portanto, a tradução dessas marcações segue como no texto original, mantendo a delimitação de “música muito breve” e a mistura de música e voz.

Repetição de termos e frases

Já em relação ao elemento mais frequente nessa obra de Beckett, a repetição, foram mantidas todas as repetições de palavras, gestos e expressões, já que se trata de um elemento utilizado pelo autor, construindo então uma obra que tem o a repetição de termos e gestos

como característica, deixando de lado a sinonímia. Neste trabalho, valorizou-se bastante esse elemento, considerado como algo enriquecedor da obra, a fim de trazer este enriquecimento para a tradução. Como exemplo de repetição em uma mesma fala, pode-se ver esta figura nas falas das personagens da peça “Passos”, por exemplo:

Peça “Passos”

Texto original em Francês	Tradução em Português
<p>Amy. (<i>Un temps. Pas plus fort.</i>) Amy. (<i>Un temps.</i>) Amy : Oui, mère. Madame W. : Amy, as-tu remarqué quelque chose... d'étrange aux vêpres ? Amy : Non, mère, rien. Madame W. : Peut-être l'ai-je seulement imaginé. Amy : Qu'était-ce au juste, mère, que tu as peut-être seulement imaginé ? (<i>Un temps.</i>) Qu'était-ce au juste, mère, ce quelque chose... d'étrange que tu as peut-être seulement imaginé remarquer ? (<i>Un temps.</i>) Madame W. : Toi-même tu n'as rien remarqué... d'étrange ? Amy : Non, mère, moi-même rien, pour en dire le moins. Madame W. : Que veux-tu dire, Amy, pour en dire le moins, voyons, que peux-tu bien vouloir dire, Amy, pour en dire le moins ?</p> <p style="text-align: right;">pp. 15-16</p>	<p>Amy. (<i>Um tempo. Passo mais forte.</i>) Amy. (<i>Um tempo.</i>) Amy: Sim, mãe. Senhora W.: Amy, você notou alguma coisa... de estranho naquela noite? Amy: Não, mãe, nada. Senhora W.: Talvez tenha apenas imaginado. Amy: O que é na verdade, mãe, que talvez você tenha apenas imaginado? (<i>Um tempo.</i>) O que é na verdade, mãe, essa alguma coisa... de estranho que talvez você tenha apenas imaginado notar? (<i>Um tempo.</i>) Senhora W.: Você não notou nada... de estranho mesmo? Amy: Não, mãe, eu mesma nada, para dizer o mínimo. Senhora W.: O que você quer dizer, Amy, com para dizer o mínimo, vejamos, o que você quis dizer, Amy, com para dizer o mínimo?</p> <p style="text-align: right;">pp. 49</p>

Nesta fala, a repetição do nome De Amy (5 vezes), logo no começo, é cortada pelo tempo, enquanto a repetição da frase “Talvez tenha apenas imaginado” (3 vezes) e “para dizer o mínimo” (3 vezes) são intercaladas entre as falas do diálogo, uma repetindo o que a outra fala. Trata-se então de repetições que foram mantidas justamente para dar essa ênfase, tanto no nome da personagem, quanto ao que foi dito por elas.

Nesta mesma peça há também exemplos de repetição separada por movimentos dos personagens, como:

Texto original em Francês	Tradução em Português
<p>V. – D’un sommeil profond. Je t’ai entendue dans mon sommeil profond. Il n’est pas de sommeil si profond qu’il m’empêche de t’entendre. (<i>Un temps. M. repart. Quatre longueurs. Avec la deuxième, synchrone avec les pas.</i>) Sept huit neuf et hop. (<i>Avec la troisième, de même.</i>) Sept huit neuf et hop. (<i>Avec la quatrième.</i>) Ne veux-tu pas essayer de faire un petit somme ?</p> <p style="text-align: right;">pp. 8</p>	<p>V. – Um sono profundo. Eu te ouvi em meu sono profundo. Não existe sono tão profundo que me impeça de te ouvir. (<i>Um tempo. M. vai embora. Quatro cumprimentos. Com o segundo, sincroniza com os cumprimentos.</i>) Sete oito nove e para. (<i>Com o terceiro, da mesma forma.</i>) Sete oito nove e para. (<i>Com o quarto.</i>) Você não quer tentar tirar um cochilo?</p> <p style="text-align: right;">pp. 47</p>

Nesta fala há a repetição de “Sete oito nove e para” (2 vezes) separada pelos passos da personagem. Trata-se de uma contagem, não separada por vírgulas, o que foi mantido na tradução, feita com o segundo passo e repetida com o terceiro passo, sincronizando-a com os passos. Ou seja, além da repetição, há também a sincronia entre o movimento e a fala da personagem.

Há também a repetição em um diálogo sem muita comunicação, como se pode ver no exemplo a seguir, em que um personagem, no tédio de seu trabalho, responde às perguntas da outra personagem, repetindo os termos que ela utiliza:

Peça “Esboço radiofônico II”

Texto original em Francês	Tradução em Português
<p>Elle. – C’est vrai que ça joue tout le temps ?</p> <p>Lui. – Oui</p>	<p>Ela. – É verdade que isso toca todo o tempo?</p> <p>Ele. – Sim.</p>

Elle. – Sans arrêt ?	Ela. – Sem parar?
Lui. – Sans arrêt.	Ele. – Sem parar.
Elle. – C’est inconcevable. (<i>Un temps.</i>)	Ela. – É inacreditável. (<i>Um tempo.</i>) E
Et ça parle tout le temps ?	isso fala todo o tempo?
Lui. – Tout le temps.	Ele. – Todo o tempo.
Elle. – Sans arrêt ?	Ela. – Sem parar?
Lui. – Oui	Ele. – Sim.
Elle. – C’est inimaginable. (<i>Um temps.</i>)	Ela. – É inimaginável. (<i>Um tempo.</i>)
Vous êtes donc là tout le temps ?	Então, você está aqui todo o tempo?
Lui. – Sans arrêt.	Ele. – Sem parar.
<i>pp. 89-90</i>	<i>pp. 76</i>

Há então a repetição de “Sem parar” (4 vezes), fala da personagem que o outro personagem repete, respondendo suas perguntas e também há a repetição de “todo o tempo” (4 vezes), mostrando a inimizade do personagem com a personagem que o enche de perguntas. Trata-se então de repetições que foram mantidas na tradução, a fim de conservar essa característica forte do tédio nos diálogos das obras de Beckett, o que não dificulta a sua compreensão.

Há também a repetição de uma resposta para diferentes perguntas, o que foi mantido na tradução, deixando claro o tédio da personagem, como se pode ver a seguir.

Peça “Passos”

Texto original em Francês	Tradução em Português
M. – Veux-tu que je te pique... encore ?	M – Quer que eu te aplique uma injeção...
V. – Oui, mais il est encore trop tôt.	também?
<i>Un temps.</i>	V. – Sim, mas ainda é muito cedo.
M. – Veux-tu que je te change de côté... encore ?	<i>Um tempo.</i>
V. – Oui, mais il est encore trop tôt.	M. – Você quer que eu te troque de lado...
<i>Un temps.</i>	também?
M. – Que je retape tes oreillers ? (<i>Un</i>	V. – Sim, mas ainda é muito cedo.
	<i>Um tempo.</i>

<p><i>temps.</i>) Que je change ton alaise ? (<i>Un temps.</i>) Que je te passe le bassin ? (<i>Un temps.</i>) La chaufferette ? (<i>Un temps.</i>) Que je passe tes croûtes ? (<i>Un temps.</i>) Que je te passe l'éponge ? (<i>Un temps.</i>) Que j'humecte tes pauvres lèvres ? (<i>Un temps.</i>) Que je prie avec toi ? (<i>Un temps.</i>) Pour toi ? (<i>Un temps.</i>) Encore. V. – Oui, mais il est encore trop tôt.</p> <p style="text-align: right;">pp. 9</p>	<p>M. – Que eu ajeite seus travesseiros? (<i>Um tempo.</i>) Que eu troque seu lençol? (<i>Um tempo.</i>) Que eu busque o penico para você? (<i>Um tempo.</i>) A bolsa de água quente? (<i>Um tempo.</i>) Que eu faça seus curativos? (<i>Um tempo.</i>) Que eu passe uma esponja em você? (<i>Um tempo.</i>) Que eu umedeça seus pobres lábios? (<i>Um tempo.</i>) Que eu reze com você? (<i>Um tempo.</i>) Por você? (<i>Um tempo.</i>) Outra vez. V. – Sim, mas ainda é muito cedo.</p> <p style="text-align: right;">pp. 47</p>
--	--

Portanto, a repetição da frase “Sim, mas ainda é muito cedo” (3 vezes) foi mantida com os mesmos temas e a mesma ordem, como está no original e sem perder a essência do diálogo entre a filha que cuida de sua mãe “adormecida”, adoentada e perdida no tempo.

Termos específicos

Em relação à dificuldade em traduzir alguns termos específicos, não houve um padrão no processo tradutório. Para alguns termos, foi feita a tradução literal, devido à semelhança na utilização das palavras em ambas línguas e, para outros, descartou-se a possibilidade de tradução literal, pois são termos que no português são usados de formas diferentes. A seguir, pode-se observar a tradução de alguns desses termos:

Francês	Tradução em Português
Voix brisée	Voz pausada
Coup de règle	Reguada
Nerf de bœuf	Açoite
Renifle	Funga
Coup de crayon	Batida de lapis
Souffle	Suspiro

As dificuldades de tradução se encontram, principalmente, nas marcações que o autor faz a respeito dos personagens. O termo “*voix brisée*”, não foi traduzido literalmente para “voz entrecortada”, pois no trecho se percebe que a fala é pausada, onde o autor também utiliza “...”. Assim, a tradução do termo ficou “voz pausada”, como se pode ver no trecho a seguir:

Peça “Passos”

Texto original em Francês	Tradução em Português
<p>M. - ... La vieille madame Winter, dont le lecteur se souviendra, la vieille madame Winter, un dimanche soir de l'automne finissant, s'étant mise à table avec sa fille en revenant de l'office, après quelques becquées sans entrain posa couteau et fourchette et baissa la tête. Qu'y a-t-il, mère, dit la fille, une petite jeune très étrange, à vrai dire plus toute jeune... (<i>voix brisée</i>)... effroyablement malheu - ... (<i>Un temps. Voix normale.</i>)</p> <p style="text-align: right;">pp. 14</p>	<p>M. - ... A velha senhora Winter, que o leitor se lembrará, a velha senhora Winter, num domingo à noite do fim do outono, sentando-se à mesa com sua filha ao voltar do serviço, após algumas bicadas sem vontade colocou a faca e o garfo e curvou a cabeça. O que há, mãe, diz a filha, uma juvenzinha muito curiosa, na verdade, não mais tão jovem... (<i>voz pausada.</i>) ... Assustadoramente infeliz -... (<i>Um tempo. Voz normal.</i>)</p> <p style="text-align: right;">pp. 49</p>

O termo “*Coup de règle*” começou a ser traduzido por “batida de claquete”, sendo confundido com o objeto utilizado no teatro para a marcação das cenas. Porém, trata-se de uma peça composta, em grande parte, por um diálogo entre um locutor e uma datilógrafa, em que o locutor utiliza este instrumento como objeto de tortura com o personagem Dick. Desta forma, a tradução foi feita para “reguada”, instrumento que era utilizado antigamente por professores para correção dos alunos. A utilização desse termo é feita entre a fala dos personagens da seguinte forma:

Peça “Esboço radiofônico I”

Texto original em Francês	Tradução em Português
<p>D (<i>relisant</i>). « Ah mon Dieu mon Dieu. (<i>Coup de crayon</i>.) Mon Dieu. »</p> <p>A. – Ah jeunesse ! Sans pitié ! (<i>Coup de règle</i>.) Vous entendez ?</p> <p>Enchaînez. (<i>Silence</i>.) Dick. (<i>Nerf de bœuf sur de la chair. Petit cri de Fox. Un temps</i>.) Vous ne relevez pas, n'est-ce pas, mademoiselle ?</p> <p style="text-align: right;">pp. 70-71</p>	<p>“D (<i>relendo</i>). – “Oh meu Deus meu Deus! (<i>Batida de lápis</i>.) Meu Deus.”</p> <p>A. – Ah juventude! Sem piedade! (<i>Reguada</i>.) Entende?</p> <p>Continue. (<i>Silêncio</i>.) Dick. (<i>Açoite na pele. Pequeno grito de Fox. Um tempo</i>.) Você não notou, não é, senhorita?”</p> <p style="text-align: right;">pp. 68</p>

Neste mesmo trecho do diálogo entre a datilógrafa e o locutor, pode-se ver a tradução do termo “*coup de crayon*” que ficou “batida de lápis”, marcando a fala da datilógrafa e enfatizando a repetição de “Meu Deus”. Outro termo que também está neste mesmo trecho é o termo “*nerf de boeuf*” que foi traduzido em inglês para “*Swish and thud of pizzle on flesh*”. Este foi um termo bastante problemático, pois é um termo que aparece com grande frequência em uma das peças, mas que não fazia sentido algum, nem em francês, nem em inglês. Após algumas pesquisas, viu-se que “*nerf de boeuf*” era utilizado como instrumento de correção dos alunos e também como um instrumento de tortura. Ao ver imagens, pode-se constatar que se trata do órgão genital do boi que era utilizado, após de cortado e seco, para tortura. Então, esse termo poderia ser traduzido por “cipó-de-boi”, “vergalho” ou por seu sinônimo “açoite”, termo escolhido para a tradução, pois, após ser cortado e seco, o vergalho é transformado em açoite.

Quanto ao termo “*renifle*”, utilizado diversas vezes em uma mesma fala, começou sendo traduzido por “resmungá”, devido à fala do personagem que é introduzida por “*comme à un cancre*”, o que levou a pensar que o personagem estava “resmungando”. Mas, nesta cena, o personagem pede um lencinho à datilógrafa, o que mostra que ele está “fungando”, termo utilizado para tradução, como se pode ver a seguir:

Peça “Esboço radiofônico I”

Texto original em Francês	Tradução em Português
<p>A (<i>comme à un cancre</i>). – Ne papillonnez pas ! Traitez le sujet – quel qu’il soit ! (<i>Il renifle</i>.) Plus de variété ! (<i>Renifle</i>.) Ces éternels sites sauvages, c’est beau (<i>renifle</i>), mais ce n’est pas là que gîte le lièvre, ça m’étonnerait. (<i>Renifle</i>.) Ces schistes micacés, si vous saviez (<i>renifle</i>) l’effet que ça peut faire, à la longue. (<i>Renifle</i>.) Et votre faune ! Ces rats à poche ! (<i>Renifle</i>.) Vous n’auriez pas un mouchoir à me prêter, mademoiselle.</p> <p style="text-align: right;">pp. 80</p>	<p>A (<i>como a um estúpido</i>). – Não borboleteie! Lide-se com o assunto – seja ele qual for! (<i>Funga</i>.) Sem mais variedade! (<i>Funga</i>.) Esses eternos locais selvagens, são lindos (<i>funga</i>.), mas não é lá que jaz a lebre, duvido. (<i>Funga</i>.) Esses xistos micáceos, se você soubesse (<i>funga</i>) o efeito que isso pode fazer a longo prazo. (<i>Funga</i>.) E sua fauna! Esses ratos de bolso! (<i>Funga</i>.) Você não teria um lençinho para me emprestar, senhorita?</p> <p style="text-align: right;">pp. 72</p>

Já o termo “*souffle*”, poderia ser traduzido como “sopro” ou “fôlego”. O termo é utilizado para introduzir a fala do personagem, como se pode observar no exemplo abaixo, em que foi utilizado o termo “sussurro” na última fala do personagem que encerra um diálogo em que só se pode saber o que ele fala, pois se trata de um diálogo entre ele e uma outra pessoa ao telefone, não podendo então se saber ao certo o que ele escuta.

Peça “Esboço Radiofônico II”

Texto original em Francês	Tradução em Português
<p>Lui. – (<i>avec musique et voix, voix blanche</i>). Mademoiselle... (<i>temps long</i>)... un accouchement... (<i>temps long</i>)... deux accouchements... (<i>temps long</i>)... un quoi?... quoi?... par le siège... comment?... (<i>temps long</i>)... demain midi...</p> <p>Un temps. Récepteur raccroché</p>	<p>Ele. – (<i>com música e voz, voz calma</i>) Senhorita... (<i>longo tempo</i>)... um parto... (<i>longo tempo</i>)... dois partos... (<i>longo tempo</i>)... um o que?... o que?... pelo assento?... como? ... (<i>longo tempo</i>) amanhã ao meio-dia...</p> <p><i>Um tempo. Receptor desligando calmamente, com pequeno toque.</i></p>

<p>doucement, avec petit bruit de sonnerie.</p> <p>Musique. } <i>Ensemble, finissant, avec silences et reprises de plus en plus faibles.</i></p> <p>Voix. } <i>Silence.</i></p> <p>Lui. – (<i>souffle</i>). Demain... midi.</p> <p style="text-align: right;">pp. 97</p>	<p>Música. } <i>Junto, acabando, com silêncios e retomadas cada vez mais fracas.</i></p> <p>Voz. } <i>Silêncio.</i></p> <p>Ele. – (<i>sussurro</i>). Amanhã... ao meio-dia.</p> <p style="text-align: right;">pp. 80</p>
--	--

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, foram analisados os elementos que compõem as peças de Beckett que integram o livro “*Pas suivi de Quatre Esquisses*” a fim de compreender a utilização e a importância de cada um na escritura do autor. Ao se tratar de peças não só para o teatro, mas também para a rádio, notou-se que o autor tem uma extrema preocupação com a entonação das falas, as quais são marcadas todo o tempo por repetições, músicas, tempos, e vírgulas. Trata-se também de uma obra inclusa no teatro do absurdo, contendo então cenas não tão fáceis de serem compreendidas, sendo cada uma com seus personagens excêntricos. Diante dessas características, a dificuldade no processo tradutório foi exatamente em entender se é possível mantê-las, tendo uma tradução satisfatória.

Embora tenha ocorrido um estranhamento no primeiro contato com essa obra de Beckett, no começo deste projeto, pôde-se perceber que esse livro é extremamente importante como um diferencial no teatro, sendo um meio para que os leitores e espectadores tenham contato com algo diferente, o que é bastante enriquecedor. E esse diferencial se dá, por exemplo, através da repetição de termos e gestos durante as cenas, que foi um dos elementos mais observado durante o processo tradutório, pois é uma característica muito bem utilizada pelo autor para compor certa monotonia nos diálogos em cenas que refletem o tédio da vida. Isto é, os elementos utilizados pelo autor é o diferencial que progredi toda a peça.

A fim de entender melhor a composição da obra e definir uma metodologia que a ajudasse no processo tradutório, foram encontradas teorias e reflexões a respeito do teatro e da tradução teatral elaboradas por Antoine Vitez, Susan Bassnett e Patrice Pavis e também reflexões a respeito da própria escrita de Beckett por Ana Helena Souza e Célia Berrettini. Desse modo, viu-se que, na tradução teatral, o tradutor deve atentar à escrita do autor e ao modo de recepção do espectador, sendo então guiado pelas vozes do próprio texto. E como foi analisado, o teatro de Beckett é inteiramente envolvido por entonações e pela parte sonora, tendo o tradutor então de fazer uma leitura em voz alta para compreender a cena como um todo e verificar a finalidade das características do texto, a fim de, como afirma Meschonnic (2010, p. LXII), em seu livro “Poética do Traduzir”, “traduzir não o que dizem as palavras, mas o que elas constroem”.

A dificuldade para o tradutor, diante deste misto de elementos em uma mesma obra, é saber quando e como se deve manter tais elementos. Visto que são marcações direcionadas às falas, foram mantidas grande parte de marcações, assim como repetições de termos que também são características dessa escritura sem sinonímia do autor, visto que, como foi analisado, Beckett aprimora sua obra com a questão de exclusão de sinônimos, utilizando inúmeras repetições de termos em todas as peças. Percebe-se então, ao final deste trabalho, que a repetição é vista como um artifício importante em peças radiofônicas, em especial, para que o espectador se lembre do que já foi dito. Então, graças aos estudos feitos a respeito da escrita do autor, obteve-se mais confiança ao deixar as marcações que compõem sua obra e que fazem parte de seu estilo, sem implicar na inteligibilidade dos textos. Pois são marcações que apresentam, além da peculiaridade de sua escrita, a construção de diversos sentidos da peça.

Portanto, diante de todas as dificuldades e todas as reflexões a respeito da tradução teatral e da linguagem de Beckett, percebe-se que as preocupações não permeiam apenas a escrita, mas também as ações dos personagens e os efeitos que cada aspecto levará ao espectador. Por isso, é importante que haja todo um estudo sobre o autor e suas obras, não só na tradução teatral, mas em todos os outros tipos de tradução. Dado que é necessário haver uma reflexão do tradutor a respeito do tipo da obra e da escrita do autor, para que ele possa realizar uma tradução próxima ao autor e aos que receberão a obra traduzida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra; DIAS, Raquel Borges; FERRARI, Flávio Azevêdo. **O Processo de Criação do Audiolivro A Guerra dos Mundos, de H. G. Wells: Uma Releitura Brasileira.** FAROL – Revista Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo. n. 12. Vitória: Centro de Artes/UFES, 2014. p. 84-89. Disponível em < <https://intervozesdotcomdotbr.files.wordpress.com/2014/12/2014-o-processo-de-criau00e7u00e3o-do-audiolivro-a-guerra-dos-mundos-de-h-g-wells-uma-releitura-brasileira.pdf>> Acesso em: 16 de maio 2017.

BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução.** Tradução: Sônia Terezinha Gehring, Leticia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BECKETT, Samuel. **Dramatic Works.** 1. ed. Nova York: Grove Press, 2006.

_____. **Pas suivi de quatre esquisses.** 1. Ed. Paris : Les Editions de Minuit, 1978.

BERRETTINI, Célia. **A linguagem de Beckett.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

EDWARDS, Michael. **Beckett's French.** In: Translation and Literature. Edinburgh: Edinburgh University Press, v.1, p. 68-83, 1922.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo.** Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FLETCHER, John. **Écrivain bilingue.** In: BISHOP, Tom, FEDERMAN, Raymond (Eds.). Cahier de L'Herne: Samuel Beckett. Paris, Éditions de l'Herne, 1976, p. 201-212.

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

PAVIS, Patrice. **O Teatro no Cruzamento de Culturas.** Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SOUZA, Ana Helena. **A tradução como um outro original – Como é de Samuel Beckett**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SOUZA, José Ailson Lemos de. A função do humor derrisório no conto « Primeiro Amor » de Samuel Beckett. **Via Litterae**, Anápolis, v. 3, n.2, pp. 471-480, 2011. Disponível em: <http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/vol_3_num_2/Vol_3-2_18_JOSE_AILSON_SOUZA_A_funcao_amor_derrisorio_Samuel_Beckett.pdf> Acesso em: 20 de maio 2017.

ANEXO

Tradução de “*Pas suivi de quatre esquisses*”

Passos seguido de quatro esboços

Passos

May (M.): *cabelos grisalhos embaraçados, roupão cinzento em trapos, cobrindo os pés, arrastando no chão.*

Voz feminina (V.): *no fundo da cena, às escuras.*

Área de vai e vem: *Passando para o palco, paralela à rampa, comprimento de 9 passos, largura de 1 metro, descentrada à direita (vista da sala).*

d 8 7 6 5 4 3 2 d ←

E ----- D

→ e 2 3 4 5 6 7 8 e

Vai e vem: partindo com o pé direito (d) da direita (D) para a esquerda (E), com o pé esquerdo (e) da E à D.

Passos: nitidamente audíveis, bem sincronizados.

Meia-volta: da esquerda para a E, da direita para a D.

Texto com vai e vem: como indicado, a meia-volta é sempre em silêncio.

Iluminação: baixa, fria. São iluminados apenas a área e o personagem, mais o chão do que o corpo, mais o corpo do que o rosto. Holofote fraco sobre o rosto o tempo de pausas à D e à E. No fundo à esquerda, um pequeno raio vertical (R) 3 metros de altura.

Voz: fraca, lenta.

Cortina. Escura. Baixo e curto som do apito. Eco. Lento avanço da iluminação, incluindo o R. M. aparece se dirigindo em passos lentos para E. Ela dá meia-volta para E, por mais três passos, para em frente a D.

Um tempo.

M. – Mãe. (*Um tempo. Passo mais forte.*) Mãe.

V. – Sim, May.

M. – Você estava dormindo?

V. – Um sono profundo. Eu te ouvi em meu sono profundo. Não existe sono tão profundo que me impeça de te ouvir. (*Um tempo. M. vai embora. Quatro cumprimentos. Com o segundo, sincroniza com os passos.*) Sete oito nove e para. (*Com o terceiro, da mesma forma.*) Sete oito nove e para. (*Com o quarto.*) Você não quer tentar tirar um cochilo?

M. para frente a D. Um tempo.

M – Quer que eu te aplique uma injeção... também?

V. – Sim, mas ainda é muito cedo.

Um tempo.

M. – Você quer que eu te troque de lado... também?

V. – Sim, mas ainda é muito cedo.

Um tempo.

M. – Que eu ajeite seus travesseiros? (*Um tempo.*) Que eu troque seu lençol? (*Um tempo.*) Que eu busque o penico para você? (*Um tempo.*) A bolsa de água quente? (*Um tempo.*) Que eu faça seus curativos? (*Um tempo.*) Que eu passe uma esponja em você? (*Um tempo.*) Que eu umedeça seus pobres lábios? (*Um tempo.*) Que eu reze com você? (*Um tempo.*) Por você? (*Um tempo.*) Outra vez.

V. – Sim, mas ainda é muito cedo.

Um tempo. M. vai embora. Um passo. Para frente à E. Um tempo.

M. – Com quanto anos eu... já estou?

V. – E quanto a mim? (*Um tempo. Passo mais forte.*) E quanto a mim?

M. – Noventa.

V. – Isso tudo?

M. – Oitenta e nove, noventa.

V. – Eu te tive tarde. (*Um tempo.*) Na minha vida. (*Um tempo*) Me perdoe... novamente (*Um tempo. Passo mais forte.*) Me perdoe... novamente.

Um tempo.

M. – Que idade eu... já tenho?

V. – Por volta dos 40.

M. – Só isso?

V. – Receio. (*Um tempo. M. volta. Quatro cumprimentos. No segundo cumprimento.*) Maio. (*Um tempo. Passo mais forte.*) Maio.

M. – (*No terceiro cumprimento.*). Sim, mãe.

V. – (*No terceiro cumprimento.*). Você nunca irá parar? (*No quarto cumprimento.*) Você nunca irá parar de lembrar isto?

M. para em frente a E.

M. – Isto?

V. – Tudo isto? (*Um tempo.*) Na sua cabeça louca. (*Um tempo.*) Tudo isto. (*Um tempo.*) Tudo isto.

Um tempo. M. volta. Um cumprimento. A iluminação se apaga lentamente, exceto em R. M. se imobiliza no D no escuro.

Um tempo longo.

Apito um pouco mais fraco. Eco. A iluminação volta um pouco mais fraca. M. para em frente à D. Um tempo.

V. – Eu me escondo aqui agora. (*Um tempo.*) Basta, eu chego e me... entrego. (*Um tempo.*) Ao anoitecer. (*Um tempo.*) Ela se imagina só. (*Um tempo.*) Veja como ela foge, a aparência madura. Essa dureza! Essa impassibilidade aparente! (*Um tempo.*) Ela já não sai desde a idade tenra. (*Um tempo*) Não sai desde a idade tenra! (*Um tempo*) Onde ela está, há quem

não perceba. *(Um tempo)* Mas no velho casarão, o mesmo onde ela começou. *(Um tempo)* Onde isso começou. *(Um tempo)* Tudo isso começou. *(Um tempo)* Mas isso, quando isso começou? *(Um tempo)* Na época em que outras moças de sua idade estavam lá fora, para brincar nesse... neste jogo de céu e inferno, ela já estava aqui. Já começava isso. *(Um tempo)* O chão neste lugar, nu nos dias de hoje, estava outrora. -. *(M. sai. Não um pouco mais devagar. Quatro cumprimentos. Com o primeiro cumprimento.)* Mas admiramos seu porto, em silêncio. *(Fim do segundo cumprimento.)* Com que estilo a meia-volta! *(Com o terceiro cumprimento, em sincronia com os passos.)* Sete oito nove e pronto! *(M. para frente a D.)* Como eu estava dizendo, o chão neste lugar, nu nos dias de hoje, estava outrora debaixo do tapete, uma grande lã. Até o dia em que, a noite toda, até a noite em que, mal saiu da infância, ela chama sua mãe e diz, Mãe, isso não basta. A mãe responde: Não basta? May – nome de batismo da criança – May: Não basta. A mãe: O que você quer dizer, May, não basta, vejamos, o que você quer dizer, May, não basta? May: Eu quero dizer, mãe, que eu preciso da queda dos passos, por mais fraca que seja. A mãe: O movimento dele por si só não basta? May: Não, mãe, o movimento dele por si só não basta, eu preciso da queda dos passos, por mais fraca que seja. *(Um tempo. M. volta. Seis cumprimentos. Com o segundo cumprimento.)* Se ela ainda estiver dormindo, há quem não perceba. *(Com o terceiro cumprimento.)* Sim, algumas noites, um pequeno cochilo, apoia sua cabecinha na parede e tira um pequeno cochilo. *(Com o quarto cumprimento.)* Ainda fala? Sim, algumas noites, quando ela acha que ninguém escuta. *(Com o quinto cumprimento.)* Diga como foi, trate de dizer como foi. Tudo isso. *(Início do sexto cumprimento.)* Tudo isso.

A iluminação se apaga lentamente, exceto R. M. para em frente a D no escuro.

Um longo tempo.

Apita um pouco mais fraco ainda. Eco.

A iluminação volta um pouco mais fraca.

M. está parada em frente a D. Um tempo.

M. – Epílogo. *(Um tempo. Ela sai. Passos um pouco mais lentos. Dois cumprimentos. Para em frente a D. Um tempo.)* Epílogo. Um pouco mais tarde, quando ela tinha sido esquecida, ela começou a -. *(Um tempo.)* Um pouco mais tarde, quando era como se ela nunca tivesse sido, jamais foi, ela começou a andar à espreita. *(Um tempo.)* Ao anoitecer. *(Um tempo.)* Se arrastava lá fora, ao anoitecer, e na igreja, pela porta ao norte, sempre trancada nessa

hora, e rondava, indo e vindo, indo e vindo, ao longo do pobre braço salvador. (*Um tempo.*) Ela ficou paralisada em algumas noites, como uma pessoa congelada por um arripio na alma, e permanecia intacta até voltar. Mas muitas também eram as noites em que ela ia sem tréguas, ia e vinha, ia e vinha, antes de desaparecer como se fosse um gato. (*Um tempo.*) Nenhum som. (*Um tempo.*) Perceptível ao menos. (*Um tempo.*) A aparência. (*Um tempo.*) Ela volta. Dois passos. Para em frente ao D) A aparência. Pálida, embora despercebida, sob uma certa iluminação. (*Um tempo.*) Deu uma boa iluminação. (*Um tempo.*) Cinzenta em vez de branca, cinzenta-branca. (*Um tempo.*) Trapos. (*Um tempo.*) Uma confusão de trapos. (*Um tempo.*) Uma lívida imensidão de trapos cinzentos-brancos. (*Um tempo.*) Vê-lo passar - . (*Um tempo.*) Vê-la passar à frente do candelabro, como suas chamas, sua clareza, como a lua que encobre um vapor. (*Um tempo.*) E aqui está ela, quase no corredor, vagando pela rua, indo e vindo, indo e vindo, ao longo desse pobre braço. (*Um tempo.*) Anoi-tece. (*Um tempo.*) Ou seja, em algumas estações do ano, no período da noite. (*Um tempo.*) Fatalmente. (*Um tempo.*) Ela sai. Um passo. Para em frente ao E. Um tempo.) A velha senhora Winter, que o leitor se lembrará, a velha senhora Winter, num domingo à noite do fim do outono, sentando-se à mesa com sua filha ao voltar do serviço, após algumas bicadas sem vontade colocou a faca e o garfo e curvou a cabeça. O que há, mãe, diz a filha, uma juvenzinha muito curiosa, na verdade, não mais tão jovem... (*Voz pausada.*) ... Assustadoramente infeliz -... (*Um tempo. Voz normal.*) O que há, mãe? Não se sente como si mesma? (*Um tempo.*) Senhora W. não respondeu imediatamente. Mas finalmente ergue a cabeça, olha para Amy – nome de batismo da criança, como o leitor se lembrará – ergue a cabeça, olha para Amy no fundo de seus olhos e diz - (*um tempo*) – e murmura, olha no fundo dos olhos de Amy e murmura, Amy. (*Um tempo. Passo mais forte.*) Amy. (*Um tempo.*) Amy: Sim, mãe. Senhora W.: Amy, você notou alguma coisa... de estranho naquela noite? Amy: Não, mãe, nada. Senhora W.: Talvez tenha apenas imaginado. Amy: O que é, na verdade, mãe, que talvez você tenha apenas imaginado? (*Um tempo.*) O que é na verdade, mãe, essa alguma coisa... de estranho que talvez você tenha apenas imaginado notar? (*Um tempo.*) Senhora W.: Você não notou nada... de estranho mesmo? Amy: Não, mãe, eu mesma nada, para dizer o mínimo. Senhora W.: O que você quer dizer, Amy, com para dizer o mínimo, vejamos, o que você quis dizer, Amy, com para dizer o mínimo? Amy: Eu quero dizer, mãe, que ao dizer que não notei nada... de estranho eu falo sinceramente o mínimo. Pois não notei nada do tipo, nem de estranho nem de outro tipo. Eu não vi nada, não ouvi nada do tipo. Eu não estava lá. Senhor W.: Não estava lá? Amy: Não. Senhora W.: Mas eu ouvi você responder. (*Um tempo.*) Eu ouvi você dizer: Amém. (*Um tempo.*) Como você poderia

responder se não estava lá? (*Um tempo.*) Como você poderia dizer: Amém se, como você diz, não estava lá? (*Um tempo. Cantarolado.*) Que o amor de Deus e a comunhão do Espírito Santo estejam conosco, agora e para sempre, amém. (*Um tempo. Voz normal.*) Eu te ouvi, claramente. (*Um tempo. Ela sai. Um cumprimento. Após cinco passos, para de perfil. Um longo tempo. Ela sai. Para em frente à D. Um tempo longo.*) Amy. (*Um tempo. Passo mais forte.*) Amy (*Um tempo.*) Sim, mãe. (*Um tempo.*) Você não vai parar? (*Um tempo.*) Você não vai parar de falar de tudo isso? (*Um tempo.*) Isso? (*Um tempo.*) Tudo isso. (*Um tempo.*) Na sua pobre cabeça. (*Um tempo.*) Tudo isso. (*Um tempo.*) Tudo isso.

Um tempo. A iluminação se apaga lentamente, exceto no R.

Escuro.

Um longo tempo.

Apita novamente um pouco mais fraco. Eco.

A iluminação volta novamente um pouco mais fraca.

*Não há sinais de May. 10 segundos. A iluminação se apaga lentamente, inclusive no R.
Escuro.*

Cortina.

Fragmento de teatro I

Esquina. Escombros.

A, cego, sentado em uma cadeira dobrável, toca um violino. Ao seu lado a embalagem, entreaberta, de pé, com uma esmola.

A para de tocar, vira a cabeça para a correção à direita, escuta.

Um tempo.

A. – Grato pela generosidade, grato pela generosidade.

Um tempo. A recomeça a tocar. Ele para novamente, vira a cabeça para a correção à direita, escuta.

Entra B em uma cadeira de rodas que ele movimentou com uma vara.

A (*chateado*). – Grato pela generosidade!

Um tempo.

B. – Música! (*Um tempo.*) Então não é um sonho. Finalmente! Tampouco uma visão, elas estão silenciosas e eu estou mudo, perante elas. (*Ele se move, para, olha a esmola. Sem emoções.*) Pobre. (*Ele passa a mão nos olhos de A. Do mesmo modo.*) Pobre. (*Um tempo.*) Agora eu posso entrar, não há mais mistérios. (*Ele recua e para.*) A menos que nos coloquem juntos, vivendo juntos, até a morte. (*Um tempo.*) O que você pensa disso, Billy, eu posso te chamar de Billy, como meu filho? (*Um tempo.*) Você gosta da empresa, Billy? (*Um tempo.*) Você gosta das conservas, Billy?

A. – Quais conservas?

B. – Carne enlatada, Billy, somente. Mantimentos até o verão, tendo cuidado. (*Um tempo.*) Não? (*Um tempo.*) Algumas batatas também, dois quilos, três quilos. (*Um tempo.*) Você gosta de batatas, Billy? (*Um tempo.*) Precisaríamos apenas deixá-las germinar e depois, no momento oportuno, plantá-las no solo, isso seria tentar. (*Um tempo.*) Não? (*Um tempo.*) Eu escolheria o lugar e você, você as plantaria no solo. (*Um tempo.*) Não?

Um tempo.

A. – O que fazem as árvores?

B. – Difícil dizer. É o inverno, você sabe.

Um tempo.

A. – Está de dia ou de noite?

B. – Hum... (*olha o céu.*)... de dia, se quisermos. Sem sol evidentemente, senão você não teria perguntado. (*Um tempo.*) Você está acompanhando meu raciocínio? (*Um tempo.*) Você está vivo, Billy, você ficou mais vivo?

A. – Mas com clareza?

B. – Sim. (*Ele olha o céu.*) Sim, com clareza, não há outra palavra. (*Um tempo.*) Eu tenho que descrever? (*Um tempo.*) Tenho que tentar te dar uma ideia, dessa clareza?

A. – Às vezes parece que eu passo a noite aqui, tocando, e escutando. Outrora eu sentia o anoitecer e me preparava. Eu guardava meu violino e minha esmola e só tinha que me levantar, quando ela me pegava pela mão.

Um tempo.

B. – Ela?

A. – Minha mulher. (*Um tempo.*) Uma mulher. (*Um tempo.*) Mas agora...

Um tempo.

B. – Agora?

A. – Quando saio eu não sei, e quando eu chego não sei, e enquanto estou aqui eu não sei, se é dia ou se é noite.

B. – Nem sempre foi assim. O que aconteceu contigo? As mulheres? O jogo? Deus?

A. – Eu sempre fui assim.

B. – Vamos embora!

A (*brutalmente*). – Eu sempre fui assim? Apertado na escuridão, tocando uma velha cantiga aos quatro ventos!

B (*brutalmente*). – Nós tivemos nossas mulheres, não? Você a sua para te conduzir pela mão e eu a minha para me tirar da cadeira à noite, para voltar ao trabalho de manhã e para me empurrar até a esquina da rua quando eu estava enlouquecendo. Não?

A. – Aleijado? (*Um tempo. Sem emoções.*) Pobre.

B. – Um único problema: a meia volta. Muitas vezes eu achava, enquanto eu lutava, que a maneira mais rápida deveria ser seguir em frente, durante a viagem à volta do mundo. Até o dia em que percebi que eu podia recuar. (*Um tempo.*) Por exemplo, eu estou no A. (*Ele avança um pouco e para.*) Eu avanço até o B. (*Ele recua um pouco.*) E volto ao A. (*Com impulso.*) A linha reta! O espaço vazio! (*Um tempo.*) Começo a te desassossegar?

- A. – Algumas vezes eu ouço passos. Vozes. Penso, eles voltaram, alguns voltaram, tentando se reinstalar, ou buscando alguma coisa que eles esqueceram, ou procurando alguém que eles tenham abandonado.
- B. – Voltar! Quem gostaria de voltar aqui? (*Um tempo.*) E você não chamou? (*Um tempo.*) Gritou? (*Um tempo.*) Não?
- A. – Não notou nada?
- B. – Ah eu, você sabe, notar... Estou aqui, no meu abrigo, sentado, no escuro, 24 horas por dia. (*Brutalmente.*) O que você quer que eu note? (*Um tempo.*) Você acredita que somos uma boa combinação, agora que você começou a me conhecer?
- A. – Carne enlatada, que tal?
- B. – A propósito, o que você faz na vida, por este tempo? Você deve estar faminto.
- A. – Há coisas espalhadas pelo chão.
- B. – Comestíveis?
- A. – Às vezes.
- B. – Por que não se deixa morrer?
- A. – Em conjunto eu tenho sorte. Outro dia eu tropecei em um saco de nozes.
- B. - Não!
- A. - Um pequeno saco, cheio de nozes, no meio do caminho.
- B. – Sim, tudo bem, mas por que não se deixa morrer?
- A. – Pensei nisso.
- B (*irritado*). – Mas você nunca faria isso!
- A. – Não sou tão infeliz. (*Um tempo.*) Isso sempre foi minha desgraça, infeliz, mas não o suficiente.
- B. – Mas você tem que ser cada dia mais.
- A (*brutalmente*). – Não sou tanto!
- Um tempo.*
- B. – Para mim, nós fomos feitos para nos entendermos.
- A (*Movimento circular*). – O que é que tudo isso parece agora?
- B. – Ah eu, você sabe... Eu nunca fui longe, apenas um pequeno vai e vem na minha porta. Esta é a primeira vez que eu toco até aqui.
- A. – Mas você olhou à sua volta?

B. – Não não.

A. – Após todas essas horas de escuridão você não –

B. (*brutalmente*) – Não! (*Um tempo.*) Claro, se você quiser que eu olhe à minha volta eu olharei. E se você quiser me orientar eu tentarei descrever a cena para você, aos poucos.

A. – Quer dizer que você me guiará? Não vou mais me perder?

B. – Perfeitamente. Eu diria, calmamente Billy, nós vamos para um grande monte de lixo, volte para trás e vire à esquerda, quando eu mandar.

A. – Você poderia fazer isso!

B (*conta sua vontade*). – Tenha calma, Billy. Tenha calma, estou vendo uma lata redonda ali no riacho, pode ser de sopa, ou de feijões.

A. – Feijões!

Um tempo.

B. – Você está começando a gostar de mim? (*Um tempo.*) Ou é só minha imaginação?

A. – Feijões! (*Ele se levanta, descansa o violino, paleta na dobra e vai tropeçando até a cadeira.*) Onde você está?

B. – Aqui, meu caro. (*A pega a cadeira e começa a empurrá-la cegamente.*) Pare!

A. (*empurrando a cadeira*) – É fácil! É fácil!

B. – Pare! (*Ele bate atrás dele com a vara. A larga a cadeira e recua. Um tempo. A tenta recuperar a cadeira dobrável tropeçando. Ele para, perdido.*) Perdoe-me! (*Um tempo.*) Perdoe-me, Billy!

A. – Onde eu estou? (*Um tempo.*) Onde eu estava?

B. – Agora eu te perdi. Ele começou a gostar de mim e eu bati nele. Ele vai me deixar, nunca mais vou vê-lo. Nunca mais vou ver ninguém. Nunca mais vamos ouvir a voz humana.

A. – Você já não o ouviu o suficiente? Sempre os mesmos lamentos, do berço até o túmulo.

B (*choramingando*). - Faça alguma coisa por mim, antes de sair!

- A. – Lá está! Você entende? (*Um tempo. Choramingando.*) Eu não posso sair! (*Um tempo.*) Você entende?
- B. – Você não pode sair?
- A. – Eu não posso sair sem minhas coisas.
- B. - Para que elas te servem?
- A. – Para nada.
- B. – E você não pode sair sem elas?
- A. – Não. (*Ele começa a tatear e para.*) Um dia eu acabo encontrando-as. (*Um tempo.*) Ou me afastando totalmente.
Ele recomeça a tropeçar.
- B. – Arranje meu manto, tenho o pé no ar. (*A para.*) Eu mesmo faria isso, mas levaria muito tempo. (*Um tempo.*) Faça isso, Billy. (*Um tempo.*) Então poderei ir para casa, sentar-me em meu velho canto e dizer, Eu vi o homem pela última vez, eu bati nele e ele me salvou. (*Um tempo.*) Encontrar algumas migalhas de amor em meu coração e morrer reconciliado, com minha raça. (*Um tempo.*) Por que você está me olhando assim? (*Um tempo.*) Eu disse alguma coisa que não deveria? (*Um tempo.*) Com o que ela se parece, minha alma?
A caminha até ele tropeçando.
- A. – Faça um barulho.
B fez um barulho. A vaga e para.
- B. – Você não tem olfato também não?
- A. – É o mesmo cheiro em toda parte. (*Ele estende a mão.*) Estou dentro do alcance de sua mão?
Ele continua parado e com a mão estendida.
- B. – Espere, você não vai me fazer um favor em vão? (*Um tempo.*) Quero dizer sem condições? (*Um tempo.*) Meu Deus!
Um tempo. Ele pega a mão de A e a puxa para ele.
- A. – Seu pé?
- B. – Como.
- A. – Você disse seu pé?
- B. – Se eu soubesse! (*Um tempo.*) Sim, meu pé, aconchegue-o. (*A se inclina tateando.*) Ajoelhe-se, de joelhos, você estará melhor. (*Ele o ajuda a se ajoelhar no lugar certo.*) Aqui.

A. (*irritado*) – Mas me largue assim! Você quer que eu te ajude e você segura minha mão! (*B o solta. A olha no manto.*) Você só tem uma perna?

B. – Só isso.

A. – E a outra?

B. – Ela apodreceu e foi tirada.

A aconchega o pé.

A. – Já está bom!

B se inclina para ver.

B. – Um pouco mais apertado. (*A aperta mais.*) Que mão você tem!

Um tempo.

A. (*tropeçando em direção ao peito de B*) – todo o resto está aqui?

B. – Você pode se levantar agora e me pedir um favor.

A. – Todo o resto está aqui?

B. – O resto? Não me tiraram nada mais, se é isso que você quer dizer.

A mão de A, vagando mais alto, chega ao rosto, para.

A. – É esse o seu rosto?

B. – Sim. (*Um tempo.*) O que quer que seja? (*Os dedos de A vagueiam, param.*) Isso?

Minha lupa.

A. – Vermelha?

B. – Violeta. (*A tira sua mão, permanece ajoelhado.*) Que mão você tem!

Um tempo.

A. – É sempre dia?

B. – Dia? (*Ele olha o céu.*) Se quisermos. (*Ele olha.*) Não há outra palavra.

A. – Não está quase à noite?

B se debruça sobre A, o sacode.

B. – Vá, Billy, levante-se, você está começando a me aborrecer.

A. – Não está perto da noite?

B olha o céu.

B. – Dia... noite... (*Olha.*) Às vezes parece que a terra teve que bater em retirada, um dia sem sol, em pleno inverno, na monotonia da noite. (*Ele se inclina sobre A, o sacode.*)

Vá, Billy, de pé, você está começando a me envergonhar.

A. – Tem erva em algum lugar?

B. – Não vejo nenhuma.

A. (*veemente*). – Não tem verde em nenhum lugar?

B. – Tem um pouco de musgo. (*Um tempo. A cruza as mãos no xaile e as coloca na cabeça.*) Pelo amor de Deus! Mesmo assim você não vai rezar!

A. – Não.

B. – Nem chorar!

A. – Não. (*Um tempo.*) Eu poderia ficar assim para sempre, a cabeça sobre os joelhos de um velhote.

B. – O joelho. (*Sacudindo-o brutalmente.*) Mas então se levante!

A. (*se instala melhor.*) – Que paz! (*B o empurra brutalmente. A cai de quatro. Um tempo.*) Dora me disse, os dias em que não ganhei o suficiente, você e sua harpa! É melhor se rastejar, as medalhas de seu pai apontadas no traseiro e um cofrinho pendurado no pescoço. Você e sua harpa! Quem você pensa que é? E ela me obrigou a dormir no chão. (*Um tempo.*) Quem eu pensava que era... (*Um tempo.*) Ah isso, eu nunca pude... (*Um tempo. Ele se levanta.*) Nunca pude... (*Começa a vagar. Para e escuta. Um tempo.*) Se eu escutasse o suficiente eu compreenderia, uma corda se soltaria.

B. – Sua harpa? (*Um tempo.*) Que história é essa de harpa?

A. – Antigamente, eu tinha uma pequena harpa. Cale-se e me deixe ouvir.

Um tempo.

B. – Você vai ficar por muito tempo assim?

A. – Continuo durante horas, para ouvir todos os barulhos.

Eles escutam.

B. – Que barulho?

A. – Eu não sei mais o que é.

Eles escutam.

B. – Eu o vejo. (*Um tempo.*) Eu o –

- A. *(Implorando.)* – Você não quer ficar calado?
- B. – Não! *(A coloca as mãos na cabeça.)* Já percebi, ali, sobre a dobra. *(Um tempo.)* Billy, se eu o escolhesse e me salvasse com? *(Um tempo.)* Em, Billy, o que você acha disso? *(Um tempo.)* Talvez houvesse um outro velho, um dia, para sair de seu buraco e vir te encontrar tocando harmônica. E você falaria do pequeno violino que você teve no passado para ele. *(Um tempo.)* Em, Billy? *(Um tempo.)* Ou cantando. *(Um tempo.)* Em, Billy, o que você acha disso? *(Um tempo.)* Estar aqui coaxando à brisa do inverno, tendo perdido sua pequena harmônica. *(Ele o cutuca nas costas com a vara.)* Em, Billy?

A se vira repentinamente, agarra a ponta da vara e a arranca das mãos de B.

(anos 60?)

Fragmento de Teatro II

No fundo, ao meio, uma alta janela dupla envidraçada aberta sobre um céu noturno muito claro. Não se vê a lua.

No palco, à esquerda, a igual distância da parede e do eixo da janela, uma pequena mesa. Sobre a mesa, um abajur desligado e uma pasta cheia de documentos.

À direita, em simetria, uma mesa idêntica, com o abajur desligado, nada mais.

Porta do palco, à esquerda.

De pé em frente ao lado esquerdo da janela, de costas, C.

Um tempo longo.

Entra A. Ele se instala na mesa à direita, de costas para a parede. Um tempo. Liga seu abajur. Tira seu relógio, olha a hora e o coloca sobre a mesa. Um tempo. Ele apaga a luz.

Um tempo longo.

Entra B. Ele se instala na mesa à esquerda, de costas para a parede. Um tempo. Liga seu abajur, abre a pasta e a esvazia na mesa. Levanta a cabeça, vê A.

B – Olha!

A. – Shhh! Apaga. (*B apaga. Um tempo longo. Baixo.*) Que noite! (*Um tempo longo. O próprio A.*) Ainda não entendi. (*Um tempo.*) Por que ele precisa de nossos serviços. (*Um tempo.*) Um homem como ele. (*Um tempo.*) E por que nós os damos por nada. (*Um tempo.*) Homens como nós. (*Um tempo.*) Mistério. (*Um tempo.*) Enfim... (*Um tempo. Acende novamente seu abajur.*) Vamos começar? (*B acende novamente seu abajur, vasculha em seus papéis.*) O essencial. (*B vasculha.*) Resumimos e vamos embora. (*B vasculha.*) Pronto?

B. - Fim.

A. – Estamos te ouvindo.

B. – Que ele salte!

A. – Quando?

B. – Agora mesmo.

A. – De onde?

B. – Daqui vai dar. Três metros três metros e meio por andar, na verdade 25.

Um tempo.

A. – E eu que pensei que estávamos no sexto. (*Um tempo.*) Ele não está correndo risco?

B. – Ele só tem que cair de bunda, como ele vive. A coluna e as tripas explodem.

Um tempo. A se levanta, vai até a janela, inclina-se para fora, olha para baixo. Um tempo. Ele volta, olha o céu. Um tempo. Olha o seu lugar.

A. – Lua cheia.

B. – Não totalmente. Amanhã.

A tira uma agenda do seu bolso.

A. – Que dia é hoje?

B. – 24. Amanhã é 25.

A. - (*passando as páginas*). - 19... 22... 24... (*Lendo.*) Nossa Senhora Auxiliadora. Lua cheia. (*Coloca a agenda no bolso.*) Então, estávamos dizendo... vendo... que ele salta. É isso mesmo, nossa conclusão.

B. – Trabalho, família, terceira pátria, histórias de nádegas, finanças, arte e natureza, foro íntimo, saúde, casa, Deus e os homens, tantos quantos desastres.

Um tempo.

A. – (*pensativo*) Isso é um motivo? (*Um tempo.*) Isso é um motivo? (*Um tempo.*) E o senso de humor? Relativo?

B. Ultrapassado.

Um tempo.

A. – Nada pode correr errado?

B. - (*indignado*) – Nós usamos as melhores fontes. Nós pesamos, repesamos, controlamos, verificamos tudo. Nem uma palavra ali (*levantando um pacote de papéis*) que não seja dura como ferro. Está explicado como uma catedral. (*Ele bate violentamente os papéis na mesa. Eles se espalham pela terra.*) Merda!

Ele os recolhe. A levanta seu abajur e o leva em torno dele, depois o coloca em sua mesa.

A. – Como dormitório há coisas piores. (*Virando-se para a janela.*) A vida é mesmo bela. (*Um tempo.*) É Júpiter que estamos vendo?

Um tempo.

B. – Onde isso?

A. – Desliga. (*Eles apagam.*) Deve ter sido ele.

B. (*irritado.*) – Onde?

A. (*irritado.*) – Ali (*B se inclina, para a frente, para trás.*) Ali, à direita, no canto.

Um tempo.

B. – Mas não, está tremendo.

A. – Então é o quê?

B. (*indiferente.*) – Não sei. Sirius. (*Volta a ligar.*) Então? Estamos trabalhando ou nos divertindo? (*A liga a luz.*) Você esquece que ele não está na casa dele. Ele toma conta do gato. Para no fim do mês, chispar, para a barca. (*Um tempo. Mais forte.*) Você esqueceu que ele não está na casa dele.

A. (*irritado.*) – Esqueci, esqueci! E ele, não se esqueceu? (*Com paixão.*) Mas é isso que nos salva!

B. (*procurando em seus papéis.*) – Memória... memória... (*Pega uma folha.*) Vou citar: “Elefante para as coisas chatas, passarinho para o canto do mundo.” Testemunho do Senhor Dupré, organista na Aisne e amigo de longa data.

Um tempo.

A. (*tristemente.*) – Nossa!

B. – Vou citar: “Interrogado nesta ocasião” – entre parênteses – “(separação de corpos) sobre a alteração de nossas relações, ele só conseguiu falar sobre os cinco ou seis abortos que violaram” – entre parênteses – “(bom, contra minha vontade!) os primeiros anos do nosso casamento e a negação que portanto eu finalmente tive que discordar” – entre parênteses – “(ainda contra minha vontade!) de tudo o que de perto ou de longe se parecia com a *L’oeuvre de chair*¹. Mas na nossa alegria” – entre parênteses – “(pois nós tínhamos, necessariamente, acho que nos primeiros juramentos trocados em Cahors sob as falsas acácias, ou ainda nos primeiros 15 minutos de nossa noite de núpcias em Bandol, ou finalmente nos primeiros encontros sob a luz na nossa caixinha de bombons, avenida do Hospital) nem uma palavra, senhor, nem uma

¹ Livro de Henri Vincenot que fala sobre o amor sublime pela castidade entre um aluno da Escola colonial que vai passar o verão na Bretanha e uma moça, durante a guerra colonial.

palavra.” Testemunho da Senhora Loïse Bonheur-Legris, casa de botões a domicílio, avenida do Hospital.

A. (*tristemente.*) – Nossa!

B. – Continuo citando: “Do nosso épico nacional ele só levava as catástrofes, o que não o impediu de ganhar um prêmio de segundo lugar no concurso geral.” Testemunho do Senhor Gravural, horticultor na Creuse e amigo de longa data. (*Um tempo.*) “Sem uma lágrima derramada na nossa família, e Deus sabe se é que ele existe, que fosse recolhida e piedosamente conservada neste inesgotável reservatório de tristeza, com a data, a hora e o motivo, e sem uma alegria, felizmente não teve muitas, que não fosse por um fenômeno inverso irrevogavelmente dissolvido como sob o efeito de um corrosivo. Ele pegou isso de mim.” Testemunho da falecida Senhora Nomore-Legris, mulher das cartas. (*Um tempo.*) Você quer mais?

A. – Basta.

B. – Eu cito: “Ao ouvir falar de sua vida, após algumas bebidas, podíamos acreditar que ele tinha passado somente ao inferno. Nós choramos de tanto rir. Tirei um número que funcionou bem.” Testemunho do Senhor Berdun, dramaturgo, aos cuidados da Senhora Veuve Gaude-Berdun, em Nègrepelisse, Tarne e Garona, e amigo de longa data.

Um tempo.

A. (*lamentando.*) – Nossa! (*Um tempo.*) Nossa!

B. – Você vê. (*Exagerado.*) Ele não está em casa e ele sabe muito bem.

Um tempo.

A. – Vejamos agora os pontos positivos.

B. – Positivos? Você quer dizer que faça ele acreditar que... (*Ele para, depois, com uma súbita violência.*)... que um dia isso pode mudar? Em? É isso que você quer? (*Um tempo. Mais calmo.*) Não havia.

A. (*desiludido.*) – Sim, sim, havia pontos positivos, é isso o mais belo.

Um tempo. B vasculha em seus papéis.

B. (*levantando a cabeça.*) – Licença, Bertrand. (*Um tempo. Ele vasculha. Levanta a cabeça.*) Eu não sei o que aconteceu. (*Um tempo. Vasculha e levanta a cabeça.*) Um momento de desordem. (*Um tempo. Vasculha.*) Há essa história de sorteio... talvez. Você se lembra?

A. – Não.

- B. (lendo). – “Duzentos lotes... vencedor recebe um relógio de alta classe... ouro maciço, punção 19 quilates, feito com precisão, marca a data, a hora, o minuto e o segundo, extra chique, mola inquebrável, movimento cronômetro, âncora 19 rubis, proteção antichoque, antimagnético, impermeável, à prova d’água, inoxidável, o modelo que não se fabrica mais, ponteiro central, peças suíças, pulseira réptil de grande luxo.”
- A. – Você está vendo! Mesmo sem grande esperança. Só o fato de arriscar. Vamos, ele ainda está mexendo!
- B. – Infelizmente não foi ele que arranhou o bilhete. Alguém lhe deu o bilhete. Você esqueceu.
- A. (*irritado*) – Esqueci, esqueci! E ele não es – (*Um tempo.*) Enfim, ele o guardou?
- B. Quem sabe!
- A. – Enfim, ele o aceitou? (*Um tempo.*) Enfim, ele não o recusou?
- B. – Cito: “A última vez que o vi eu tinha recebido um lembrete dos Cheques postais. Ele estava sentado em um dos terminais que, ligados entre eles através de cadeias, proibem os veículos de ter acesso à passagem dos P.T.T., de costas para as Usinas Thompson. Ninguém teria dado dois cêntimos. Ele foi dobrado ao meio, as mãos sobre os joelhos, as pernas afastadas, a cabeça baixa, de modo que eu me perguntei se ele estava vomitando. Mas chegando mais perto, pude ver que ele estava simplesmente ocupado contemplando, entre seus pés, uma bosta de cachorro. Ao deslocar ligeiramente esta da ponta do meu guarda-chuva, vi seu olhar que seguia o movimento e apontava para o objeto no seu novo lugar. Isso às três da tarde, por favor! Admito que não tive a coragem de cumprimentá-lo, eu estava desorientado. Eu simplesmente enfiei no seu bolso traseiro uma rifa que eu não queria, apesar de desejar boa sorte intimamente. Eu saí do escritório quando eram duas horas mais tarde, descontando meu ponto, ele estava sempre no mesmo lugar e com a mesma postura. Às vezes eu me pergunto se ele ainda respira.” Testemunho do Senhor Feckmann, especialista em registros e amigo de dias bons e maus.

Um tempo.

- A. – Quando foi datado?
- B. – Recentemente.
- A. – Parece antigo, uma relíquia. (*Um tempo.*) Nada mais?
- B. (*papéis*). – Ah... coisas pequenas... tia velha com esperanças... partida de xadrez inacabada respondente a Melbourne... esperança não morreu por viver o extermínio da

espécie... aspirações literárias debeladas de modo imperfeito... nádegas de uma leiteira rua Cambronne... ou algo assim.

Um tempo.

A. – Terminamos esta noite, certo?

B. – Acredito em você. Amanhã estaremos no Bar-le-Duc.

A. (*triste*) – Não aprendemos nada com ele. Nós o deixaremos daqui a pouco, pela última vez, sem ter acrescentado nada ao que ele já sabia.

B. – Todos esses testemunhos, ele os ignorou. Deve ter acabado com ele.

A. – Talvez não. (*Um tempo.*) Você não tem nada sobre isso. (*Papéis.*) Isso é importante. (*Papéis.*) Alguma coisa que ele mesmo tivesse dito... parece-me...

B. (*papéis*). – Sob “Confidências” então... (*Rindo.*) Capítulo complicado. (*Papéis.*) Confidências... confidências... Ah!

A. (*impaciente*). – E então?

B. (*lendo*). – “Enxaquecas... perturbações visuais... medo anormal das serpentes”... não é isso... “tumores fibrosos... fobia dos periquitos... problemas auditivos... carência”... chegamos... “silêncio interior... timidez natural...” Ah! Escuta só: “Morbidamente sensível à opinião dos outros...” (*Levanta a cabeça.*) Você vê!

A. (*entristecido*). – Nossa.

B. – Vou ler para você toda a passagem. (*Lendo.*) “Morbidamente sensível à opinião dos outros – ” (*Sua luz se apaga.*) Olha! A lâmpada está morta! (*A luz liga novamente.*) Estamos vendo que não. Deve ser um mau contato. (*Analisa a lâmpada e move o fio.*) O fio estava torto, agora vai ficar tudo bem. (*Lendo.*) “Morbidamente sensível – ” (*A luz se apaga.*) Foda-se.

A. – Tenta sacudir um pouco. (*B sacode a lâmpada. Ela liga novamente.*) Olha! É um truque que eu aprendi na casa dos batedores.

Um tempo.

B, A (*juntos*). – “Morbidamente sensível – ”.

A. – Não toque na mesa.

B. – O quê?

A. – Não toque na mesa. Se for o contato, um único choque será o suficiente.

B. – Você é bom! E meus papéis?

A. – Enfim, vai com calma.

B. (*recuando um pouco sua cadeira.*). – “Morbidamente sensível – ” *A luz se apaga. B dá um soco na mesa. A luz acende novamente. Um tempo.*

- A. – A eletricidade é um mistério.
- B. (*vazão precipitada*). – “Morbidamente sensível à opinião dos outros no próprio momento, quero dizer toda vez e durante todo o tempo que eu tomasse conhecimento –” (*Se interrompendo.*) Chinês engraçado.
- A. (*nervoso*). – Não pare! Não pare!
- B. – “... todo o tempo que tomasse conhecimento, e isso nos dois casos, quero dizer que ela foi muito agradável ou ao contrário, que ela me deixou triste, e na verdade –” (*Se interrompe.*) Merda! Onde está o verbo?
- A. – Qual verbo?
- B. – O principal!
- A. – Estou por fora de tudo.
- B. – Vou procurar o verbo e esquecer essas merdas no meio. (*Ele procura.*) “Estivesse... pudesse”... Você percebe, “considerasse... ignorasse” Meu Deus!... ah... “eu estava infelizmente”... aqui, encontrei! (*Triunfante.*) “Eu estava infelizmente incapaz...” Pronto!
- A. – O que isso faz no presente?
- B. (*solenemente*). – “Morbidamente sensível à opinião dos outros no próprio momento”... blá blá blá... “eu estava infelizmente incapaz –”
A luz se apaga. Longo tempo.
- A. – Você quer que mudemos de lugar? (*Um tempo.*) Entende o que eu quero dizer? (*Um tempo.*) Que você com seus papéis venha até aqui e eu irei até aí. (*Um tempo.*) Não reclame, Morvan, isso não adianta nada.
- B. – São os nervos! (*Um tempo.*) Ah se eu fosse somente 20 anos mais novo, eu me mataria!
- A. – Cale a boca! Jamais diga besteiras como essa. Mesmo para os amigos.
Um tempo.
- B. – Eu posso ir até você? (*Um tempo.*) Preciso de calor humano.
Um tempo.
- A. (*friamente*). – Como quiser. (*B se levanta e vai até A.*) Com seus relatórios ao menos. (*B volta a pegar seus papéis e sua pasta, volta para A, coloca os papéis e a pasta na mesa e fica de pé. Um tempo.*) Você quer que eu te pegue no meu colo?
Um tempo. B volta a colocar sua cadeira, voltando para A, para em frente a mesa com a cadeira nos braços. Um tempo.

- B. (*timidamente*). – Sento ao seu lado? (*Eles se olham.*) Não? (*Um tempo. Tristemente.*) Então, na sua frente. (*Ele se senta em frente o A e o olha. Um tempo.*) Vamos continuar?
- A. (*com força*). – Vamos terminar e ir dormir.
B rebusca em seus papéis.
- B. – Eu levo o abajur. (*Ele a inclina em sua direção.*) Espero que ela venha. O que nós dois faríamos no escuro? (*Um tempo.*) Você tem fósforos?
- A. – Sempre! (*Um tempo.*) O que faríamos? Iríamos lá fora debaixo da janela à luz das estrelas. (*Outro abajur acende novamente.*) Antes, você vai sozinho.
- B. (*vivamente*). – Ah não, sozinho eu não irei.
- A. – Passe-me uma folha. (*B passa uma folha para ele.*) Apaga o abajur. (*B apaga.*) Caramba, o seu se acendeu. (*B volta.*) Vai apagá-lo.
- B. – Para mim, essa piada já foi longe demais.
- A. – Exatamente. Por isso, vai apagá-lo.
B se levanta, vai até a sua mesa e apaga seu abajur. Um tempo.
- B. – O que eu devo fazer agora? Ligá-lo novamente?
- A. – Volta aqui.
- B. – Então ligue novamente, não estou vendo nada.
A liga novamente. B volta a se sentar em frente a A. A apaga e se levanta. Com a folha na mão, ele vai até a janela, para e olha o céu. Um tempo.
- A. – E dizer que tudo isso é uma fusão termonuclear! Todo esse espetáculo! (*Ele se inclina sobre a folha e lê, com algumas hesitações.*) “Dez anos, foge da casa de seus pais pela primeira vez, trazido para casa no dia seguinte, castigado, perdoado.” (*Um tempo.*) “Quinze anos, foge da casa de seus pais pela segunda vez, trazido de volta após oito dias, limpo, perdoado.” (*Um tempo.*) “Dezessete anos, foge da casa de seus pais pela terceira vez, volta com o rabo entre as pernas após seis meses, preso, perdoado.” (*Um tempo.*) “Dezessete anos, foge da casa de seus pais pela última vez, volta de joelhos após um ano, expulso, perdoado.”
Um tempo. Vai até a janela para ver o rosto de C, o que o obriga a se inclinar um pouco para fora, de volta ao vazio.
- B. – Atenção!
Um longo tempo. Ninguém se mexe.

- A. (*tristemente*). – Nossa! (*Ele retoma seu equilíbrio.*) Acende novamente. (*B acende novamente. A retorna a sua mesa, senta e dá a folha para B que a pega.*) Não é fácil, mas vamos lá.
- B. – Como ele é?
- A. – Ele não é bonito.
- B. – Ele ainda tem aquele sorriso presunçoso?
- A. – Provavelmente.
- B. – Como assim, provavelmente, você acabou de olhá-lo.
- A. – Naquele momento ele não o tinha.
- B. (*com agrado*) – Ah! (*Um tempo.*) Nunca entendi por que razão ele estava com esse sorriso. E os olhos? Ainda arregalados?
- A. – Fechados.
- B. – Fechados!
- A. – Ah – foi só para não me ver. Deve ter reaberto. (*Um tempo. Com violência.*) Seria necessário olhar fixamente 24 horas por dias! Durante uma semana! Sem que eles soubessem!
- Um tempo.*
- B. – Para mim, nós o pegamos.
- A. – Vamos, não avançamos, vai, vai.
- B vasculha em seus papéis e encontra a folha.*
- B. (*lendo em alta velocidade*). – “Morbidamente sensível à opinião dos outros no próprio momento” - blá blá blá – “eu estava infelizmente incapaz de retê-la por mais de 10 ou 15 minutos no máximo, ou seja, só até o tempo que eu precisava para assimilá-la e passado este prazo foi como se não tivesse dito nada para mim.” (*Um tempo.*) Caramba.
- A. (*com agrado*). – Olha! (*Um tempo.*) Onde é que ele disse isso?
- B. – Em uma carta que aparentemente nunca foi expedida para uma admiradora secreta. (*Lamentando.*) Eu esqueci!
- A. – Uma admiradora? Ele teve admiradoras?
- B. – Está começando, querida amiga e admiradora, é tudo o que sabemos.
- A. – Vá, Morvan, acalme-se, as cartas para as admiradoras, sabemos o que são. Não podemos levar ao pé da letra.

B. (*com violência, pegando nos papéis*). – Esse é o arquivo, último mapa. É nisso que nos baseamos. Não falamos agora, isso (*pegando à esquerda*) é bom e isso (*pegando à direita*) é ruim. Você nos irritou.

Um tempo.

A. – Bom, resumamos.

B. – Só fazemos isso.

A. – Um futuro de tinta, um passado – bem como ele se lembra – imperdoável, os motivos de se deter irrisórios e os melhores conselhos inoperantes. Tudo bem.

B. – Uma velha tia com esperanças irrisórias?

A. (*com entusiasmo*). – Não é um tipo que está interessado. (*Severamente.*) É preciso ver o temperamento do cliente, Morvan. Não basta acumular os documentos.

B. (*chateado, pegando nos papéis*). – Para mim, o cliente está aqui e em mais nenhum outro lugar.

A. – E então? Trata-se de um único benefício pessoal? Essa velha tia, nunca lhe cumprimentou? E essa leiteira, olha, desde o tempo que ele lhe comprou sua manteiga meio-salgada, nunca lhe desrespeitou? (*Um tempo.*) Não, Morvan, você vê.

Curto miau de gato. Um tempo. Novo miau, mais forte.

B. – Deve ser o gato.

A. – É provável. (*Um longo tempo.*) Então, concorda? Futuro de tinta, passado –

B. – Tudo bem! (*Ele começa a arrumar seus papéis na pasta. Incansavelmente.*) Que salte.

A. – Mais alguma peça para produzir?

B. Que salte, que salte! (*Ele para de arrumar seus papéis, levanta-se, a pasta na mão.*) Você vem?

A olha seu relógio.

A. – Agora são... dez horas... e 25 minutos. Não tem trem antes de 23h20. Vamos passar o tempo aqui, conversando.

B. – Como assim 23h20? 22h45.

A tira um cronograma do seu bolso e o entrega, aberto na página certa, para B.

A. – Lá onde está a cruz. (*B consulta o horário, devolve-o para A e se senta. Um longo tempo.*) Quão infelizes estariam ainda hoje se eles soubessem a tempo em que ponto estavam! (*Um tempo.*) Você se lembra de Dubois?

B. – Dubois? (*Um tempo.*) Nunca conheci ninguém com esse nome.

- A. – Acho que sim! Um gordo ruivo. Ele sempre estava aqui andando ao lado da Grande Rocha. Não desperdiçava nada. Acabou de dizer que ele tinha perdido as partes em um acidente de caça. Seu próprio engenho que lhe teria partido entre as nádegas num momento de relaxamento, apesar de ter se colocado em posição para disparar em uma codorna.
- B. – Eu não sei.
- A. – De qualquer maneira, ele já estava com a cabeça quente quando viemos lhe dizer que sua mulher foi levada em uma ambulância. Merda, que ele disse, não podemos perder isso, e agora tem uma situação na primavera. (*Um tempo.*) Como vai Mildred?
- B. (*aborrecido*). – Ah, você sabe – (*Um canto de pássaro se propaga e para rapidamente. Um tempo.*) Valha-me Deus!
- A. – Filomela!
- B. – Ah.. fiquei com medo!
- A. – Silêncio! (*baixo.*) Escute! (*Um tempo. O canto se propaga novamente, mais forte, mais breve. Um tempo.*) Ela está na peça! (*Ele se levanta e se afasta na ponta dos pés.*) Venha, vamos ver.
- B. – Tenho medo!
- No entanto, ele se levanta e segue A, andando cuidadosamente atrás dele. A segue na ponta dos pés até o fundo à direita, acompanhado por B.)*
- A. (*virando-se*). – Silêncio! (*Avançam, param no canto. A acende um fósforo e o sustenta sobre sua cabeça. Um tempo. Baixo.*) Ela não está aqui. (*Ele joga o fósforo e atravessa a cena em frente à janela, na ponta dos pés e sempre acompanhado por B. Eles param no canto ao fundo da esquerda. Mesmo jogo com o fósforo.*) Ela está aqui!
- B. (*recuando*). – Onde?
- A se agachou. Um tempo.*
- A. – Ajude-me.
- B. – Deixe-a em paz! (*A se endireita com esforço, segurando contra sua barriga uma grande gaiola de passarinhos coberta por uma seda verde com franja de pérolas. Ele vai até sua mesa, tropeçando.*) Dê-me isso.
- Ele ajuda A a segurar a gaiola. Em conjunto, eles a levaram com precaução até a mesa de A.*
- A. (*ofegante*). – Espera! (*Eles param. Um tempo.*) Vamos. (*Eles continuam, colocam a gaiola cuidadosamente na mesa. A afasta delicadamente a seda do lado oposto à sala e olha.*) Leva o abajur.

B levanta o abajur e o aponta para dentro da gaiola. Eles se curvam e olham. Um longo tempo.

B. – Tem um que está morto.

Olham.

A. – Você tem um lápis? (*B lhe dá um lápis grande. A o passa entre as grades da gaiola. Um tempo.*) Sim.

Ele tira o lápis e o coloca no bolso.

B. – Ei!

A devolve seu lápis. Eles olham. A pega na mão de B e leva o abajur.

A. – Desse jeito.

Olham.

B. – É macho ou fêmea?

A. – Fêmea. Olha como ela é acanhada.

Olham.

B. (*chocado*). – E enquanto isso ele canta! (*Um tempo.*) É bengalês ou o quê?

A. – Bengalês! (*Dá risadas.*) Ah Morvan, você vai me matar se eu viver o suficiente. Bengalês! (*Sorri.*) Pintassilgos, idiota! Olha aqui esse lindo rabinho esverdeado! E a cabeça azul! Listras brancas! E a garganta dourada. (*Didático.*) Aliás, a linhagem é característica, impossível de se enganar. (*Um tempo.*) Oh que lindo, meu benzinho, que bonito! Piu! Piu! Piu! Piu! Piu! (*Um tempo. Monótono.*) Dizer que tudo isso são lixos orgânicos! Toda essa luminosidade!

Olham.

B. – Eles não têm nada para comer. (*Apontando.*) O que é isso?

A. – Isso. (*Um tempo. Voz suave, lentamente.*) São ossos velhos de choco.

B. – De choco?

A. – De choco.

Ele coloca a seda. Um tempo.

B. – Vá, Bertrand, não seja assim, não podemos fazer nada. (*A levanta a gaiola e a eleva para o fundo à esquerda. B entrega o abajur e se precipita.*) Dê-me isso.

A. – Tudo bem, tudo bem! (*Ele vai até o canto, acompanhado por B e coloca a gaiola de volta em seu lugar. Ele se levanta e vai até a mesa, sempre acompanhado por B. A para.*) Não me siga desse jeito, Morvan. Você quer que eu me atire pela janela, como uma fortuna? (*Um tempo. B vai até a mesa, pega seu guardanapo e sua cadeira, vai até sua mesa e se senta de costas para a janela. Ele acende novamente seu abajur e o*

apaga imediatamente.) Como acabar? (Um longo tempo. A vai até a janela, acende um fósforo, segura-o no ar e olha o rosto de C. O fósforo se queima e ele o joga pela janela.) Ei! Vem ver! (B não se mexe. A acende outro fósforo, o segura no ar e olha o rosto de C.) Venha rápido! (B não se mexe. O fósforo queima e A o deixa cair.) Assim, por exemplo!

*A pega seu lenço e o aproxima timidamente ao rosto de C.
(anos 60?)*

Esboço radiofônico I

Locutor	Dick (mudo)
Datilógrafa	Fox

A. – Pronto, senhorita?

D. - Acabei, senhor.

A. - Bloco novo, lápis reserva?

D. – Tudo, senhor.

A. – Em forma?

D. – Muito disposta, senhor.

A. – E você, Dick, em ataque? (*Apito esquisito. Impressionado.*) Oh céus! Uma pancada sólida, para ver. (*Apito e percussão magnífica.*) Bom. Tira sua máscara. (*Um tempo.*) Rosto encantador, encantador! Não é, senhorita?

D. – É verdade, senhor. Nós o conhecemos muito bem e no entanto, toda vez é um choque.

A. – A mordança. (*Um tempo.*) A venda. (*Um tempo.*) Os tampões de ouvido. (*Um tempo.*) Bom. (*Ele dá uma reguada em sua mesa.*) Fox, abre os olhos, que se acostumam com a luz do dia, e olha a sua volta. (*Um tempo.*) Você vê, é sempre a mesma equipe. Espero que –

D. – (*chocada.*) – Nossa!

A. – O que há, senhorita? Uma pequena criatura na sua linda parte inferior?

D. – Sorriu para mim!

A. – É um bom começo. (*Inquieto.*) Essa não seria a primeira vez?

D. – Meu Deus, não, senhor, que ideia!

A. (*desapontado*). – Evidentemente. (*Um tempo.*) E isso ainda lhe causa efeito?

D. – Meu Deus, sim, senhor, é tão rápido! Tão claro! Tão curto!

A. – Você o notou?

D. – Ah não, senhor. Somente o jeito de falar. (*Um tempo. Admirada.*) Senhor, também é preciso anotar, os jogos de movimentos?

A. – Não sei, senhorita. Alguns, talvez.

D. – Eu, o senhor sabe –

A. (*interrompendo*). – Não faça nada, por agora. (*reguada.*) Fox, espero que você tenha passado uma noite reparadora e que hoje você esteja mais inspirada do que atualmente. Senhorita.

D. – Senhor.

A. - Sabe o relatório sobre os resultados de ontem, esqueci-me ligeiramente.

D. (*lendo*). – “Nós abaixo-assinados, reunidos sob a -”

A. – Salte.

D. (*lendo*). – “... ainda o lamento de dizer que estas palavras – ”

A. – Palavras! (*Um tempo.*) Continue.

D. (*lendo*). – “... o lamento de dizer que estas palavras, como todas estas comunicadas até agora, e devido às mesmas lacunas, são totalmente inaceitáveis. A segunda metade, particularmente, apresenta uma tal – ”

A. – Salte.

D. (*lendo*) – “... a perder a esperança, verdadeiramente, não foi a convicção que nós – ”

A. – Salte. (*Um tempo.*) E então?

D. – É tudo, senhor.

A. – “Mesmas lacunas... totalmente inaceitáveis... perdendo a esperança, verdadeiramente...” (*Aborrecido.*) Bem. (*Um tempo.*) Bom. Continue.

D. – É tudo, senhor. A menos que eu leia as recomendações.

A. – Leia.

D. – Elas não são muito agradáveis para nós, senhor.

A. – Vejamos isso.

D. (*lendo*). – “... renovamos com persistência nossas precedentes recomendações, a saber:

1º) Cuidado para não comunicar simples gritos. Eles só servem para nos indispor.

2º) Cuidado para que seus minutos estejam rigorosamente em conformidade. Cada sílaba tem sua importância, ou pode ter.

3º) Cuidado com a neutralização perfeita do sujeito fora do horário das sessões e particularmente com a permanência e o bom funcionamento da mordaca. Portanto, para censurar *absolutamente* – (*fora de leitura*) uma palavra destacada – qualquer desvio em relação à alimentação por meio de sonda, que seja *per buccam* ou que seja ao contrário *per rectum*. A única palavra lançada na solidão e da qual, por tal motivo, como o demonstrou Mauthner, o risco necessário de não se alcançar mais, *talvez seja bom* – (*fora de leitura*) quatro palavras destacadas.

4º) Cuidado – ”

A. – É o suficiente. (*aborrecido*.) Bem. (*Um tempo*.) Bem.

D. – São duas da tarde, senhor.

A. (*tirado de sua depressão*). – São que horas?

D. – São duas da tarde, senhor.

A. (*grosseiramente*). – O que você está esperando então? (*Um tempo. Com doçura*.)
Desculpe, senhorita, desculpe, estou irritado. (*Um tempo*.) Desculpe!

D. (*friamente*). – Devo começar com a queda de ontem?

A. – Se você não se importar.

D (*lendo*). – “Quando ensaboei a toupeira, enxaguei-a em águas profundas e seco em frente à brasa, não é que eu saia no tormento e a guarde em seu calabouço com seu pleno peso de larvas, nesse momento o pequeno coração ainda batia, eu juro. Ah meu Deus. Meu Deus. (*Ela bate com seu lápis na mesa*.) Meu Deus.”

Um tempo.

A. – Inacreditável. E acabou aqui, se bem me lembro.

D. – Sim, senhor. Ele não quis dizer mais nada.

A. – Dick entregou?

D. – Vejamos... sim, pela segunda vez, senhor.

Um tempo.

A. – Este clarão não te incomoda, senhorita? Se baixássemos a cortina?

D. – Obrigada, senhor! Não por mim. Nunca esteve tão quente, muito claro, ao meu ver. Mas tirarei minha blusa, se o senhor permitir.

A (*com entusiasmo*). – Mas como, senhorita, como! (*Um tempo.*) Enlouquecedor! Enlouquecedor! Ah se eu tivesse menos de 40 anos!

D (*relendo*). – “Oh meu Deus meu Deus! (*Batida de lápis.*) Meu Deus.”

B. – Ah juventude! Sem piedade! (*Reguada.*) Entende? Continue. (*Silêncio.*) Dick. (*Açoite na pele. Pequeno grito de Fox. Um tempo.*) Você não anotou, não é, senhorita?

D. – Ó céus! Eu vou tirar.

B. – Apague, senhorita, apague, nós já temos muitos problemas como este. (*Reguada.*) Continue. (*Silêncio.*) Dick.

F. – Ah, isso é verdade. Eu vivi, pode-se dizer, por toda parte, pedras por toda parte –

B. – Um instante.

F. - ... muralhas até aqui –

B. (*reguada*). – Silêncio! Dick! (*Silêncio. Baixo, num tom pensativo.*) Vivi, vivi... (*Um tempo.*) Já utilizou essa expressão, senhorita?

D. – De qual expressão está falando, senhor?

A. – “Eu vivi”

D. – Ah sim, senhor. É uma ideia que às vezes volta. Não nesta forma exata, talvez, até agora, nisso eu não sei lhe dizer de improviso. Mas alusões à sua vida, sem ser frequentes, não são raras.

A. – Da vida dele?

D. - Sim, senhor. Com a vida dele.

A. (*desiludido*) – Evidentemente. Eu poderia perceber. (*Um tempo.*) Que memória – como a minha! (*Um tempo.*) Você leu o Purgatório, senhorita, do divino Florentino?

D. – Infelizmente não, senhor, só folheei o Inferno.

A. (*incrédulo*). – Não leu o Purgatório?

D. – Infelizmente não, senhor.

A. – Lá todo mundo geme. Eu fiquei, fiquei. É como um sino fúnebre. Curioso, não?

D. – Em que sentido, senhor?

A. – Bem... Esperaríamos antes “Eu seria”, não? (*Um tempo.*) Não?

D. (*com uma terna condescendência*). – Os pobres! (*Um tempo.*) São quase três da tarde, senhor.

A. (*Suspiro*). – Está bem. Vamos voltar.

D (*lendo*). – “... muralhas até aqui –”

A. – Um pouco mais adiante, senhorita. Vejamos, a mesa não é alugada.

D (*lendo*). – “... vivi, pode-se dizer, por toda parte, pedras por toda parte – (*Fora de leitura*) inaudível – muralhas –”

A. (*reguada*). – Continue. (*Silêncio.*) Dick.

D. – Senhor.

A (*impacientemente*). – O que é, senhorita, não vê que o tempo está passando?

D. – Eu ia dizer uma coisa doce, senhor, talvez um pouco de doçura.

A (*chocado*). – Já? E depois? (*Firmemente.*) Não, senhorita, eu entendo seus sentimentos. Mas tenho meu método. Permita-me lembrá-la? (*Um tempo. Implorando.*) Não diga não! (*Um tempo.*) Ah, você é bonita! Pode se sentar, Dick. (*Um tempo.*) Resume-se em uma palavra: REDUZIR a pressão, no lugar de aumentá-la. (*Lírico.*) Carícia, prova suprema! Fonte de arrependimento! (*Calmo.*) Dick, por favor! (*Açoite na pele. Pequeno grito de Fox.*) Atenção, senhorita.

D. – Não tenha medo, senhor.

A (*reguada*). – “... muralhas...” Muralhas o quê?

D. – “Até aqui”, senhor.

A. – É isso. (*Reguada.*) “... muralhas até aqui...” (*Reguada.*) Continue. (*Silêncio.*) Dick.

D. – Senhor!

F. – Por isso sim, até aqui, e lá os olhos, de baixo para cima, de cima para baixo, lentamente, eras, eras, e regresso, pequenos líquens de meu passatempo, mortos vivos nas pedras e lá, eu ia nos corredores. (*Um tempo. Reguada.*) Oceanos, isso também, pode-se dizer, eu cheguei, pelos corredores, azul em cima, azul ao fundo, isso sim, e lá também, pés parados, tudo parava e adeus, adeus... eu caí, adeus às estações, até a próxima viagem. (*Um tempo. Reguada.*) Adeus.

Um tempo. Reguada. Um tempo.

A. – Dick.

F. – Por isso sim, pode-se dizer, até aqui, no chão da primavera, com sabor de outono, ou o contrário, como verões pulados, como invernos.

Um tempo.

A. – Está bem, é lindo. “Como verões pulados...” Uma delícia, esses dentes. Não é, senhorita?

D. –]	} juntos	[Ah... Eu, o senhor sa-
F. –]		[Ah sim, por isso -

A. – Shh!

F. - ... cansaço, que cansaço, eu tinha meu irmão no ventre, meu pobre irmão gêmeo, estar no lugar dele e ele no – ah mas não, mas não. (*Um tempo. Reguada.*) Eu, levantar-me, voltar... você quer rir. Era ele, ele estava com fome. Abra, disse-me Maud. Abrimos sua barriga, não é nada. Dou-lhe o peito se ele ainda estiver vivo. Ah mas não, mas não. (*Um tempo. Reguada.*) Mas não.

Um tempo.

A. (*desanimado*). – Jesus.

D. – Ele está chorando, senhor. Tenho de escrever?

A. – Eu realmente não sei o que lhe recomendar, senhorita.

D. – Como... como posso dizer... característica humana... isso se diz?

A. – Nunca vi, senhorita. Mas deve poder dizer isso.

F. – Coçar, coçar –

A. – Silêncio! (*Um tempo.*) Ele é louco.

D. – Como... parece-me que... talvez... em último caso...

Um tempo.

A. – Conhece as obras de Sterne, senhorita?

D. – Infelizmente não, senhor.

A. – Talvez eu esteja errado, mas acho que há aqui, em algum lugar, uma lágrima que um anjo vem acolher... Sim, eu acho... É verdade que ele era neto de arcebispo. (*meio desolado, meio orgulhoso.*) Ah, essas velhas memórias de crítica literária, elas pairam sobre você a todo momento. (*Um tempo. De repente, decidido.*) Anote, senhorita. E seja o que Deus quiser. No ponto em que estamos... (*Um tempo.*) Quem é essa mulher... como...

D. – Maud. Eu não sei, senhor. Nunca ouvi algo sobre isso.

A (*empolgado*). – Tem certeza?

D. – Toda certeza, senhor. Veja, minha babá se chamava Maud. O que significa que o nome me impressionaria, se ele o tivesse pronunciado.

Um tempo.

A. – Talvez eu esteja errado, mas algo me diz que é a primeira vez – evidentemente, há tanto tempo! – a primeira vez que ele... *nomeia* alguém. Não?

D. – Pode ser, senhor. Não poderia lhe afirmar isso, obviamente, sem rever tudo. Isso demoraria muito.

A. – E sua família?

D. – Nenhuma palavra. Isso me tocou. A minha é tão importante na minha vida!

A. – E, de repente, no mesmo período, uma mulher – com nome – e um irmão. Admita...!

Um tempo.

D. – Esse gêmeo, senhor...

A. – Sim, eu sei. Nada convincente.

D (*indignada*). – Mas é simplesmente impossível! No seu ventre! Ele tem!

A. – Não, não, é isso, é isso. A natureza, você sabe... (*Pequeno riso.*) Felizmente! Um mundo sem monstros, você vê isso! (*Pequeno tempo para a imaginação.*) Não, não é isso que me preocupa. (*Com entusiasmo.*) Veja, senhorita. O que importa não é tanto a *coisa*, por si só, duvido. Não, é a palavra, é a ideia! A ideia de irmão, ele a tem! (*Um tempo.*) Mas é, principalmente, essa mulher... qual nome você disse?

D. – Maud, senhor.

A. – Maud!

D. – E que tem leite, por cima de tudo, ou vai ter.

A. – Bondade humana! (*Um tempo.*) Se você me lembrar a passagem, senhorita.

D. (*relendo*). – “Eu, levantar-me, voltar, você quer rir, era ele, ele estava com fome. Abra, disse-me Maud, abrimos sua barriga, não é nada, dou-lhe o peito se ele ainda estiver vivo, ah mas não, mas não. (*Um tempo. Reguada.*) Mas não.”

Um tempo.

A. – E depois a lágrima.

D. – É isso mesmo, senhor. O que eu chamo de característica humana.

Um tempo.

A. (*emocionado, baixo*) – Senhorita.

D. (*baixo*) – Senhor.

A (*do mesmo jeito*). – Poderíamos tocar no assunto? (*Um tempo.*) Ah que você fica linda quando sorri! Se eu tivesse apenas (*hesita*)... menos de 30 anos!

D. – São três e meia da tarde, senhor.

A (*suspiro*). – Bom. Comece. Recomece.

D. – “Oh... mas não, mas –”

A. – “Ah, mas não...” – Não?

D. – O senhor tem razão. “Ah, mas não – ”

A. (*severamente*) – Preste atenção, senhorita.

D. – “Ah mas não, mas não. (*Batida de lápis.*) Mas não.”

A. (*reguada*). – Continue. (*Silêncio.*) Dick.

D. – Ele está dormindo.

A. – Talvez nada menos forte, Dick. (*Leve batida com o açoitete.*) Ah... mesmo assim, melhor que isso! (*Pancada violenta. Pequeno grito de Fox. Reguada.*) “Ah... mas não mas não.” Continue.

F. (*em voz alta*) – Deixe-me sair! Eu quero ir bater nas rochas!

A. – Aaaaah Jesus! Está acontecendo de novo. “Bater nas rochas”!

D. – Ainda bem que ele está preso.

A (*gentilmente*). – Seja sensato, Fox. Não se – sente-se, Dick - não se arme desta maneira. É duro, nós sabemos. Isso não depende inteiramente de você, nós sabemos. Você poderia se afogar até seu último suspiro sem que, no entanto, a... coisa seja dita que te leva às tuas queridas solidões, nós sabemos. Mas, dito isto, uma coisa é certa. Quanto mais você fala, maiores serão suas chances. Não é, senhorita?

D. – Essa é a verdade.

A (*como a um estúpido*). – Não borboleteie! Lide-se com o assunto – seja ele qual for! (*Funga.*) Sem mais variedade! (*Funga.*) Esses eternos locais selvagens, são lindos (*funga.*), mas não é lá que jaz a lebre, duvido. (*Funga.*) Esses xistos micáceos, se você soubesse (*funga*) o efeito que isso pode fazer a longo prazo. (*Funga.*) E sua fauna! Esses ratos de bolso! (*Funga.*) Você não teria um lencinho para me emprestar, senhorita?

D. – Aqui, senhor.

A. – Muito gentil. (*Ele assoa o nariz abundantemente.*) Obrigado.

D. – Ah... pode ficar com ele, senhor.

A. – Não não, agora vai correr tudo bem. (*Para Fox.*) É evidente que não sabemos, não mais que você, de qual... prova ou qual... expressão se trata. Mas como até agora você

não conseguiu escapar disso, não é repetindo os mesmos assuntos que você vai conseguir, não me parece.

D. – Ele está dormindo, senhor.

A (*lançado, aquecendo-se*). – Alguém, talvez isso seja a coisa que falta, alguém que você teria visto... (*moderando-se*)... passar! Não disse que é isso, mas tente, tente um pouco, o que você arrisca? (*Enlouquecido*.) Mesmo que seja mentira!

D (*chocada*). – Senhor!

A. – Um pai, uma mãe, um amigo, uma... Beatriz. Não, não se espera o impossível. Simplesmente alguém que você teria visto... passar! (*Um tempo*.) Essa mulher... vejamos...

D. – Maud, senhor.

A. – Essa Maud, por exemplo, talvez vocês estivessem perto. Veja bem!

D. – Ele está dormindo, senhor.

A. – Dick – não, espera. Beije-o, senhorita. Talvez isso lhe faça vibrar alguma coisa.

D. – Onde, senhor?

A. – No coração, na barriga – ou em qualquer outro lugar.

D. – Não. Eu quero dizer beijá-lo onde, senhor.

A (*zangado*). – Mas nessa porcaria de boca, o que acha? (*A datilógrafa beija Fox. Grito de Fox*.) No sangue, beije-a até ficar branca! (*Grito de Fox*.) Sugue sua goela!

Silêncio.

D. – Ele perdeu a consciência, senhor.

Um tempo.

A. (*irritado*) – Ah... talvez eu tenha sido duro demais. (*Um tempo*.) Ou lhe dei muito cedo.

D. – Mas não, senhor. Não pode mais esperar, está na hora. (*Desolada*.) Sou eu quem fez algo errado.

A. – Vamos, vamos, senhorita! Tem outras! (*Um tempo.*) Já está na hora! (*Desolado.*) Eu falo demais.

D. – Vamos, vamos, senhor, não diga isso! É o seu papel – de locutor.

Um tempo.

A. – Essa lágrima, senhorita, você se lembra?

D. – Ah sim, senhor. Claramente.

A (*Inquieto*). – Essa não pode ser a primeira?

D. – Meu Deus, não, senhor, não me faça rir.

A (*desiludido*). – É o que eu temia.

D. – No inverno passado, veja bem, ele teve várias. O senhor não se lembra?

A. – No inverno passado! Mas, querida senhorita, eu não me lembro de ontem. Ele caiu no buraco com os primeiros beijos. No inverno passado! (*Um tempo. Baixo, emocionado.*) Senhorita.

D (*baixo*). – Senhor.

A. – Essa... Maud...

Um tempo.

D. (*tom encorajador*) – Sim, senhor.

A. – Bem... você sabe... eu não queria... nem quero falar nisso... mas me parece que... aqui... talvez... nós, finalmente, tenhamos alguma coisa.

D. – Deus lhe ouça, senhor.

A. – Especialmente com essa lágrima, logo após. Não é a primeira, concordo. Mas em um contexto parecido!

D. – E o leite, senhor, não esqueça o leite.

A. – O seio! Quase o vemos!

D. – Quem o colocou neste estado, isso também podemos perguntar.

A. – Que estado, senhorita, não estou entendendo.

D. – Alguém a engravidou. (*Um tempo. Impaciente.*) Se ela tem leite, é porque alguém deve tê-la engravidado.

A. – Claro!

D. – Quem?

A (*empolgada*). – Você quer dizer...

D. – Eu me pergunto.

Um tempo.

A. – Você pode reler a passagem, senhorita?

D. (*relendo*) – “Faça-se abrir –”

A (*emocionado*). – Informal! Desculpe, senhorita.

D (*relendo*). – “Faça-se abrir, me diz Maud, abra-se –”

A. – Não pule, senhorita, o texto completo, por favor.

D. – Eu não pulo nada, senhor. (*Um tempo.*) O que é que eu pulei, senhor?

A (*solenemente*) – “Entre dois beijos.” (*Num tom sarcástico.*) Só isso! (*Zangado.*) Como você quer que saíamos disso se você omite pérolas dessa importância?

C. – Mas, senhor, ele nunca disse algo parecido.

A (*zangado*). – “ – me diga Maud, *entre dois beijos*, etc.” Retome.

D. – Mas, senhor, eu –

A. – Do que você está gozando, senhorita? Do meu ouvido? Da minha memória? Da minha boa-fé? (*Surpreso.*) Retome!

D. (*Num tom fraco.*) – Bom, senhor.

A. – Vejamos o que isso me ajuda agora.

D. (*voz incerta*) – “Faça-se abrir, me diga Maud, entre dois beijos, abra a barriga, não é nada, eu lhe dou o peito se ele estiver vivo, ah, mas não, mas não. (*Baixa batida de lápis. Em baixo tom.*) Mas não”

Silêncio.

A. – Não chore, senhorita. Seque seus lindos olhos e sorria para mim. Amanhã, quem sabe, estaremos livres.

(anos 60?)

Esboço radiofônico II

Ele. – (*voz triste*). Senhora.

Ela. – Você está bem? (*Um tempo.*) Você me pediu para vir.

Ele. – Eu não pedi para ninguém vir aqui.

Ela. – Você chorou para que eu viesse.

Ele. – Eu pago minhas dívidas.

Um tempo.

Ela. – Eu vim para escutar.

Ele. – Quando quiser.

Um tempo.

Ela. – É verdade que isso toca todo o tempo?

Ele. – Sim.

Ela. – Sem parar?

Ele. – Sem parar.

Ela. – É inacreditável. (*Um tempo.*) E isso fala todo o tempo?

Ele. – Todo o tempo.

Ela. – Sem parar?

Ele. – Sim.

Ela. – É inimaginável. (*Um tempo.*) Então, você está aqui todo o tempo?

Ele. – Sem parar.

Um tempo.

Ela. – Você parece bem inquieto. (*Um tempo.*) Podemos vê-los?

Ele. – Não, senhora.

Um tempo.

Ela. – Você é frio. (*Um tempo.*) São esses dois botões ali?

Ele. – Sim.

Ela. – Basta apertar? (*Um tempo.*) É ao vivo? (*Um tempo.*) Estou perguntando se é ao vivo.

Ele. – (*com fadiga*) Mas é claro, senhora. (*Um tempo.*) Não, é preciso rodar. (*Um tempo.*) Para a direita. *Clique.*

Música.

Silêncio.

Ela. – (*admirada*), Mas eles são muitos!

Ele. – Sim.

Ela. – Quantos?

Ele. – Cinco... seis... (*Um tempo.*) Para a direita, senhora. Para a direita.

Clique.

Voz.

Ela. – (*com a voz*) Não podemos colocar mais forte?

Voz. (*mais forte*)

Silêncio.

Ela. – (*admirada*). Mas ele está sozinho.

Ele. – Sim.

Ela. – Sempre só?

Ele. – Quando estamos sós, estamos sempre sós.

Um tempo.

Ela. – O que é que isso dá junto?

Um tempo.

Ele. – À direita, senhora.

Clique.

Música. *Muito breve, depois*

Música.	}	<i>Juntas</i>
Voz.		

Silêncio.

Ela. – Não estão juntas?

Ele. – Não.

Ela. – Não podem se ouvir?

Ele. - Não.

Ela. – Isso, por exemplo!

Um tempo.

Ele. – À direita, senhora.

Clique.

Voz.

Ela. – (*com voz*). Menos forte.

Voz. (*menos forte*)

Silêncio.

Ela. – Isso lhe agrada?

Um tempo.

Ele. – Eu preciso disso.

Ela. – Precisa? Disso?

Ele. – Tornou-se uma necessidade. (*Um tempo.*) À direita, senhora.

Clique.

Música.

Ele. – (*com a música*). Mais forte.

Música. (*mais forte*).

Silêncio.

Ela. – Isso também? (*Um tempo.*) Precisa disso também?

Ele. – Tornou-se uma necessidade, senhora.

Um tempo.

Ela. – Eles estão na mesma situação?

Um tempo.

Ele. – Não compreendo.

Ela. – Eles estão... sujeitos às mesmas... condições?

Ele. – Sim, senhora.

Ela. – Por exemplo? (*Um tempo.*) Por exemplo?

Ele. – Não se pode descrevê-los, senhora.

Um tempo.

Ela. – Bem, eu lhe agradeço.

Ele. – Permita-me. Por aqui.

Um tempo.

Ela. – (*de um pouco mais longe*). É um tapete Aubusson?

Ele. – (*do mesmo modo*) Não, senhora. Permita-me.

Ela. – (*de um pouco mais longe ainda*). Você parece bem inquieto. (*Um tempo.*) Bom, vou lhe deixar. (*Um tempo.*) Com suas necessidades.

Ele. – (*do mesmo modo*). Tchau, senhora. (*Um tempo.*) À direita, senhora. Ali estão os lixos – (*carregando dificilmente*) – domésticos. (*Um tempo.*) Tchau, senhora.

Um longo tempo. Barulho de cortinas fechadas brutalmente, batidas em dois tempos das argolas pesadas correndo sob a vara. Um tempo. Receptor de telefone fora do gancho com um pequeno toque – assim acontece. Nenhum outro efeito sonoro. Um tempo.

Senhora.... o doutor está aí?... ah... sim... diga-lhe para me ligar... Macgillicuddy... Macgillicuddy... é isso... ele saberá... *(mais forte)*... e senhora!... senhora!... ah!... é urgente... sim... *(Agudo)*... muito urgente! *Um tempo. Receptor pendurado com o mesmo toque. Um tempo. Clique.*

Música.

Ele. – *(com música)*. Meu Deus!

Silêncio. Um tempo. Clique.

Voz.

Ele. – *(com voz, aguda)* Vá! Vá!

Voz.

Silêncio.

Ele. *(baixo)*. O que é que eu vou fazer? *(Um tempo. Receptor fora do gancho com o mesmo toque. Um tempo.)* Senhora... Macgillicuddy... Macgillicuddy... é isso... desculpe-me, mas... ah... sim... claro... impossível contatá-lo... nenhuma ideia... entendo... é isso... agora mesmo... assim que ele chegar... como... *(agudo)*... mas sim! Eu vou dizer! Muito urgente! Muito urgente! *(Um tempo. Baixo.)* Idiota!

Barulho de receptor desligado, desta vez com certa violência, com o mesmo toque. Um tempo. Clique.

Música. *(curta)*.

Silêncio. Clique.

Voz. *(curta)*.

Ele. – *(com voz, aguda)*. Mas é loucura!

É a mesma coisa!

Música. }
 } *Juntas.*
 Voz. }

Toque de telefone. Receptor fora do gancho sem demora, só um segundo de toque.

Ele. – (Com voz e música). Sim... um instante... (Voz e música param. Bastante agitado.)
 Sim... sim... bom, tudo bem... o que há... eles param... PARAM... essa manhã... mas não...
 mas nem um pouco, eles param, eu te disse... eu sei que não há nada a fazer... mas não, sou
 eu... EU... como?... eu disse que eles PARAM... eu não posso ficar com isso, depois...
 como?... quem?... mas ela me deixou... merda... mas claro, todo mundo me deixou, você não
 sabia disso, você não sabia disso?... mas é claro que tenho certeza... o quê?... em uma hora?...
 não antes?... espero?... (mais baixo)... com isso eles estão juntos... (forte)... JUNTOS... sim...
 eu não sei, como... (hesitação)... tudo bem, a respiração, eu não sei... (veemente)... mas não,
 mas não, nunca!... encontrarem-se?... como você quer que eles se encontrem?... o quê?... o
 que é que parece?... os gemidos?... Ei!... vai embora!... ei!... (Barulho de receptor desligando
 com violência, com o mesmo toque. Baixo.) Desgraçada!

Um tempo. Clique.

Música. (enfraquecida)

Depois

Música. }
 } *Juntas, enfraquecidas.....*
 Voz. }

Toque de telefone. Receptor fora do gancho um pouco mais devagar.

Ele. – (com música e voz, voz calma) Senhorita... (longo tempo)... um parto... (longo tempo)...
 dois partos... (longo tempo)... um o quê?... o quê?... pelo assento?... como?... (longo tempo)
 amanhã ao meio-dia...

Um tempo. Receptor desligando calmamente, com pequeno toque.

Música.]

Voz.]

Junto, acabando, com silêncios e retomadas cada vez mais fracas.

Silêncio.

Ele. – (*sussurro*). Amanhã... ao meio-dia.

(anos 60?)