

Vanessa Geronimo

**A PEÇA-PAISAGEM DE GERTRUDE STEIN: TRADUZINDO
*FOUR SAINTS IN THREE ACTS***

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante.

Coorientador: Prof. Dr. Alexandre Daniel de Souza Feldman.

Florianópolis
2015

Geronimo, Vanessa

A peça-paisagem de Gertrude Stein: Traduzindo *Four Saints in Three Acts* / Vanessa Geronimo; orientadora, Dirce Waltrick do Amarante; coorientador, Alexandre Daniel de Souza Feldman. - Florianópolis, SC, 2015.

146 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Gertrude Stein. 3. Teatro. 4. Tradução. I. Amarante, Dirce Waltrick do. II. Feldman, Alexandre Daniel de Souza. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título

Vanessa Geronimo

**A PEÇA-PAISAGEM DE GERTRUDE STEIN: TRADUZINDO
*FOUR SAINTS IN THREE ACTS***

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 02 de Junho de 2015.

Prof.^a Dr.^a Andreia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante
Orientadora
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Prof. Dr. Alberto Andrés Heller
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Prof.^a Dr.^a Luci Collin
(Universidade Federal do Paraná)

Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Barbosa
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Em memória de Alexandre Daniel de Souza
Feldman e Rosana Petry.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Arnaldo Haroldo Geronimo e Rosana Rech Geronimo, por todo apoio, suporte e confiança.

Aos meus irmãos, Alinne Geronimo e Rafael Geronimo, pelo apoio e confiança.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante, à Prof.^a Dr.^a Luci Collin e à Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Barbosa; pelo apoio, orientação, recomendação de leituras fundamentais para a realização de minha pesquisa e amizade construída ao longo desta caminhada.

Ao meu coorientador Prof. Dr. Alexandre Daniel de Souza Feldman, pela amizade e suporte para a minha inserção no mestrado, recomendação de leituras e orientações que auxiliaram minha pesquisa.

À CAPES, pelos auxílios concedidos, os quais possibilitaram a realização desta pesquisa.

À minha amiga e professora, Rosana Petry, a quem devo grande parte de meu conhecimento em Língua Inglesa.

Às Professoras Dras. Andréa Cesco, Andreia Guerini, Luciana Wrege Rassier e Meritxell Hernando Marsal; do Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução (PGET), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), pelas aulas e discussões teóricas fundamentais para a realização de minha pesquisa durante o mestrado.

À Professora Dr.^a Amina Di Munno, professora de língua e literatura portuguesa na Universidade de Gênova, pelas aulas ministradas na disciplina de Tradução Literária, convidada pela Prof.^a Dr.^a Andreia Guerini.

Aos meus amigos, amigas e colegas das disciplinas do mestrado, pelo apoio, amizade e discussões teóricas que auxiliaram minha pesquisa.

Aos professores da banca examinadora.

When I see a thing it is not a play for me, but
when I write something that somebody else
can see then it is a play for me.

(Gertrude Stein)

RESUMO

Esta pesquisa foi realizada pensando na tradução da peça-paisagem, peça-ópera, *Four Saints in Three Acts*, escrita em 1927, pela autora norte-americana Gertrude Stein (1874-1946). A peça foi elaborada musicalmente por Virgil Garnett Thomson (1896 – 1989), crítico e compositor americano que, após estabelecer uma amizade com Stein, pediu se ela poderia escrever um libreto, uma ópera, para que ele fizesse o arranjo musical. *Four Saints*, publicada na obra *Last Operas and Plays* (1949), inicia na página 440 e termina na página 480. Nesta pesquisa serão apresentadas duas traduções para o português brasileiro das primeiras seis páginas da peça – páginas 440 a 445 – escrita em língua inglesa. Uma das traduções teve o foco mais literal, buscando manter o significado das palavras; e a outra, considerando as peculiaridades do texto steiniano, teve o foco mais autoral, fazendo uma dosagem entre forma e conteúdo, privilegiando ambos. A peça foi apresentada pela primeira vez em 1934 no *Wadsworth Atheneum museum*, em Hartford, Connecticut, nos Estados Unidos. Duas semanas depois foi para a Broadway; também foi comentada em diversas colunas de jornais e em rádios, levando à fama uma nova forma de teatro.

Palavras-chave: Gertrude Stein. Teatro. Tradução.

ABSTRACT

This research was conducted considering the translation of the play-landscape, play-opera, *Four Saints in Three Acts*, written in 1927 by American author Gertrude Stein (1874-1946). The play was set to music by Virgil Garnett Thomson (1896 - 1989), American composer and critic who, after establishing a friendship with Stein, asked if she could write a libretto, an opera, for him to do the musical arrangement. *Four Saints*, published in the work *Last Operas and Plays* (1949), starts on page 440 and ends on page 480. In this research it will be presented two translations to Brazilian Portuguese of the first six pages of the play - pages 440 to 445. One of the translations had a more literal focus to keep the meaning of words; and the other, considering the steinian text peculiarities, had a more authorial focus, making a mix between form and content, focusing both. The play was first performed in 1934 at the Wadsworth Atheneum museum in Hartford, Connecticut, in the United States. Two weeks later it went to Broadway; it was also commented on several columns of newspapers and radio stations, leading to fame a new form of theater.

Keywords: Gertrude Stein. Theater. Translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 GERTRUDE STEIN E O TEATRO COMO PAISAGEM: ESTÉTICA, ESTILO E REINVENÇÃO DA LINGUAGEM	29
1.1 Tempo e espaço na paisagem steiniana	44
2 COMO TRADUZIR? TEORIAS E PRÁTICAS DA TRADUÇÃO	57
2.1 A Teoria da Transcrição de Haroldo de Campos.....	66
2.1.1 A Concepção Musical e a Tradução como Crítica na Teoria da Transcrição	68
3 <i>FOUR SAINTS IN THREE ACTS</i>:TRADUZINDO UMA ÓPERA A SE CANTAR	77
4 <i>FOUR SAINTS IN THREE ACTS</i> E AS TRADUÇÕES AUTORAL E LITERAL	117
CONCLUSÃO	135
REFERÊNCIAS	139
APÊNDICE: PRINCIPAIS TRADUÇÕES DE TEXTOS DE GERTRUDE STEIN PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO	145

INTRODUÇÃO

A rose is a rose is a rose is a rose
Gertrude Stein¹

Uma peça que impressionou pela inovação e, em meio às perplexas reações, faces surpresas e sensações inimagináveis, gerou aplausos desde sua primeira apresentação. Esta pesquisa foi realizada pensando na tradução do teatro da autora norte-americana Gertrude Stein (1874-1946), mais especificamente, na tradução de *Four Saints in Three Acts*, uma peça-paisagem² escrita em 1927, publicada pela primeira vez na revista parisiense *Transition* (1929); também publicada na obra *Operas and Plays* (1932) e na obra *Last Operas and Plays* (1949).

Gertrude Stein nasceu em 1874 na cidade de Pittsburgh, nos Estados Unidos. Em 1903 mudou-se para a França, para a cidade de Paris, onde viveu por cerca de quarenta anos em sua casa localizada na *Rue de Fleurus*, 27. Foi em Paris que conheceu artistas como Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Guillaume Apollinaire, Carl Van Vechten, Henri Matisse, entre outros. Stein procurou o diferencial, o fazer algo novo ao escrever suas obras. Ela escreveu romances, poesias e peças de teatro. Sua primeira peça foi escrita em 1913, já rompendo com o estilo tradicional da dramaturgia. É considerada precursora do teatro pós-dramático, exemplificado por Hans-Thies Lehmann em sua obra *O Teatro Pós-dramático* (2007).

Four Saints in Three Acts foi escrita por Gertrude Stein e elaborada musicalmente por Virgil Garnett Thomson (1896 – 1989) – crítico e compositor americano. Em 1926 Stein convidou o compositor americano George Antheil (1900-1959), na época mais conhecido que Thomson, para visitá-la em sua casa, na *Rue de Fleurus* – 27, na cidade de Paris. Antheil pediu para Thomson acompanhá-lo nesta visita. Thomson era um admirador de Stein e, embora ainda não a conhecesse, havia feito o arranjo musical de alguns trechos de sua obra *Tender Buttons* (1914).

Steven Watson (2000) relata que no primeiro dia do ano de 1927 Thomson deixou na casa de Stein a música que fez do retrato literário

¹ Verso do poema *Sacred Emily*, escrita por Gertrude Stein em 1913, publicada em sua obra *Geography and Plays* (1922).

² O conceito de peça-paisagem será apresentado adiante.

Susie Asado, escrito por Stein em 1913 e publicado em sua obra *Geography and Plays* (1922). Stein, então, escreveu sua primeira carta a Thomson para relatar sua satisfação ao ouvir suas palavras dentro do arranjo musical elaborado por ele. Foi assim que se iniciou uma amizade entre ambos, a qual proporcionou a Thomson perguntar a Stein se ela poderia escrever um libreto, uma ópera, para que ele fizesse o arranjo musical. Gertrude Stein aceitou e começou a escrever *Four Saints In Three Acts*. Watson (2000, p.42) ainda relata que Thomson propôs como tema “a vida como artista”, a vida que ambos estavam vivendo. Stein concordou com o tema proposto e o relacionou a reverberações religiosas. Ele explica:

ela acreditava que a pureza da devoção do artista à arte refletia as condições imaculadas da vida religiosa, que gênios eram análogos à santidade, e que artistas e escritores expressavam espiritualidade contemporânea antes de ter aparecido na sociedade em geral (WATSON, 2000, p.42).³

Segundo Watson (2000), a Espanha representava para Gertrude Stein dois amigos, Picasso e Gris, pintores cubistas. Ela considerava sua própria escrita uma manifestação relacionada ao cubismo, de modo que escrever sobre a Espanha tornava-se uma maneira de escrever sobre si mesma. De acordo com Dydo (2003, p.178), “se Thomson estava ciente disso ou não, o tema parece, para Stein, ter conexão com as figuras dos dois pintores espanhóis que eram seus amigos e os dois santos espanhóis.”⁴ Então, Stein escreveu *Four Saints* como uma peça-paisagem sobre a Espanha; e como a arte abstrata do cubismo nas pinturas de Picasso e de Gris, Stein fez de seu libreto a arte abstrata em palavras, em ritmo, em paisagem.

Pode-se dizer que as peças de Stein são como paisagens no sentido de um gênero da arte: a pintura. Bowers (2002), em seu artigo

³ Todas as citações em inglês, a partir daqui, são traduzidas por mim. – “she believed that the purity of the artist’s devotion to art reflected the immaculate conditions of the religious life, that genius were analogous to sainthood, and that artists and writers expressed contemporary spirituality before it appeared in the society at large.”

⁴ “Whether Thomson was aware of it or not, the theme seems for Stein to have connected with the figures of the two Spanish painters who where her friends and the two Spanish saints.”

The Composition That All the World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes (A composição que todo o mundo pode ver: o teatro paisagem de Gertrude Stein), relata que:

Quando Stein chama suas peças de paisagens, ela está fazendo uma analogia a um gênero de arte – a pintura de paisagem. Ao imaginar suas peças como pinturas de paisagens, Stein foi capaz de libertar-se de convenções dramáticas e de experimentar novas formas que tiveram origem na pintura contemporânea, não na literatura dramática (BOWERS, 2002, p. 121).⁵

Sendo assim, é possível perceber que Stein não queria produzir o que já existia, utilizando o teatro para contar uma história e delimitar uma ação, utilizando personagens, etc. Ela queria experimentar, produzir algo novo, escrevendo peças de uma maneira que ninguém ainda tivesse escrito, peças para serem vistas como se vê uma paisagem e, por isso, o termo “peça-paisagem” é utilizado em referência ao teatro steiniano.

Gertrude Stein – assumidamente homossexual - visitou a Espanha no verão de 2012 com Alice B. Toklas, a qual morava com Stein em Paris;

visitando Madrid, Ávila, Toledo e Barcelona. Na Igreja de Santa Teresa, em Ávila, elas viram uma capela decorada com cobertura de ouro e ornamentada em coral. Em uma loja próxima elas encontraram pastelarias organizadas e montadas em caramelo e merengue para se comparar à catedral (WATSON, 2000, p.44).⁶

⁵ When Stein calls her plays landscapes, she is drawing an analogy to a genre of art – the landscape painting. In imagining her plays as landscapes paintings, Stein was able to free herself from dramatic conventions and to experiment with new forms that had their source in contemporary painting, not in dramatic literature.

⁶ Visiting Madrid, Avila, Toledo, and Barcelona. In the church of Saint Teresa at Avila they had seen a chapel covered in beaten gold and ornamented in coral. In a nearby shop they had found pastries arranged and mounted in caramel and meringue to resemble the cathedral.

Essa visita à Espanha e, especialmente, à Igreja de Santa Teresa, marcou o libreto de Stein, que ao escrever colocou “Santa Teresa” como uma das figuras mais importantes. Segundo Watson (2000, p.44):

Santa Teresa é simultaneamente uma evocação de Alice e de Stein, a noiva mística de Jesus transformada em noiva da Arte. (“Thérèse” era um dos apelidos que Gertrude utilizava referindo-se à Alice, o que explica a decisão de Stein ao utilizar a ortografia francesa).⁷

A própria Stein, escrevendo como Alice, em sua obra *A Autobiografia de Alice B. Toklas* (2009)⁸, escrita em 1932, relata: “Ficamos lá porém durante dez dias e como Santa Teresa era uma heroína da juventude de Gertrude Stein adoramos tudo. Na ópera *Four Saints*, escrita alguns anos atrás, ela descreve a paisagem que tão profundamente me comoveu” (STEIN, 2009, p.119). Essa paisagem que comoveu Alice era Ávila e a Igreja de Santa Teresa. Diante disso, escrever uma peça-paisagem sobre a Espanha possibilitava a Stein escrever uma peça-paisagem sobre si mesma, e é disso que trata *Four Saints in Three Acts*. Em relação a isso, entretanto, Dydo (2003) explica que a peça não pode ser resumida, pois não conta uma história. De acordo com Gertrude Stein (1998):

Em *Four Saints* eu fiz dos Santos a paisagem. Todos os santos que eu fiz e eu fiz inúmeros deles porque depois de tudo uma grande quantidade de pedaços de coisas está em uma paisagem todos esses santos juntos fazem minha paisagem (STEIN, 1998, p.267).⁹

⁷ “Saint Thérèse is simultaneously an evocation of Alice and of Stein, the mystic bride of Jesus transformed into the bride of Art. (Thérèse was one of Gertrude’s nicknames for Alice, which explains Stein’s decision to use the French spelling.”

⁸ STEIN, Gertrude (1874-1946). *A Autobiografia de Alice B. Toklas*. Tradução de José Rubens Siqueira. Prefácio de Silvano Santiago. São Paulo. Cosac Naify, 2009.

⁹ “In *Four Saints* I made the Saints the landscape. All the saints that I made and I made a number of them because after all a great many pieces of thing are in a landscape all these saints together made my landscape.”

Ao elaborar a partitura para piano¹⁰ Thomson teve que fazer algumas alterações em relação ao libreto escrito por Stein, a qual permitiu que ele as fizesse. Na obra *Four Saints in Three Acts* (2008), de Virgil Thomson e Gertrude Stein, há fragmentos de uma carta que Thomson escreveu para Stein em junho de 1933, onde ele relatou a necessidade em fazer essas mudanças para a composição da ópera. Ele escreveu: “há também algumas passagens que eu gostaria de eliminar para a encenação da ópera, substituindo em alguns casos por algumas passagens instrumentais, em outras absolutamente nada.¹¹” Por isso, embora as modificações sejam poucas, na partitura há algumas omissões e algumas adições de passagens do libreto. Um exemplo de modificação é a omissão da repetição “be precious” no seguinte trecho da peça: “he came and said he was hurrying hurrying and hurrying to remain he said he said finally to be and claim it he said he said feeling very nearly everything as it had been as if he could be precious be precious to like like it” (STEIN, 1949, p.441). Na partitura “be precious” apareceu apenas uma vez nesse trecho, para que coubesse no tempo da melodia por ele elaborada. Pode-se dizer, então, que o libreto de Stein passou por uma tradução intermediática – a tradução do libreto para a ópera.

O libreto de Stein não possui tradução na íntegra para nenhum idioma. A biblioteca de música da Universidade Yale - Music Library of Yale University – dos Estados Unidos, possui cópias de traduções da partitura para piano, escrita em inglês por Virgil Thomson. A partitura foi traduzida para o francês, por Edith Ochs, com revisão e correção de Thomson e do técnico vocal Craig Rutenberg, o qual traduziu a partitura para o alemão. Há também uma terceira tradução, para o sueco, de Palaemona Mörner.¹²

¹⁰ A partitura para piano encontra-se na obra *Four Saints in Three Acts* (2008), de Gertrude Stein e Virgil Thomson. Editada por H. Wiley Hitchcock e Charles Fussel.

¹¹ “There are also a few passages that I should like to eliminate for the purposes of this performance, substituting in one or two cases a short instrumental passage, in others nothing at all.” (p.50)

¹² Estas são as únicas informações a respeito de traduções existentes, encontradas na obra *Four Saints in Three Acts* (2008), de Gertrude Stein e Virgil Thomson – não há informações do ano em que foram realizadas.



Virgil Thomson e Gertrude Stein conferindo a partitura
De *Four Saints in Three Acts*, ca. 1929.

Four Saints foi apresentada pela primeira vez em 1934 no *Wadsworth Atheneum museum*, em Hartford, Connecticut, nos Estados Unidos. Tratando dessa apresentação, Steven Watson (2000, p.4) aponta: “o libreto não contou uma história coerente, a encenação e os figurinos foram extremamente excêntricos, e a maioria dos versos não teve nenhum sentido aparente.”¹³ Essas características mostraram, pela primeira vez na década de 1934, um novo teatro que rompeu com as tradições dramáticas. Watson (2000) continua:

O cenário de celofane, brilhantemente iluminado para evocar um céu pendurado com pedras de cristal, desafiou a comparação com qualquer coisa que o público viu anteriormente. A música era

¹³ “the libretto told no coherent story, the staging and costumes were deeply eccentric, and most of the lines made no apparent sense.”

ingênua, simples e americana demais para uma ópera. No entanto, quando a cortina final caiu, muitos se encontraram presos a lágrimas e severos aplausos. Então eles acharam que não poderiam mais explicar suas reações extravagantes do que poderiam a ópera que tinham acabado de ver (WATSON, 2000, p.4).¹⁴

Um estranhamento, mas, ao mesmo tempo, uma sensação diferenciada e instigante parece ter afetado e surpreendido os espectadores, que ficaram deslumbrados diante de uma peça em que até mesmo o título desorganizava. *Four Saints in Three Acts* apresentava muito mais que quatro santos e mais que três atos. Duas semanas depois a peça foi para a Broadway; também foi comentada em diversas colunas de jornais e em rádios. Segundo Watson (2000, p.7), “*Four Saints in Three Acts* era ao mesmo tempo um ultraje contra as convenções teatrais e um produto de suas épocas estilosas. Seu sucesso simbolizou a integração do Modernismo.¹⁵” *Four Saints* é a única peça de Stein que teve sucesso ainda durante sua vida. Pouco antes da apresentação que levou a peça ao sucesso, ela havia publicado a obra *The autobiography of Alice B. Toklas* (1933), que se tornou *best-seller*. De acordo com Collin (2008, p.52), “a partir de 1933, G. Stein tornou-se uma figura pública, e a consagrada apresentação de sua ópera *Four Saints in Three Acts* (1934), com música de Virgil Thomson, levou-a a uma triunfante turnê como palestrante em 1934-35, nos EUA.” Ademais, Dydo (2003, p.171) afirma que “sem a *Autobiography*, a ópera nunca teria se tornado um sucesso como se tornou.¹⁶”

Four Saints in Three Acts, publicada na obra *Last Operas and Plays* (1949), inicia na página 440 e termina na página 480, totalizando 40 páginas. O título sugere a existência de quatro santos e três atos na

¹⁴ The cellophane set, brilliantly lit to evoke a sky hung with rock crystal, defied comparison to anything the audience had ever seen. The music was too naïve, too simple and too American for an opera. Yet when the final curtain fell, many found themselves caught between tears and wild applause. Later they found that they could no more explain their extravagant reactions than they could the opera they had just seen.

¹⁵ “*Four Saints in Three Acts* was both an outrage against theatrical convention and a product of its stylish times. Its success epitomized the mainstreaming of modernism.”

¹⁶ “Without the *Autobiography*, the opera would never have become as successful as it did.”

peça. No entanto, aparecem nomes de mais de sessenta santos e quatro atos nomeados, conforme explica Bowers (2002): “há três primeiros atos, dois segundos atos, dois terceiros atos, e um quarto ato, totalizando oito atos¹⁷” (BOWERS, 2002, p.135). Sendo assim, a peça não apresenta um número exato de atos seguindo uma sequência tradicional.

Nesta pesquisa serão apresentadas duas traduções, para o português brasileiro, das primeiras seis páginas da peça escrita em língua inglesa – páginas 440 a 445. Uma das traduções teve o foco mais literal, buscando manter o significado das palavras; e a outra, considerando as peculiaridades do texto steiniano, teve o foco mais autoral, fazendo uma dosagem entre forma e conteúdo, privilegiando ambos. O início da peça traduzido equivale à introdução da peça e ao primeiro ato I: “Act I”, que antecede o ato: “Repeat First Act”. Refiro-me a “primeiro Ato I”, pois na peça aparecem atos repetidos; – ou seja, foi traduzida a primeira página da peça, 440, até o final do primeiro ato I, na página 445. Essas primeiras seis páginas da peça foram escolhidas para a tradução, pois nelas já se podem perceber exemplos de jogos de palavras utilizados por Stein, sua estética e estilo, único na época, e identificar as principais dificuldades para a tradução deste novo teatro. Além disso, a tradução deste início da peça pode inspirar a tradução da peça na íntegra. No português brasileiro existe apenas a tradução da Cena X – páginas 462 – 463 – realizada por Augusto de Campos, em sua obra *O Anticrítico* (1986), a qual também será apresentada e analisada.

É importante ressaltar que o bom tradutor, crítico e criativo – como diriam os irmãos Campos, ciente da importância do texto literário como um todo, é capaz de fazer a tradução literal e, em seguida, a autoral como se fosse sua primeira tradução. Apesar disso, a tradução literal foi feita após a tradução autoral, pois o objetivo de ter uma tradução literal de um texto complexo como a peça em questão não foi de buscar auxílio para a tradução autoral, mas para possibilitar a amostra de ganhos e perdas em traduções que seguem caminhos diferenciados e, com isso, fazer uma análise das traduções, levando em consideração esses ganhos e perdas, e indicar uma melhor opção para a tradução da peça que, possivelmente, poderá auxiliar em traduções de textos mais complexos, nos quais a forma é tão importante quanto o significado das palavras, como, por exemplo, em músicas, poesias etc., como afirmam muitos teóricos da tradução, como por exemplo: Antoine Berman, Paulo

¹⁷ “but there are three first acts, two second acts, two third acts, and a fourth act, making a total of eight acts.”

Rónai, Paulo Henriques Britto e os irmãos Campos. O objetivo é refletir sobre as melhores alternativas para solucionar certas questões da tradução, pois de acordo com Rónai (2012) em um texto poético todas as características são importantes, tanto em relação ao aspecto visual quanto em relação à sonoridade. Na maioria das vezes não há como manter, por exemplo, o significado das palavras e as rimas em um mesmo verso. Assim, é necessário fazer uma dosagem para decidir – a cada caso – qual é o elemento mais importante a ser mantido. A definição do elemento de maior importância vai depender de cada texto e de cada verso e, por isso, é necessário ter um olhar crítico durante todo o processo de tradução. Mencionando o exemplo citado, por vezes a sonoridade será mais importante, por vezes será a semântica das palavras e em alguns casos pode haver a possibilidade de manter ambos nesse mesmo verso.

Stein ousou e inovou, produzindo peças que possuem características semelhantes à poesia, criando peças-óperas, peças-paisagem. Contudo, escolhi trabalhar com a tradução de uma de suas peças não somente pela inovação das formas literárias, mas também por serem exemplos de peças de teatro que ainda precisam ser estudadas e compreendidas. Digo isso porque o poeta Augusto de Campos, no texto escrito em 1988 que introduz sua tradução de *Porta-Retratos* (1989), de Gertrude Stein, afirmou:

Faltam textos de Gertrude Stein em português. Textos experimentais, para além das “autobiografias” que fizeram dela o que se diz que ela gostava de dizer de Joyce: “o incompreensível que todos podem entender.” Uma das razões dessa carência está na dificuldade de traduzir o molecularismo de sua linguagem (CAMPOS, 1989, p.9).

Ainda, nos dias de hoje, continuam faltando traduções dos textos mais experimentais de Gertrude Stein, textos como *Four Saints in Three Acts*, escolhido para tentar diminuir essa escassez e para realçar a importância dos textos steinianos na literatura e no teatro, na tentativa de aproximar a paisagem aos olhos dos brasileiros. Além disso, essa tradução abrirá a possibilidade de realizar a tradução intermediática – da peça para a ópera. Ou seja, através dela também será possível traduzir, futuramente, a partitura para o português brasileiro.

No capítulo I: “Gertrude Stein e o teatro como paisagem: estética, estilo e reinvenção da linguagem” serão abordadas teorias em relação ao estilo e estética de Gertrude Stein e à sua utilização inovadora e inusitada da linguagem. Primeiramente, será apresentada uma breve introdução sobre o teatro steiniano. Em seguida, serão citadas algumas obras de Stein existentes no Brasil, as quais ainda não são muitas, principalmente de suas peças, que são de um estilo e estética que para muitos, ainda hoje, é uma inovação. Depois disso, será mostrado o que o poeta Augusto de Campos relata sobre Stein, sobre maneiras e dificuldades em traduzir suas obras. Juntamente, têm-se relatos da pesquisadora Luci Collin, que faz sugestões de um modo de traduzir os textos steinianos. Serão apresentadas teorias do modernismo, bem como teorias de drama e drama moderno, nas concepções de Peter Szondi, para estabelecer um paralelo com o teatro Steiniano. Ainda neste capítulo serão apresentadas concepções do autor Orhan Pamuk, presentes em seu ensaio *O que nossa mente faz quando lemos um romance* (2011) para diferenciar a paisagem gerada na mente do leitor de um romance do conceito de “paisagem” de Stein, que será exemplificado por Ryan, Bowers e Lehmann. Depois disso, trataremos de teorias de Betsy Alayne Ryan, em relação ao estilo e à estética de Gertrude Stein e sua concepção de tempo, que no teatro é o “presente contínuo” e do conceito de “teatro pós-dramático”, de Hans-Thies Lehmann.

A seguir, no capítulo II: “Como traduzir? Teorias e práticas da tradução” serão apresentadas concepções de tradução referentes à teoria e à prática, com exemplos de traduções. Primeiramente, trataremos de concepções de Paulo Rónai em relação à tradução literal e concepções em relação à tradução de textos literários, de Rónai e Paulo Henriques Britto, os quais apresentam em suas teorias, assim como Antoine Berman, o contraponto entre forma e conteúdo no processo de tradução. Também será abordado o conceito de “trabalho de luto”, desenvolvido por Paul Ricoeur, em sua obra *Sobre a Tradução* (2011), o qual nos faz compreender que em uma tradução literária, principalmente na tradução poética, há a necessidade de saber lidar com perdas. Em seguida, com o apoio de teorias de Rónai e Britto, veremos que com alterações é possível estabelecer um equilíbrio entre a forma e o conteúdo, e teremos exemplos com traduções da peça *Four Saints in Three Acts*. Posteriormente, serão desenvolvidos os conceitos da “teoria da transcrição” de Haroldo de Campos e de suas teorias em relação à concepção musical e à tradução como crítica, onde será analisada a tradução da “Cena X” de *Four Saints*.

No capítulo III: “*Four Saints in Three Acts*: traduzindo uma ópera a se cantar” serão apresentadas as duas traduções - autoral e literal - das seis primeiras páginas da peça-paisagem *Four Saints in Three Acts* (1949) - páginas 440 a 445 - totalizando 201 versos da peça, apresentados a partir de trechos, para facilitar a apresentação de análises e comentários, realizados com base nas teorias abordadas nesta pesquisa.

Posteriormente, no capítulo IV: “*Four Saints in Three Acts* e as traduções autoral e literal”, teremos as seis primeiras páginas da peça e as duas traduções – autoral e literal – respectivamente; completas, sem divisão em fragmentos e sem interferências teóricas.

Nas considerações finais libertei-me para apresentar reflexões, tomada pela inspiração poética e musical da peça traduzida, acerca das características do teatro steiniano e das traduções realizadas, procurando pintar com palavras uma paisagem de sons.



Gertrude Stein. Picasso, 1906.

I

**1 GERTRUDE STEIN E O TEATRO COMO PAISAGEM:
ESTÉTICA, ESTILO E REINVENÇÃO DA LINGUAGEM**

Este capítulo apresenta teorias em relação ao estilo e estética de Gertrude Stein e à sua maneira inovadora e inusitada de utilizar a linguagem; contendo uma breve introdução sobre a vida da autora e seu teatro. Serão discutidas maneiras e dificuldades de traduzir os textos steinianos. Também serão abordadas teorias do modernismo, bem como teorias de drama e drama moderno, nas concepções de Peter Szondi, para estabelecer um paralelo com o teatro de Stein. Em seguida, será apresentada a concepção steiniana do teatro como “paisagem.” Além disso, serão discutidas a concepção de tempo no teatro de Stein, que é o “presente contínuo” e definições do Teatro Pós-dramático, de Lehmann.

A escritora norte-americana Gertrude Stein (1874-1946) começou a escrever peças de teatro em 1913. Em 1922 publicou o livro *Geography and Plays*, com peças teatrais que marcaram seu estilo; único na época e rejeitado devido às dificuldades para a encenação. Conforme afirma Amarante 2013:

as peças da escritora americana foram e são talvez ainda hoje consideradas impossíveis de levar ao palco, uma vez que nos seus textos não existem rubricas, quase não se encontra indicação de personagens nem pistas que auxiliem a sua encenação (AMARANTE, 2013, p.7).

Essa rejeição às suas peças ocorreu devido à leitura destas na visão do teatro dramático, no qual, segundo Lehmann (2007) existem ações, personagens e uma estrutura de acontecimentos, representadas pelos personagens dramáticos.

O teatro de Stein, como veremos aqui, ultrapassa os limites do drama. Na época (1913-1922), ela teria escrito o que hoje é chamado por Lehmann (2007) de teatro pós-dramático, em que o texto “quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual, etc” (LEHMANN, p.75). É por isso, também, que Stein foi dificilmente compreendida. Na introdução da obra *Porta-retratos* (1989), mencionada anteriormente, o poeta Augusto de Campos revela aos leitores a dificuldade em entender

Gertrude Stein: “hoje, menos impaciente com o irracionalismo e a prolixidade que por muitos anos me afastaram dos textos de Gertrude, sinto-me mais capaz de aumentar o escasso número das tentativas de aclimação das suas invenções em nossa língua” (CAMPOS, 1989, p.10). Na obra *Axel's Castle* (O Castelo de Axel), de Edmund Wilson (1931), nota-se que o autor também apresentou dificuldades para compreender Gertrude, ao considerar a maioria de suas obras aparentemente inteligíveis. O autor afirma: “ela se afastou de qualquer simbolista no que tange ao uso de palavras por pura questão de sugestão; ela foi tão longe que nem mais sugere” (WILSON, p.243, 1931).¹⁸

No Brasil, não há muitas traduções¹⁹ das obras mais experimentais de Gertrude Stein, as quais ela escreveu antes da década de 30. Alguns exemplos de traduções mais conhecidas são: *A autobiografia de todo mundo*, traduzida por Julio Castañon Guimarães e José Cerqueira Cotrim Filho em 1983; *Paris França*, traduzida por Sonia Coutinho; *Porta-Retratos*, traduzida por Augusto de Campos em 1989, *Três Vidas*, traduzida por Vanessa Barbara em 2008 e *A autobiografia de Alice B. Toklas*, traduzida por José Rubens Siqueira em 2009. As únicas peças de teatro publicadas em livro, traduzidas para o português brasileiro, encontram-se na obra *O que você está olhando: teatro* (2013), de Dirce Waltrick do Amarante e Luci Collin. Percebe-se que das traduções existentes a maioria é referente às suas autobiografias e aos seus romances. Sendo assim, ainda estão escassas as traduções de seus textos mais experimentais, ou seja, de seus retratos e peças teatrais. Da peça *Four Saints in Three Acts* tem-se apenas um fragmento – cena X, traduzido por Augusto de Campos em sua obra *O Anticrítico* (1986). Segundo Campos (1986), Gertrude Stein

é uma chata genial
a única q pegou o outro lado da questão
inglês básico mais repetições
it is it is it is it is.
if it and as if it
if it or as if it
and it is as if it and as if it.
or as if it.

¹⁸ “she has outdistanced any of the Symbolists in using words for pure purposes of suggestion she has gone so far that she no longer even suggests.”

¹⁹ Apêndice na página 114: Principais traduções dos textos de Gertrude Stein para o português brasileiro.

repetições

q no monstruoso the making of Americans
ultrapassam o limite da legibilidade (CAMPOS,
1986, p.180).

Diante disso, pode-se notar que Stein gostava de brincar com as palavras, conscientemente, montando jogos de sonoridade, por exemplo, através da repetição. Dana Cairns Watson (2005, p.32) afirma que “Stein brinca com os sons das palavras ao longo de seus escritos.”²⁰ Segundo Campos (1989), um dos motivos da falta de traduções das obras de Stein é a dificuldade em traduzir essas “brincadeiras” com uma linguagem que parece simples, mas que funciona, de forma organizada, de acordo com a “materialidade da língua inglesa, idioleto de idioleto, a partir de paronomásias, homônímias e minissílabos” (CAMPOS, 1989, p.9). Watson (2005) ainda explica que Stein faz conexões de palavras através da similaridade sonora e visual entre elas e que poderíamos entender essas conexões como semanticamente diferentes. As palavras são combinadas e dispostas de maneira incomum e os leitores podem notar a relação entre o visual e o sonoro, fazer conexões recreativas entre as palavras e produzir conexões incomuns de significado. Segundo Watson (2005, p.117), “as combinações de palavras de Stein exigem que as palavras façam mais do que geralmente fazem.”²¹ Stein, muitas vezes, utiliza palavras conhecidas e através de combinações entre elas causa no leitor um estranhamento. Collin (2008) explica:

Em sua escrita, G. Stein explora jogos entre familiaridade e estranhamento – as palavras são conhecidas, mas as combinações de palavras são inusitadas, gerando uma heterogeneidade radical de um discurso que avança lentamente na interpretação e confunde a usual expectativa de progressão que o leitor tem. Privilegiando inferências individuais, o movimento de fruição estética dos escritos steinianos revela uma nova dimensão da literatura, que evidencia as limitações do prazer estético convencional, aquela natural do texto linear e realista (COLLIN, 2008, p.58).

²⁰ “Stein plays with the sounds of words throughout her writings.”

²¹ “Stein’s word arrangements demand that words do more than they usually do.”

Com isso, percebemos que Stein, através de sua escrita, marca uma nova estética literária, apresentando ao leitor um uso não convencional da gramática e da forma, trazendo uma nova perspectiva de interpretação e sensações que não eram conhecidas no teatro. Goodspeed-Chadwick (2011, p.6) relata que “Stein é provavelmente mais conhecida pela sua experimentação com a linguagem.²²” Stein procurava revitalizar a linguagem e trazer novos significados às palavras.

Collin (2013), ao tratar de traduções dos textos de Gertrude Stein, afirma que

o requisito para uma tradução razoável, já de início se percebe, é mais do que domínio de idiomas e mais do que domínio da técnica explorada por Stein – a demanda aqui é de um grande senso do jogo que surge de uma escritora que viu não só a língua inglesa, mas a própria literatura, como “matéria de movimento” (COLLIN, 2013, p. 19).

Sendo assim, percebemos que traduzir Gertrude Stein não é um trabalho fácil, mas exige do tradutor um conhecimento sobre suas obras, seu estilo e principalmente suas “brincadeiras” com as palavras. Gertrude Stein, não só “brincando” com as palavras, mas inovando seu estilo e estética ao escrever, rompeu com as maneiras convencionais de se fazer teatro e marcou o movimento modernista.

De acordo com Peter Gay (2009), devido à riqueza do modernismo não é fácil impor ao termo uma definição; é mais fácil exemplificá-lo do que defini-lo. Ele afirma que há algumas obras que “não hesitamos em classificar como ‘modernista’, sem temer objeção”, como, por exemplo: “uma composição para piano de Erik Satie, uma peça de Samuel Beckett, um quadro – qualquer quadro – de Pablo Picasso” (GAY, 2009, p.18). Malcolm Bradbury (1989, p.22), ressaltando a diversidade do movimento modernista, afirma que “o modernismo pode mostrar-se surpreendentemente diverso, dependendo de onde situemos seu centro, em que capital (ou cidade do interior) decidamos parar.”

Com o modernismo surgiram várias formas de inovações: “desde a metade do século XIX utilizou-se o termo ‘modernismo’ para todo e qualquer tipo de inovação, todo e qualquer objeto que mostrasse alguma

²² “Stein is probably best known for her experiments with language.”

dose de originalidade” (GAY, 2009, p.17) e, por isso, historiadores culturais utilizaram o termo “modernismos”. Segundo Bradbury (1989, p.34) “muitas das ideias e temáticas básicas do modernismo foram difundidas durante um largo intervalo de tempo, numa variedade de circunstâncias diversas.” E em meio a essa riqueza e diversidade do modernismo, Peter Gay (2009, p. 18) cita um ponto em comum entre os modernistas: “acreditarem que muito superior ao conhecido é o desconhecido, melhor do que o comum é o raro e que o experimental é mais atraente do que o rotineiro.” Sendo assim, apesar de diferentes formas de inovação e do termo ‘modernismos’, utilizado pelos historiadores culturais, dentro de todas as inovações buscava-se o rompimento com o comum, o experimental de modo a entrar em um mundo “desconhecido”, um mundo novo. Para Goody (2007, p.32) “modernidade e seus efeitos podem ser vistos como a desnaturalização da existência e experiência, a destituição do sujeito racional soberano, e a produção nos e dos desejos intensos²³”.

É importante ressaltar que com o modernismo lançou-se a ideia de que o melhor é o novo e os modernistas sentiam prazer em buscar um caminho desconhecido e revolucionário. Tinham um fascínio pela heresia, como afirma Gay (2009). De acordo com Bradbury (1989, p.21), “a busca de um estilo e de uma tipologia torna-se um elemento autoconsciente na produção literária do modernismo; ele está perpetuamente engajado numa profunda e incessante viagem pelos meios e pela integridade da arte.” Com o modernismo surgem novas temáticas, versos livres, hermetismo. Rompem-se sequências lógicas, rompe-se a sintaxe e com o verso livre o ritmo pode ser criado a cada instante. O poeta Ezra Pound cria o lema: “Make it new”, o qual sintetiza as aspirações dos modernistas por mais de uma geração.

Pode-se dizer que a escritora Gertrude Stein marcou o movimento modernista. Goody (2007, p.28) a descreve como “inovadora linguístico-poética²⁴” e Collin (2008, p.50) conta que “subvertendo a tradição literária, manipulando radicalmente os gêneros e rompendo com as normas gramaticais, G. Stein criou um idioma próprio – abstrato, lúdico, filosófico.” Ela rompeu com as tradições do teatro dramático desde 1913, quando começou a escrever suas primeiras peças de teatro. Para efeito de compreensão desse rompimento, das quebras de

²³ “modernity and its effects can be seen as the denaturalisation of existence and experience, the unseating of the sovereign rational subject, and the production in and of intensive desires.”

²⁴ “linguistic-poetic innovator.”

paradigma do teatro clássico, busco definir drama e drama moderno, a partir das concepções de Peter Szondi em sua obra *Teoria do Drama Moderno [1880 – 1950]* (2001).

Primeiramente, Szondi (2001) define drama como absoluto, o que significa que não representa uma ação passada, representa o agora, o presente. Para ele, o drama “deve ser desligado de tudo que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si” (SZONDI, 2001, p.30). É por isso que, segundo Szondi (2001, p.32), o drama é primário. O autor explica que o drama não é a representação (secundária), mas que representa a si mesmo. Também explica que a fala dramática não é do autor nem mesmo dirigida ao público e que as ações e falas ocorrem no presente. Além disso, o ator nunca deve ser percebido como ator, mas como o “homem dramático”, o que seria a união entre ator e personagem. Portanto, sendo o drama primário, para o autor as peças históricas são “não-dramáticas”.

Partindo dessa teoria, Szondi (2001) explica que o surgimento do elemento épico, que aparece nos próprios diálogos, é basicamente o que caracteriza o drama moderno. O “homem comum” é inserido nas peças e a justificativa passa a estar nos contextos sociais. A peça *Estranho Interlúdio* (2010), de Eugene O’Neill, escrita e encenada pela primeira vez em 1928, é um exemplo de drama moderno. Nela, não há apenas diálogos dos seus oito heróis, mas também relatos de seus pensamentos íntimos. Para Szondi (2001, p.156), “assim, *Estranho Interlúdio* é, em sua forma, montagem: composta de partes dramáticas e épicas.”

No drama moderno há uma quebra entre forma e conteúdo. Szondi (2001) relata que:

a tensão entre forma e conteúdo do drama moderno se atribui à contradição entre a unificação dialógica de sujeito e objeto na forma e sua separação no conteúdo. A “dramaturgia épica” se desenvolve à medida que a relação sujeito-objeto situada no plano do conteúdo se consolida em forma (SZONDI, 2001, p. 98).

Peças, como a exemplificada de Eugene O’Neill, rompem com a sequência tradicional dos fatos e há uma quebra com a linearidade do diálogo. Essas características também estão presentes no teatro steiniano, mas Gertrude Stein foi além. Ela rompe com a sequência tradicional, estabelece a quebra entre forma e conteúdo, quebra com a linearidade do diálogo e, mais especificamente, quebra o próprio

diálogo. Poderíamos dizer que Stein, propositalmente, quebra a língua através de sua escrita hermética. É uma maneira de impor que se a arte é expressão não precisa seguir um modelo. Quebrando a forma e o conteúdo Stein dá um sentido ao não-sentido, trabalhando em uma visão que critica a sociedade que está sempre “organizando”, estabelecendo “regras”. Quarenta e uma de suas peças referem-se a elas mesmas e seu processo de escrita pode ser considerado “metaplays” – “metapeças” (Ryan, 1980, p. 115). Além desse conceito de que trata Ryan (1980), podemos dizer que nas “metapeças” de Stein também há metalinguagem. Stein critica a organização através da desorganização da própria língua. Em relação à escrita steiniana, Ryan (1980) destaca que:

com seu uso de hermetismo, expressão sem lógica, palavras simples, e estrutura de sentença monótona, estas técnicas mantêm a atenção do espectador enraizada à experiência teatral em si mesma e evitam perdê-la para a realidade alternativa da ficção. Elas criam um teatro absoluto; aquele que postula o seu próprio ser como sua última realidade (RYAN, 1980, p.154).²⁵

Diante disso, com base nos textos steinianos, o teatro não deveria contar algo que está acontecendo, mas ser a essência do acontecimento e assim a atenção do leitor/espectador fica “enraizada à experiência teatral.” Por isso, no teatro de Stein não é contada uma história, para não ter de familiarizar o público com personagens e com uma trama; e com isso o leitor/espectador não perde a atenção para “a realidade alternativa da ficção.”

Gertrude Stein (1938), ao escrever sobre sua experiência em um avião, descreve como o século XX marcou sua maneira de ver a terra:

Quando eu estava na América, eu viajei pela primeira vez praticamente o tempo todo em um avião e quando eu olhei para a terra eu vi todas as

²⁵ With her use of hermeticism, non-logical expression, simple words, and monotonous sentence structure, these techniques keep the spectator's attention rooted to the theatrical experience in itself and avoid losing it to the alternate reality of fiction. They create an absolute theatre; one which posits its own being as its ultimate reality.

linhas do cubismo feitas em um tempo em que nenhum pintor havia subido em um avião. Eu vi lá na terra a composição de linhas de Picasso, vindo e indo, desenvolvendo-se e destruindo-se, eu vi as simples soluções de Braque, eu vi as linhas itinerantes de Masson, sim eu vi e mais uma vez eu soube que um criador é contemporâneo, ele entende o que é contemporâneo quando os contemporâneos ainda não sabem isso, mas ele é contemporâneo e como o século XX é um século que vê a terra como ninguém nunca havia visto, a terra tem um esplendor que nunca teve antes (STEIN, 1938, p.50).²⁶

Através dessa experiência, marcada pelo desenvolvimento tecnológico e científico, Stein viu a terra por outro ângulo e relatou que, no século XX, ela pôde ser vista do alto, ao mesmo tempo minúscula e gigante, como uma paisagem completa, que antes nunca fora vista. Assim, Stein estabeleceu relações entre essa paisagem com características cubistas.

O cubismo tem como principais referências os quadros de Picasso. Dentre eles, um dos mais famosos, e que incentivou pesquisas acerca do movimento, é o “Les Demoiselles d’Avignon” (1907), em que Picasso introduz formas geométricas nos rostos das figuras, mostrando a técnica cubista de representação da realidade através de formas geométricas:

²⁶ When I was in America I for the first time travelled pretty much all the time in an airplane and when I looked at the earth I saw all the lines of cubism made at a time when not any painter had ever gone up in an airplane. I saw there on the earth the mingling lines of Picasso, coming and going, developing and destroying themselves, I saw the simple solutions of Braque, I saw the wandering lines of Masson, yes I saw and once more I knew that a creator is contemporary, he understands what is contemporary when the contemporaries do not yet know it, but he is contemporary and as the twentieth century is a century which sees the earth as no one has ever seen it, the earth has a splendor that it never has had.



Les Femmes d'Alger – Pablo Picasso – 1907

Em 1913 foi publicado o manifesto-síntese do cubismo por Guillaume Apollinaire. Nele valorizava-se a aproximação das artes: música, pintura, escultura e literatura. É importante ressaltar que Gertrude Stein, em 1913, já havia escrito peças classificando-as como “paisagens” – peças para serem observadas como uma pintura. Por isso é possível relacionar sua maneira de escrever às características cubistas. Para tanto, a artista americana e patrona das artes, Mabel Dodge Luhan - em um ensaio para a primeira exposição internacional de Arte Moderna - Armory Show - nos Estados Unidos, em 1913 – escreveu sobre a escrita hermética de Gertrude Stein:

Em um grande estúdio em Paris, decorado com pinturas de Renoir, Matisse e Picasso, Gertrude Stein está fazendo com palavras o que Picasso está fazendo com a pintura. Ela está impulsionando a linguagem para induzir novos estados de consciência, e fazendo isso a língua

torna-se, com ela, uma arte criativa ao invés de um espelho de história (LUHAN, 1913, p.173).²⁷

Na peça *Four Saints*, Stein cria efeitos de múltiplas orientações com o uso dos seguintes recursos: repetições/insistências, combinações incomuns entre palavras e falta de pontuação. Ela utiliza pontos finais, mas cria parágrafos sem pontuação nenhuma, fazendo com que o leitor ou falante não tenha indicação definida de pausas ou frases enfáticas. Em relação a isso, Watson (2000) explica:

Stein conceituou teatro como a criação de experiências através de construções de palavras, não representações de experiência passada, anedota, ou enredo. Ela comparou *Four Saints* a uma paisagem, onde muitos elementos são apresentados simultaneamente (WATSON, 2000, p.45).²⁸

Além disso, pode-se perceber que Stein, propositalmente, utiliza a desordem tanto de atos e cenas quanto das próprias palavras. É possível dizer que nos textos steinianos há a organização de uma desorganização, ou seja, uma desorganização consciente. Para exemplificar, identificam-se a desordem de palavras em relação ao uso convencional da gramática e à pontuação; a invenção de palavras ou jogos de combinações que na linguagem tradicional não combinam. Bowers (2002) cita que justaposição, simultaneidade e perspectiva múltipla são características das peças de Stein, assim como das pinturas de Picasso. Podemos notar nos exemplos de sua peça, em que não há apenas um evento, há vários – é a perspectiva múltipla, e esses eventos ocorrem simultaneamente. A justaposição também aparece, assim como no famoso quadro de Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Grande Quadro)*, onde as figuras geométricas estão sobre o rosto das figuras humanas, formando uma figura estranha ao que estamos acostumados a ver; Stein, às vezes,

²⁷ In a large Studio in Paris, hung with paintings by Renoir, Matisse and Picasso, Gertrude Stein is doing with words what Picasso is doing with paint. She is impelling language to induce new states of consciousness, and in doing so language becomes with her a creative art rather than a mirror of history.

²⁸ Stein conceptualized theater as the creation of experience through word constructions, not representations of past experience, anecdote, or plot. She likened *Four Saints* to a landscape, where many elements are presented simultaneously.

funde palavras, formando uma única, estranha em relação à gramática convencional, como, por exemplo, no verso: “It makes it well fish”, em que há a fusão das palavras “well” + fish”. Stein utilizava palavras livres e verbos no infinitivo para causar o efeito de continuidade – é o “presente contínuo²⁹” defendido pela escritora. Vejamos um trecho da peça:

Saint Ignatius. Once in a while and where and where around around is a sound and around is a sound and around is a sound and around is a sound and around. Around is a sound around is a sound around is a sound and around. Around differing from annointed now. Now differing from annointed now. Now differing differing. Now differing from annointed now. Now when there is left and with it integrally with it integrally with stood within without with out with drawn and in as much as if it could be with standing what in might might be so (STEIN, 1949, p.475).

Nesse exemplo, percebemos a proposital desorganização da língua, sem a identificação de um diálogo entre personagens, mas com palavras que envolvem o leitor/espectador em meio à sonoridade causada por repetições/insistências como: “around is a sound around is a sound”; paronomásias: “without” e “with out” e assonâncias. Esses efeitos sonoros acontecem mesmo com a escrita hermética de Gertrude Stein, onde parágrafos e frases soam estranhos até mesmo para os falantes nativos da língua inglesa. Para termos outro exemplo da peça *Four Saints*, vemos as seguintes frases, de período curto: “Saint Therese as well as that.” / “Saint Therese robin.” / “Saint Therese not attached to robin.” / “Saint Therese. Robin not attached to Robin.” / “Saint Therese. Attached not attached to Robin.” / “Saint Therese. Why they could.” / “Saint Therese. Why they could why they could.” (STEIN, 1949, p.457). As frases possuem repetições/insistências, modificações e ainda a desorganização da língua em relação às normas gramaticais. Nessas frases temos “robin” – com a letra minúscula, e “Robin” – com a letra maiúscula, o que possibilita mais de uma interpretação. “Robin” seria uma referência a Robin Hood? O mítico herói inglês que roubava dos nobres para ajudar aos pobres, na época (1189 a 1199) em que Ricardo I foi Rei da Inglaterra; ou trata-se do pássaro, chamado em língua inglesa

²⁹ Conceito apresentado adiante.

de “robin”, bastante comum na Europa? Ele geralmente é de cor marrom com o peito avermelhado e conhecido no Brasil como “pintarroxo.” Como podemos perceber, nesse exemplo, as orientações dos textos de Stein são múltiplas.

Apesar dessas características da autora, sua linguagem não pode ser considerada inacessível; algumas palavras são facilmente reconhecidas; a maioria das frases forma períodos curtos e, apesar de formarem combinações incomuns quanto ao uso convencional da gramática, as palavras estão ali, para serem reconhecidas dentro ou fora de contexto, pois as peças de Stein não contam algo que está acontecendo, mas são os acontecimentos. É por isso que, na obra *Mama Dada* (2005), Sarah Bay-Cheng afirma que o teatro de Gertrude Stein merece consideração tanto para a leitura quanto para o palco e afirma que suas peças possuem uma lógica interior bem como uma progressão dramática na qual Stein trabalha continuamente sua visão de modernidade e modernismo. Podemos compreender essa lógica interior dos textos steinianos através de suas palavras, combinações de palavras, frases e parágrafos, pois em seu teatro é o texto que é representado e que cria uma paisagem em que tudo está contido em seu interior. Gertrude Stein (1998, p.268), em relação à peça *Four Saints* diz: “todas essas coisas poderiam ter sido uma história, mas como uma paisagem elas apenas estavam lá, e uma peça apenas está lá. Isto é pelo menos o jeito que eu me sinto quanto a isso.”³⁰ Diante disso, Moreira (2007) explica:

Segundo a concepção steiniana de paisagem, uma paisagem está sempre no presente. Enquanto uma história possui presente, passado e futuro, tem começo, meio e fim, tem continuidade. A paisagem não. A paisagem está lá, ela não “foi” ou “viveu” ou “aconteceu”, ela apenas está lá (MOREIRA, 2007, p.76).

Gertrude Stein escreveu peças de teatro em que, na maioria das vezes, as palavras se combinam formando um jogo em que o sentido está no não-sentido. Stein também cria falas sem a delimitação de personagens. Essas características tornam a peça livre para a encenação, até mesmo imprevisível. Um exemplo desse jogo de Stein aparece logo no início da ópera *Four Saints in Three Acts*, nos primeiros versos: “To know to know to love her so” / “Four saints prepare for saints.” / “It

³⁰ “All these things might have been a story but as a landscape they were just there and a play is just there. That is at least the way I feel about it.”

makes it well fish” / “Four saints it makes it well fish.” Aqui temos na tradução literal deste último verso: “Quatro santos isto faz isto bem peixe.” À primeira vista não há sentido nessas palavras, mas no contexto dos primeiros versos temos santos, temos uma preparação de algo e temos “peixe”, sendo possível estabelecer uma intertextualidade ao texto bíblico, da preparação da santa ceia. É possível, por vezes, nos textos de Stein, perceber brincadeiras com intertextualidade, pois são peças-paisagem, peças que não contam, mas mostram; peças que são múltiplos acontecimentos. Mas esses versos em *Four Saints* também podem ser interpretados sem buscar a intertextualidade ao texto bíblico, pois no teatro de Stein a própria palavra pode ser dada como espetáculo.

De acordo com Barthes (2007):

Para o teatro tradicional, a palavra é a pura expressão de um conteúdo, é considerada a comunicação transparente de uma mensagem independente dela; para o teatro de vanguarda, ao contrário, a palavra é um objeto opaco, destacado de sua mensagem, bastando-se, por assim dizer, a si mesmo, desde que venha a provocar o espectador e agir fisicamente sobre ele; em suma, de meio, a linguagem se torna fim. Pode-se dizer que o teatro de vanguarda é essencialmente *um teatro da linguagem*, em que a própria palavra é dada como espetáculo (BARTHES, 2007, p.301).

Na peça *Listen to Me* (1936), por exemplo, não há indicação de personagens bem delimitados e Stein brinca com essa falta de delimitação de personagens, citando às vezes alguns nomes ou “First character”, “Second character”..., “All together” e “All the characters”, etc; colocando na peça que não se sabe quem é; ou já se sabe quem é; ou até que não se sabe ainda. Também não há começo nem fim. Vejamos um trecho:

Fourth Character.	We did
Second Character.	Meet
Third Character.	Not met
Fourth Character.	Any yet.
Fifth Character.	Not met
Sixth Character.	Not met yet.
All the characters.	

And so that is what happens. What happens is this none of the characters have met

they have not met yet if they have not met yet
 none of the characters have met none of the Acts
 have met none of the Characters and Acts have
 met yet they have not met none of the Characters
 have met none of the Acts have met and if they
 have not met they have not met yet (STEIN, 1949,
 p.420).

Para compreendermos melhor a utilização dessa linguagem nos textos steinianos, trato agora da visão de Wittgenstein em relação à gramática em uso, apresentada por Marjorie Perloff, em sua obra *A Escada de Wittgenstein: a Linguagem Poética e o Estranhamento do Cotidiano* (2008). A autora cita o que Wittgenstein explica em sua obra *Philosophical Investigations*. Para ele, mesmo que uma combinação de palavras não faça sentido, como “Milk me sugar”, ela causa um efeito; e se isso faz com que o ouvinte demonstre espanto, não é por isso que essa combinação seja uma ordem para que o ouvinte fique espantado. Uma combinação de palavras que não faz sentido, para Wittgenstein, está sendo eliminada da linguagem e utilizar combinações como essa é ultrapassar os limites da linguagem, ou seja, utilizar a língua para uma finalidade que vai além da comunicação através da gramática convencional. De acordo com Perloff (2008), muito antes de Wittgenstein expor essas concepções, Gertrude Stein estava escrevendo em suas obras frases sem sentido, causando nos leitores e/ou ouvintes o mesmo efeito de espanto de que tratou Wittgenstein, causado pela combinação “Milk me sugar.” Temos, por exemplo, em sua peça *A Circular Play* (1920), frases como:

Klim backwards is milk just like silk.
 Is milk a can.
 Circles are candy.
 Irregular circles.
 Can you think with me.
 I can hear Alice.
 So can a great many people.
 In Terra Cotta Town.
 I named roses wild flowers.
 (STEIN, 1949, p.151)

Logo na primeira frase do exemplo temos combinações de palavras que poderiam causar uma sensação de espanto, de estranhamento: “Klim backwards is milk just like silk.” – “Klim para

trás é leite como a seda.” Em seguida continua a utilização de uma linguagem que ultrapassa os limites do uso convencional da gramática; não se sabe se “milk” é substantivo ou verbo: “Is milk a can.” seria uma lata de leite ou “ordenhar”, tirar leite da lata? Essas seriam as possíveis traduções literais desses versos. Mas Stein fez o que Wittgenstein, posteriormente, explicou: utilizou uma linguagem para ir além do objetivo de comunicação.

É importante ressaltar que para tentar cumprir os efeitos da escrita steiniana em outra língua é necessário ousar na tradução. Assim como Stein ultrapassou os limites da gramática convencional, para traduzir suas peças é necessário ultrapassar os limites da tradução. Poderíamos, então, traduzir os dois primeiros versos da seguinte maneira: “Limp para trás é leite como o tule” / “É leite a lata.” “Limp” porque “Klim” lembra a palavra “clean” – “limpe”, e com a supressão do “e” mantêm-se as diversas interpretações que temos em “Klim.” No exemplo acima Stein fez referência a uma cidade que existiu nos Estados Unidos, fundada em 1887, onde foram encontrados e explorados carvão e argila. Com a argila fazia-se a terracota – uma espécie de barro, um tipo de cerâmica, principalmente utilizada para a fabricação de vasos de flores e tubulações de água. “Kiln” é uma espécie de forno, uma estufa onde transformava a argila em terracota. É possível que Stein tenha brincado com essa palavra, na primeira frase do exemplo, fazendo um trocadilho entre “Kiln” e “Klim”. Poderíamos então relacionar suas combinações de palavras com a imagem de um “Kiln” aos fundos onde há o processo de transformar o frágil em resistente - leite como a seda, a argila como a terracota, para a fabricação de um vaso de flor, da forma de um círculo irregular, com flores selvagens.

No exemplo de tradução citado acima, a palavra “Klim” foi traduzida para “Limp”, continuando esse jogo de diversas interpretações. “Klim” assim como “Limp” pode ser um nome; “Klim” pode ser a estufa “kiln” e “Limp” pode se referir ao verbo “limpar.” Com essa tradução também é possível manter a sonoridade dos versos. Perde-se a rima “milk – silk”, mas a sonoridade é mantida através das repetições das letras “t” e “l” em “Limp - leite – tule.” Assim também é possível não alterar completamente o sentido, pois a palavra “silk” – “seda” é traduzida para “tule”, um tecido parecido com a seda. E com a tradução do segundo verso “Is milk a can.” para “É leite a lata.” é possível manter essa brincadeira da pergunta invisível, pois na língua portuguesa a utilização do verbo “ser” no início da frase não é comum, possibilitando a interpretação do verso como uma pergunta, mesmo

mantendo a utilização do ponto final. Na língua inglesa torna-se perceptível porque a utilização do verbo “to be” no início da frase serve para formar frases interrogativas.

Percebe-se que Gertrude Stein utiliza uma gramática própria que possibilita ao leitor/espectador uma experiência teatral diferenciada, na qual não é representada uma ação, uma trama, mas a própria língua. Diante disso, podemos dizer que ela reinventa a linguagem. Para Collin (2008, p.63): “os textos escritos por G. Stein trazem em si a condição de expressões que acenam para novas situações possíveis no discurso artístico e, por isso, são enquadrados como composições revolucionárias que operam uma reinvenção da linguagem.”

1.1 Tempo e espaço na paisagem steiniana

A estudiosa Betsy Alayne Ryan, no prefácio de sua obra *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute* (1980), destaca que a arte teatral e a estética de Gertrude Stein pareciam mais fixas ao mundo da pintura do que ao mundo do teatro. Em seguida, na introdução, Ryan (1980, p.1) acrescenta que Gertrude Stein dedicou sua estética a uma incorporação do presente e à evolução de um estilo que poderia expressá-lo adequadamente, e cita a seguinte fala de Stein: “O objetivo da arte é viver no presente real o completo presente real e expressar completamente aquele completo presente real.³¹” Os efeitos produzidos nas peças de Stein seriam diferentes dos produzidos pelos naturalistas, realistas e simbolistas em relação aos conceitos de tempo e espaço.

Conforme afirma Ryan (1980, p.11), Gertrude Stein formou conceitos de “entidade” e “presente contínuo” em 1911 com sua obra *The Making of Americans*, os quais ela utilizou durante toda sua carreira, até 1946. A autora afirma que “assim como os cubistas evitaram levar o olhar longe da superfície da tela, Gertrude Stein evitou afastar o olhar da superfície – o momento específico – da escrita” (RYAN, 1980, p. 17)³² e cita ainda que Gertrude Stein conseguiu

³¹ “The business of art... is to live in the actual present the complete actual present and to completely express that complete actual present.”

³² “Just as the cubists avoided leading the eye away from the surface of the canvas, so Stein avoided leading it away from the surface – the particular moment – of the writing.”

realizar o “movimento independente” fundamental para a sua estética, o qual chamava de “self-contained movement.”

Para uma melhor compreensão do tempo no teatro de Gertrude Stein é necessário explicar melhor seu conceito de paisagem. Por isso, recorro ao ensaio *O que nossa mente faz quando lemos um romance* (2011), de Orhan Pamuk, no qual o conceito de paisagem é diferente do steiniano e através de exemplos contrários conseguimos visualizar melhor as peças de Stein como paisagens.

Pamuk (2011) explica como funciona a mente do leitor de um romance. Ele explica que no momento em que o leitor está lendo um romance ele sai de seu mundo, esquece de seu meio e entra no meio dos personagens, em um mundo imaginário, que para o leitor, passa a ser o mundo real; e é esse “parecer real” que o leva ainda mais a querer não só ler, mas a viver o romance. Lemos um romance pensando que ele é real, mesmo sabendo que não é. Sendo assim, pode-se entender a visão de Pamuk (2011), em relação à leitura de romances, como um ato de desvincularmo-nos do mundo em que estamos, pois no momento em que o leitor abre o livro e inicia a leitura ele quer “entrar” neste mundo fictício e, nesse momento, não exercerá nenhuma função pensada, relacionada ao mundo em que está durante o ato da leitura. Seus pensamentos, atitudes e percepções voltar-se-ão ao mundo da ficção. É por isso que Pamuk relata que quando lemos um romance é como se estivéssemos observando uma paisagem, onde a cena ocorre e, ao entrarmos no romance, ou nos imaginamos como um dos personagens ou observamos os personagens e as cenas. Observamos as paisagens, que descobrimos a cada palavra, frase, parágrafo lido.

A paisagem que observamos durante a leitura de um romance difere um pouco da observação de um quadro pintado, pois a paisagem, no decorrer do romance, vai se modificando. A cada descoberta, mistério desvendado, por exemplo, pode-se visualizar melhor a paisagem. Segundo Pamuk (2011):

quando eu lia romances em minha juventude, às vezes uma paisagem ampla, profunda e pacata surgia dentro de mim. E, às vezes, as luzes se apagavam, o preto e o branco se intensificavam e depois se separavam, e as sombras se moviam (PAMUK, 2011, p. 11).

Nesse trecho pode-se perceber a diferença entre a leitura de um romance e o ato de observar um quadro. Ao ler um romance, é como se

estivéssemos observando um quadro, mas esse quadro pode modificar-se a cada palavra, frase ou parágrafo lido. Ao observarmos um quadro, é a paisagem que nos provoca sensações – é o que ocorre nas peças de Gertrude Stein; e ao lermos um romance, são as sensações, as histórias e descrições que formam a paisagem. Pamuk (2011) descreve que no mundo fictício a paisagem surge na mente do leitor e conforme o romance vai sendo lido a paisagem sofre alterações. Quando há dúvidas, mistérios a serem revelados, por exemplo, o preto pode tomar mais espaço na paisagem e quando algo é desvendado o branco ganha intensidade, a paisagem fica mais clara, e o romance como um todo vai sendo, cada vez mais, parte da paisagem. O autor relata que, lendo um romance:

sentia que a poltrona laranja na qual estava sentado, o cinzeiro malcheiroso a meu lado, a sala carpetada, as crianças jogando futebol na rua e os apitos da balsa distante pouco a pouco se afastavam de minha mente; e que um mundo novo se revelava, palavra por palavra, frase por frase, diante de mim (PAMUK, 2011, p. 11).

Esse trecho mostra que quando o leitor entra no mundo do romance, aos poucos, ele vai desvinculando-se do meio em que está; em todos os sentidos. Sua visão deixa de ser a do ambiente em que está e passa a ser a imagem do mundo fictício, a paisagem. Os odores, aos poucos, tornam-se imperceptíveis. O cheiro do cinzeiro desaparece e, na descrição em um romance, por exemplo, do cheiro de ar fresco logo após a chuva, próximo ao rio, prevalece nos sentidos do leitor. As vozes dos personagens, os ruídos e sons descritos no romance ficam tão evidentes que os sons emitidos onde o corpo está presente, “crianças jogando futebol na rua e os apitos da balsa distante”, são silenciados; e o romance, o fictício, passa a dominar a mente. Mais precisamente, pode-se dizer que nos desligamos do mundo em que estamos, para dar lugar a um novo mundo, que desvendamos ao longo do romance.

Em relação às peças de Stein é a paisagem que causa as sensações. Suas peças de teatro não contam uma história, não existem personagens bem delimitados, não existe enredo; assim como afirma Ryan (1980, p.81): “uma vez que as peças de Gertrude Stein não projetam ação, elas também não apresentam personagens no sentido

tradicional.³³ Bowers (2002, p.124) relata uma experiência de Gertrude Stein aos dezesseis anos, quando assistiu a uma peça em San Francisco, na qual Stein percebeu a encenação como mais importante do que o texto falado propriamente, em língua francesa, língua que Stein entendia pouco na idade em que assistiu e, para ela, bastou a encenação para entender o essencial.

Segundo Bowers (2002):

buscando simultaneidade por meio da linguagem, Stein usou palavras em suas “lang-scapes” como um pintor pode colocar objetos na tela de uma pintura, como se estivessem relacionadas entre si espacialmente, ou seja, visualmente na página e sonoramente no ar (BOWERS, 2002, p.131).³⁴

Para ela as “landscapes” (paisagens) de Stein são “lang-scapes” – language + landscapes, ou seja, são paisagens feitas com a linguagem, pois a língua, no teatro de Gertrude Stein, é mais um elemento material. Ela se materializa assim como os outros elementos da encenação. Ela afirma que a relação entre paisagem e peça foi uma solução para aspectos problemáticos identificados por Stein em suas experiências como espectadora no teatro. Em suas experiências, Gertrude Stein identificou que os elementos visuais e o diálogo interferiam um ao outro. Ou seja, quando o espectador prestava atenção nos elementos visuais, perdia a concentração em algumas falas ou quando o espectador prestava atenção no diálogo, perdia importantes elementos visuais. Outro fator que desprendia a atenção à peça era a emoção do expectador, que segundo Stein (1998), não fluía exatamente ao mesmo tempo da ação. Assim, Gertrude Stein percebeu que mais prazeroso seria se a língua pudesse ser expressada como são os gestos.

Em síntese, Stein identificou que o tempo emocional da plateia não é o mesmo tempo emocional da peça. Esse problema ela definiu como “syncopation” – “sincopação”. Para Stein (1998, p.244), em relação ao teatro, “é quase sempre em tempo sincopado em relação à

³³ “since Gertrude Stein’s plays do not chart action, they do not exhibit character in the traditional sense either.”

³⁴ “seeking simultaneity through language, Stein used words in her lang-scapes as a painter might place objects in the field of a painting, as though they were related to each other spatially, that is, visually on the page and sonorously in the air.”

emoção de qualquer um na plateia.³⁵” Stein explica: “sua emoção em relação à peça está sempre atrás ou à frente da peça a qual está observando e a qual está ouvindo. Então sua emoção, como membro da plateia, nunca está acontecendo ao mesmo tempo da ação da peça³⁶” (STEIN, 1998, p.244). É por isso que ela “desliga” as palavras de suas relações anteriores e cria um teatro para ser observado como um quadro, uma paisagem:

Eu senti que se uma peça fosse exatamente como uma paisagem então não haveria dificuldade em relação à emoção da pessoa observando a peça estar atrás ou à frente da peça porque a paisagem não tem que se familiarizar. Você pode ter que se familiarizar com ela, mas não ela com você, ela está lá... (STEIN, 1998, p.263).³⁷

É assim que o teatro deveria ser na concepção steiniana; a emoção do espectador acontecendo ao mesmo tempo da ação da peça, pois, segundo Stein (1998) a emoção quando não acompanha o tempo da ação da peça causa nervosismo no espectador: “nervosismo consiste na necessidade de ir rapidamente ou lentamente para que possa estar junto” (STEIN, 1998, p.245)³⁸. Por isso o tempo no teatro de Gertrude Stein é o presente contínuo que, segundo Collin (2008):

consiste em criar um texto que, pelo uso de um tempo verbal em que aparentemente as coisas se movem em um mesmo plano, avance tão lentamente que provoqe no leitor a impressão de

³⁵ “it is almost always in syncopated time In relation to the emotion of anybody in the audience.”

³⁶ “your emotion concerning that play is always either behind or ahead of the play at which you are looking and to which you are listening. So your emotion as a member of the audience is never going on at the same time as the action of the play.”

³⁷ I felt that IF a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance. You may have to make acquaintance with it, but it does not with you, it is there...

³⁸ “Nervousness consists in needing to go faster or to go slower so as to get together.”

estar sendo absorvido para o interior desse texto (COLLIN, 2008, p.58).

Dessa maneira, Stein criou o chamado “self-contained movement” – “movimento independente”, onde, para Lyn Hejinian (2000, p.114), “o que é visto é contido por si só no seu interior”³⁹.” Isso significa que tudo o que é visto está dentro da peça-paisagem steiniana, e tudo o que acontece a peça não conta, ela mostra, reproduz. De acordo com Collin (2008), os textos de Stein:

Presentificam momentos de percepção capturados em seu imediatismo e, contrariamente à condição estática de um quadro frontal, focalizam igualmente o movimento do que circunda a pessoa/objeto retratado, criando um tipo de paisagem dinâmica em que as palavras individuais não significam, são (COLLIN, 2008, p.56).

Com isso, as frases nos textos de Stein são entidades – tudo aquilo que existe em essência – que capturam momentos. Elas bastam por si e em si, retratando e presentificando momentos sem ter um início, meio ou fim. Para tanto, Ryan (1980, p.24) afirma que “Stein concebeu cada elemento de uma composição como entidade completa: um fim-em-si que não requer nenhuma ação de qualquer outro elemento para conclusão.”⁴⁰ Diante disso, as peças de Stein são expressões que não se realizam somente nas páginas impressas, mas na encenação. Isso significa que a peça precisa ser vista, ou seja, precisa ser presentificada.

Ryan (1980, p.40-41) explica que, de acordo com Stein, o ato de olhar sucede em capturar a essência de algo no presente absoluto; que qualquer coisa que não fosse uma história poderia ser uma peça; e que em um romance existe um meio e um começo, e em uma peça não. “Uma peça, em outras palavras, teria uma vivacidade em cada momento de sua encenação, que é explicável por si só” (RYAN, 1980, p.41).⁴¹ O presente contínuo das peças steinianas é então o presente absoluto, onde

³⁹ “What is seen is contained by itself inside it.”

⁴⁰ “Stein conceived of each element of a composition as complete entity: an end-in-itself which requires no action from any other element for completion.”

⁴¹ “A play, in other words, would have a vividness in every moment of its performance which is self-explanatory.”

é representado algo que o teatro não costumava representar: as palavras escritas.

Esse presente absoluto desenvolvido por Gertrude Stein é marcado pelas repetições/insistências, rimas, modificações de frases e justaposição. É importante destacar que, segundo Collin (2008), a “fragmentação” é uma das técnicas utilizadas na escrita steiniana:

A técnica de fragmentação do espaço tridimensional construído a partir de um ponto de vista fixo, desenvolvida pelo cubismo, faz com que as relações múltiplas entre as coisas sejam registradas por meio de aparências que mudam de acordo com o ponto de vista de quem se escolhe para olhá-las, resultando em uma concepção multiforme do mundo. Por meio de suas obras, os cubistas pretendiam *apresentar* o mundo visível e não *representá-lo*, assim, a pintura cubista considera tanto as características do objeto que podem ser apreendidas abstratamente quanto as propriedades materiais, ambas como aspectos do objeto. Atentando para a efetividade operacional da *fragmentação*, G. Stein “desliga” as palavras de suas relações anteriores com a frase em um procedimento de “desfratificação” que abala as noções de tempo e espaço do discurso e apresenta uma re-visão de objetos comuns por meio de narrativas descentralizadas (COLLIN, 2008, p.62).

Também é de extrema importância ressaltar que “a repetição/insistência explorada por G. Stein é um antídoto contra o sentimentalismo lógico e estático e reproduz o pensamento real, que está sempre em movimento” (COLLIN, 2008, p.57) e Gertrude Stein enfatiza o “presente contínuo” por meio de repetições/insistências, rimas e modificações. Segundo Ryan (1980, p.79): “Repetição, enquanto cria uma série de frases distintas, realmente intensifica a frase original, isolando-a de associações e referências tradicionais, e faz disto uma nova frase.⁴²” Em *Four Saints* podemos perceber exemplos de repetições, mais precisamente definidas como “insistências”, pois cada

⁴² “Repetition, while creating a series of discrete statements, actually intensifies the original statement, isolating it from traditional associations and references, and makes it a new statement.”

frase que se repete já não é a mesma frase, como observamos no seguinte trecho:

Saint Plan.	Once in a while.
Saint Therese.	Once in a while.
Saint Plan.	Once in a while.
Saint Chavez.	Once in a while.
Saint Settlement.	Once in a while.
Saint Therese.	Once in a while.
Saint Chavez.	Once in a while.
Saint Cecile.	Once in a while.
Saint Genevieve.	Once in a while.
Saint Anne.	Once in a while.
Saint Settlement.	Once in a while.
Saint Therese.	Once in a while.

(STEIN, 1949, p.461).

Além desse exemplo existem muitos outros de repetição que ocorrem durante toda a peça, como: “Four saints prepare for saints it makes it well well fish it makes it well fish prepare for saints.” Também podemos perceber combinações de repetição juntamente com modificação: “Many saints seen and in between many saints seen.” / “Saint Therese and Saint Therese and Saint Therese.” / “Many saints as seen and in between as many saints as seen.” / “seen as seen.” / “Many saints as seen.” (STEIN, 1949, p.448). Nos exemplos as frases vão se repetindo e se modificando a cada repetição. É um jogo em que Stein mostra que uma mesma palavra, quando repetida, deixa de ser a mesma. É por isso que são “insistências”, não propriamente repetições. Ela também utiliza rimas durante a peça, como, por exemplo, na sequência dos versos: “Let it in around.” / “With seas.” / “With knees.” / “With Keys.” / “With pleases.” / “Go and know.” / “In clouded.” / “Included.” (STEIN, 1949, p.450). Aqui temos as rimas finais “seas” - “knees” - “keys” e “clouded” - “included” - que além de rimas são uma brincadeira de combinar as palavras “in” + “clouded” = “included”. E também vemos as rimas internas “go” e “know”.

Como mencionado na introdução desta pesquisa, na peça *Four Saints in Three Acts* (1949) há muito mais que quatro santos e mais que três atos. A peça inicia como se fosse uma introdução aos atos, depois atos e cenas seguem esta sequência: “Act I”, “Repeat First Act”, “Enact end of an act”, “Scene Two”, “Scene III”, “Scene III”, “Scene IV”, “Scene III”, “Scene IV”, “Act Two”, “Scene One”, “Scene One”, “Act

One”, e assim por diante. Stein brinca com a ordem e repetição dos atos e cenas. Durante a peça *Listen To Me* (1936), ela repete a “Cena V” e na segunda vez que a cena aparece ela é construída por apenas esta sentença: “There is no scene V.”⁴³ – “Não há cena V.” Isso pode significar que não há outra cena V, mas ao mesmo tempo significa que há, pois alguém teve que entrar em cena – a cena V que “não existe” – para dizer que não há a cena V. Como afirma Ryan (1980, p.104): “muitas das peças parecem ser baseadas em eventos reais acontecendo no momento de suas composições e podem ser separados e entendidos se reconstruídos os eventos.”⁴⁴ Essa construção é interessante no sentido de pensar na concepção steiniana de fazer da peça a essência do acontecimento, ou seja, não fazer um teatro que descreva algo, mas que “seja o algo.”

Gertrude Stein, em sua primeira peça *What happened: a five act play* escrita ainda em 1913, não conta o que aconteceu, mas faz da peça a essência do acontecimento. “A ideia em *What Happened, A Play* era expressar isto sem dizer o que aconteceu, mas fazer da peça a essência do que aconteceu” (STEIN, 1998, p.261)⁴⁵. A peça trata do que aconteceu no jantar de aniversário do pintor Harry Phelan Gibb (1870 – 1948), no dia 8 de abril de 1913; e o que aconteceu foi um jantar de aniversário, a essência de um jantar de aniversário. Ulla E. Dydo (1993, p.268) cita: “o quê realmente aconteceu – a essência de uma festa – era fala aleatória ou conversa, cujos padrões e atmosfera a peça de Stein reproduz.”⁴⁶ A peça reproduz o jantar, ela não conta o que aconteceu, ela é o que aconteceu. Vemos, por exemplo, em um trecho da peça, a reprodução do momento de fotografia:

A regret a single regret makes a door way.
What is a door way, a door way is a photograph.
What is a photograph a photograph is a
sight and a sight is always a sight of something.

⁴³ STEIN, Gertrude. *Listen to Me*. p. 404. In: STEIN, Gertrude. *Last Operas and Plays* / Edited by Carl Van Vechten; with an introduction by Bonnie Marranca. Acid-Free Paper: United States of America, 1949.

⁴⁴ “many of the plays seem to be based on actual events occurring at the time of their composition and can be sorted out and understood if one reconstructs the events.”

⁴⁵ “the idea in *What Happened, A Play* was to express this without telling what happened, in short to make a play the essence of what happened.”

⁴⁶ “what actually happened – the essence of a party – was random talk or conversation, whose patterns and atmosphere Stein’s play reproduces.”

Very likely there is a photograph that gives color if there is then there is that color that does not change any more than it did when there was much more use for photograph (STEIN, 1993, p.209).

Nesse sentido, segundo Farfan (2010), Stein mostrou a peça teatral como uma “paisagem”, colocando, dessa maneira, o papel do público como central no teatro, pois a “paisagem” existe na experiência perceptiva do público em relação à peça. As sensações que Stein desejava causar no público através do teatro assemelham-se às sensações que alguém teria ao observar um quadro, uma pintura ou mesmo uma paisagem, onde não existe uma hierarquia: a árvore é tão importante quanto a montanha, quanto ao rio etc. Não se trata de uma história com começo, meio e fim. É o que ocorre, por exemplo, na peça *Four Saints in Three Acts*. Nela, a autora desloca a atenção do texto ao espectador, sendo a peça e o público elementos interdependentes. Com isso, surge uma nova forma de teatro marcando, com antecedência, a estética pós-dramática. Conforme afirma Lehmann (2007),

desenvolvem-se novas formas de teatro que só contêm narração e referência à realidade de um modo distorcido, em rudimentos: a “peça-paisagem” de Gertrude Stein, os textos de Antonin Artaud para seu “teatro da crueldade”, o teatro da “forma pura” de Witkiewicz. Essas modalidades textuais “desconstruídas” antecipam literariamente elementos da estética pós-dramática do teatro (LEHMANN, p. 80, 2007).

De acordo com Lehmann (2009, p.235) no drama a relação estabelecida entre as pessoas “é essencial para o entendimento da realidade” e a partir do momento em que não se acredita mais nessa relação como essencial para o entendimento da realidade, outras formas de escrever teatro surgem com autores modernos, que se distanciaram das especificidades dramáticas tradicionais, as quais eram, nas palavras de Lehmann (2009, p.235), “os conceitos de caráter, das figuras dramáticas e da psicologia dos indivíduos, do que Hegel chamava de colisão dramática e, mesmo, do conflito de ideias que estava pressuposto no drama.” As novas formas de teatro vão além da representação.

O teatro pós-dramático, explicado por Hans-Thies Lehmann, inovou a forma em relação ao drama tradicional. Conforme cita o autor, “no teatro pós-dramático também aparecem os conflitos, os caracteres,

as ideias e o conflito de ideias, a colisão enfim. Esses elementos, contudo, ocorrem de uma outra forma, diferente daquela articulada no drama” (LEHMANN, 2009, p.235). No drama, por exemplo, temos a presença do corpo para completar o processo da dialética, mas a presença do corpo não é de extrema importância como é no teatro pós-dramático. Para Lehmann (2009):

no drama tradicional o corpo é existente, mas não importa do ponto de vista literário. Tudo não passa de um conflito mental. No teatro pós-dramático chegamos a um teatro onde o corpo, afinal, importa. Isto não significa que exista uma linha divisória entre teatro textual e teatro não-textual. Pode haver teatros de texto absolutamente pós-dramáticos, como o teatro de Gertrude Stein (LEHMANN, 2009, p.246).

Segundo Lehmann (2007), as formas textuais criadas por Gertrude Stein encerram a tradição do teatro dramático e sua estética tem muita importância no teatro pós-dramático. Nessa visão de “peça-paisagem”, Stein utiliza técnicas de linguagem, “técnicas de variação repetitiva, de desagregação de conexões semânticas imediatamente evidentes, de arranjos formais segundo princípios sintáticos ou musicais” (LEHMANN, p.249, 2007), que fazem com que suas peças sejam comparadas a “objetos em exposição.” Nelas, prevalece o tom lírico, a peça como poesia, então não há uma história dramática. Para ele, as peças de Gertrude Stein exemplificam o teatro pós-dramático, pois Stein “queria realizar uma coisa que é normalmente considerada impossível ao texto literário, escrever um tipo de literatura que seria observada como se observa uma paisagem” (LEHMANN, 2009, p.246). E, como dito anteriormente, não há hierarquia em uma paisagem. Lehmann (2009, p.246) afirma que em uma paisagem “a árvore é tão importante quanto a pedra e o campo tanto quanto o céu.”

É possível enxergar as palavras, no teatro de Stein, como “objetos em exposição” destacados de sua mensagem, em que a própria palavra, como descreveu Barthes (2007), é dada como espetáculo. De acordo com Lehmann (2007), se o teatro de Stein for analisado na perspectiva do teatro dramático, ele é certamente um teatro impossível de representar e por isso as novas formas textuais utilizadas pela autora marcam o início de um novo teatro e encerram a tradição do teatro dramático. Gertrude Stein escreveu peças inovadoras para a época em

que começou a escrever e fez surgir um teatro em que o tempo é o “presente contínuo” e, a partir da concepção steiniana de suas peças como “paisagens”, é possível relacionar seu teatro com o princípio da exposição, do qual relata Lehmann (2007):

O princípio da exposição apreende o material linguístico em conjunto com os corpos, o gestual e as vozes, contrapondo-se à função representativa da linguagem no teatro. Em vez de representação de conteúdos linguísticos orientada pelo texto, prevalece uma “disposição” de sons, palavras, frases e ressonâncias conduzida pela composição cênica e por uma dramaturgia visual que pouco se pautam pelo “sentido”. A ruptura entre o ser e o significado tem um efeito de choque: com toda a insistência de uma significação sugerida, algo é exposto, mas em seguida não se permite reconhecer o significado esperado. A ideia de uma exposição de linguagem parece paradoxal. Contudo, pelo menos desde os textos teatrais de Gertrude Stein tem-se o exemplo de como a linguagem perde o direcionamento teleológico e a temporalidade imanentes e pode ser equiparada a um *objeto em exposição* (LEHMANN, 2007, p.249).

O que destaca Lehmann é o que ocorre nas peças de Stein. Suas peças-paisagem expõem a linguagem através de sons, repetições de palavras e frases, ressonância e ritmo, onde o visual e o auditivo formam um conjunto de sensações que variam para cada espectador ou leitor, ou seja, pouco se pautam pelo “sentido”. Stein, ao escrever suas peças, não queria interferências emotivas dos espectadores ocorrendo antes ou depois da ação, mas no próprio momento da ação, no presente. É possível estabelecermos essa relação com as características do teatro pós-dramático, pois nele a linguagem não tem um direcionamento com início, desenvolvimento e fim, mas apresenta técnicas com jogos de palavras que ao serem expostas ao espectador causam sensações semelhantes às sensações de observar um quadro, como uma obra de arte de Picasso.

Um exemplo posterior desse teatro, pós-dramático, é a peça e ópera *Einstein on the beach* (1976), escrita por Philip Glass e dirigida por Robert Wilson, na qual, assim como nas peças de Gertrude Stein, também não há a especificação de um enredo, rompendo com a

dramaturgia tradicional. *Einstein on the beach* é uma paisagem do famoso Albert Einstein e a maneira como essa paisagem é construída retrata o Einstein cientista, humanista e músico amador. São sensações causadas ao assistir a peça, ou seja, ao observar a paisagem. A paisagem já está montada e o espectador a vê e a interpreta; diferentemente do ato de ler um romance, em que a paisagem vai sendo criada na mente do leitor.

II

2 COMO TRADUZIR? TEORIAS E PRÁTICAS DA TRADUÇÃO

A partir das concepções discutidas no capítulo I, em relação às peças-paisagem de Gertrude Stein e considerando as dificuldades no processo de tradução de textos steinianos, passo, neste capítulo, a apresentar e discutir teorias e práticas de tradução, as quais envolvem a necessidade em ter um olhar crítico para a escolha dos elementos mais importantes a serem traduzidos, com o objetivo de buscar melhores soluções para a tradução de *Four Saints in Three Acts*. Para tanto, serão apresentadas concepções de Paulo Rónai em relação à tradução literal e em relação à tradução de textos literários; concepções de Paulo Henriques Britto e de Antoine Berman, os quais mostram em suas teorias o contraponto entre forma e conteúdo. Também será abordado o conceito de “trabalho de luto”, desenvolvido por Paul Ricoeur, em sua obra *Sobre a Tradução* (2011). Posteriormente, será discutida a teoria da transcrição de Haroldo de Campos, na qual o processo de tradução é tido como recriação; teorias em relação à concepção musical e à tradução como crítica na teoria haroldiana, onde teremos um exemplo de tradução transcriadora de Augusto de Campos: a tradução da “Cena X” da peça *Four Saints in Three Acts*.

Paulo Rónai, em sua obra *A Tradução Vivida*, afirma que tradução literal não existe e cita exemplos de traduções consideradas fiéis ao texto de partida, como a frase do latim *Puer ridet*, mostrando que na tradução para o português são necessárias três palavras: “Um menino ri” ou “O menino ri”, mesmo que em nenhum dicionário exista a palavra *puer* como equivalente de “o menino” ou “um menino.” Outro exemplo citado pelo autor é a tradução da palavra italiana *arrivederci* e das palavras inglesas *so long*. Ambas, no português, são traduzidas para “até logo”. Essas traduções, segundo Rónai (2012, p.22), não são traduções livres “já que representam as únicas versões possíveis, exatas e fiéis das fórmulas originais.” E, ao mesmo tempo, não são literais, pois devido às diferenças estruturais de cada língua e diferenças culturais nem todas as palavras possuem equivalentes perfeitos. Para Rónai (2012):

o bom tradutor, depois de se inteirar do conteúdo de um enunciado, tenta esquecer as palavras em que ele está expresso, para depois procurar, na sua língua, as palavras exatas em que semelhante

ideia seria naturalmente vazada (RÓNAI, 2012, p.69).

Por isso é importante, na tradução, compreender o contexto da obra a ser traduzida, pois não há como traduzir palavra por palavra e, além disso, Rónai (2012, p.21) relata que “as palavras não possuem sentido isoladamente, mas dentro de um contexto.” No entanto, no caso dos textos steinianos, o contexto pode ser o des-contexto; a complexidade de seus textos implica em saber analisar a dicção de Stein. Ela articula as palavras de maneira inusitada, criando combinações incomuns de palavras que, propositalmente descontextualizadas, formam um jogo visual e auditivo causando sensações diferenciadas, no leitor e/ou espectador, das sensações causadas quando palavras estão dentro de um contexto ou de uma frase que segue o uso convencional da gramática. Watson (2005) explica que:

Além de nos tornar cientes de nossas palavras, e como nós as falamos, e o que elas realmente significam dentro e fora de contextos em que são pronunciadas, Stein oferece uma visão deturpada (para usar uma frase apropriadamente sinestésica) de uma nova sociedade potencial com uma nova linguagem e uma nova ideia de personalidade (WATSON, 2005, p.4).⁴⁷

Assim, pode-se dizer que o contexto das peças de Stein é o des-contexto de palavras de acordo com as normas gramaticais e seus contextos dentro de um jogo visual e auditivo que ao se combinarem criam uma nova gramática, a gramática steiniana. Isso quer dizer que, nas peças de Stein, as palavras não estão contextualizadas em uma mensagem, mas em imagens e em sons. Por isso, para traduzir uma peça como *Four Saints*, é necessário entender que a gramática steiniana faz muito mais do que contar algo, ela o mostra e o reproduz.

Diante disso, o tradutor deve compreender a essência da obra a ser traduzida e, através da tradução, transmitir essa essência na língua de chegada. Isso significa que, por vezes, uma tradução literal faz com que o texto de partida perca o verdadeiro sentido na língua de chegada, pois

⁴⁷ In addition to making us aware of our words, and how we speak them, and what they really mean in and out of the contexts in which they are uttered, Stein offers a garbled vision (to use an aptly synesthetic phrase) of a potential new society with a new language and a new idea of personhood.

ela é insuficiente para transmitir a essência da obra, como, por exemplo, a essência de uma poesia, em que a forma, o ritmo, a sonoridade são de extrema importância, e quando temos que traduzir levando em consideração esses fatores, temos que, não sempre mas muitas vezes, deixar de privilegiar o significado da palavra ou da frase para conseguir fazer com que a obra não perca sua essência em outra língua. Ao utilizar o termo “sentido” não pretendo causar a impressão de estar separando sentido de forma, mas afirmo que a forma também pode ser o sentido, como na peça de Gertrude Stein, na qual traduzir a forma pode fazer muito mais sentido, trazendo com ela o contexto da obra.

Em relação aos textos steinianos, há fatores ainda mais complexos para se levar em conta no momento da tradução. De acordo com Watson (2005, p.1): “Stein não é um catastrófica niilista, mas sim uma médica investigando as funções orgânicas da linguagem interativa; como que a linguagem funciona e o que consegue é a essência do que acontece.”⁴⁸ Podemos relacionar a escrita de Stein a unidades orgânicas. Para Goody (2007, p.157): “os ritmos físicos da escrita de Stein parecem produzir uma materialidade que pressupõe uma presença corporal.”⁴⁹ Suas peças são como organismos, em que cada parte – a linguagem, os sons, a caracterização - possui uma função determinada. Segundo Goody (2007):

a obra de Stein muitas vezes sofre com tentativas de impor uma unidade orgânica, uma estética singular, em seu grande corpus, que deveria formar os experimentos textuais descontínuos que ela estava envolvida (GOODY, 2007, p.3).⁵⁰

Nesse caso, ele está se referindo às dificuldades de querer encontrar nos textos steinianos sequências previsíveis, pois em seus textos as partes são sobrepostas e descontínuas e o corpus é amplo e livre, movimentando-se, ainda que pareça desordenado, à expectativa de

⁴⁸ Stein is not a nihilist doomsayer but rather a doctor investigating the organic functions of interactive language. How that language works and what it achieves is the essence of what happens.

⁴⁹ The physical rhythms of Stein’s writing do seem to produce a materiality that presupposes a bodily presence.

⁵⁰ Stein’s work too often suffers from attempts to impose an organic unity, a singular aesthetic, on her huge corpus, one which would order the discontinuous textual experiments she was engaged in.

continuidade. Ele quer dizer que sua escrita não funciona como uma mecânica previsível, mas, pelo contrário, é a imprevisibilidade que gera múltiplas funções e assim seu texto funciona como um organismo disparatado. Para Watson (2005),

os múltiplos significados das palavras as permitem reagir de maneiras variadas com diferentes palavras, criando vários tipos de relações privadas. Assim, Stein deixa “espaço” entre suas palavras, nas quais um orgânico, um significado não-funcional, pode surgir. Dito de outra forma, Stein permite autodeterminação às suas palavras e a liberdade de formar relações únicas umas com as outras ao invés de trancá-las em um tipo de estrutura de frase totalitária (WATSON, 2005, p.189).⁵¹

O fluxo produzido pelas palavras misturadas, em versos e em prosa, nos textos de Stein, permite essa multiplicidade de significados e, também, as diversas sequências de repetições dão a impressão de que as palavras estão se reproduzindo. Sendo assim, pode-se dizer que a gramática steiniana, seu corpus, funciona como um organismo, em que a linguagem não precisa ser ordenada, não precisa estar de acordo com normas gramaticais para funcionar. Nos textos de Stein é possível perceber que as partes - a linguagem, os sons, a caracterização – mesmo não mantendo uma ordem previsível e linear, funcionam como um todo e perfeitamente ainda que em plena liberdade; são as partes – unidades orgânicas - cada qual com sua função, que fazem funcionar o organismo, o todo. Watson (2005) explica que Stein queria estabelecer uma ampliação do sentido aparente das palavras, de quando estão presas em uma conversa efetiva, dentro de normas gramaticais, para fazer com que o leitor/espectador procure algo, nas palavras, que não estava acostumado a procurar.

Devido às peculiaridades do texto steiniano, é necessária uma tradução crítica e criativa, pois quando tratamos dos chamados “textos

⁵¹ the multiple meanings of words enable them to react variously with different words around them, creating many kinds of private relationships. In this way, Stein leaves “space” between her words in which an organic, nonfunctional meaning can grow. Put another way, Stein allows her words self-determination and the freedom to form unique relationships with one another instead of locking them in a kind of totalitarian sentence structure.

complexos” de que trata Haroldo de Campos, ele sugere a recriação desses textos, como veremos adiante, assim como afirma Paulo Henriques Britto:

Traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho *criativo*. O tradutor não é necessariamente um traidor; e não é verdade que as traduções ou bem são belas ou bem são fiéis; a beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis (Britto, 2012, p.18-19).

É possível traduzir, recriar uma obra, levando em consideração tanto a forma quanto o conteúdo, tornando-a tanto bela quanto fiel. É claro que, em uma tradução haverá perdas, mas, do mesmo modo, também haverá ganhos e certamente haverá mais perdas se o tradutor preocupar-se apenas em transmitir o conteúdo, é o que afirma Paulo Rónai:

A espécie de tradução em que a poesia se perde é aquela que se preocupa unicamente com o sentido e a mensagem. Ainda que o ritmo seja apenas aproximado, que não seja possível salvar todas as rimas, que a harmonia imitativa de certos sons se perca, o leitor sentiria algo da magia do original, que só uma transposição das ideias nunca lhe haveria dado (RÓNAI, 2012, p.173).

Ademais, submeter-se a algumas perdas do sentido de que trata o autor, que seria o conteúdo da mensagem, pode garantir maior fidelidade ao texto de partida. É raro, em um único verso de um poema, manter o conteúdo e a sonoridade. Na maioria dos casos é necessário optar entre um e outro e não pensar em uma tradução unicamente levando em consideração o conteúdo. Isso significa que o tradutor, quando for submetido à tradução de um texto poético, por exemplo, deverá ter ciência de que em sua tradução, às vezes, terá de optar em manter a sonoridade, perdendo o significado da palavra e, outras vezes, terá de manter o significado da palavra, perdendo em relação à sonoridade; embora, somente assim, conseguirá recriar, de maneira mais fiel possível, o texto de partida. Segundo Britto (2012),

O tradutor de uma obra literária não pode se contentar em transportar para o idioma-meta a teia de significados do original: há que levar em conta também a sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade, as conotações e muitas outras coisas. No caso do texto poético, o caso limite da literariedade, podem ter importância igual ou ainda maior o som das palavras, o número de sílabas, a distribuição de acentos nelas, as vogais e consoantes que aparecem em determinadas posições de cada palavra; além disso, também pode ser relevante a aparência do texto no papel, a começar pela localização dos cortes que separam um verso do outro (BRITTO, 2012, p.49-50).

Diante do exposto, percebe-se que são vários os fatores a serem levados em conta no momento da tradução e esses fatores vão além do significado. Isso prova que traduzir está longe de ser uma atividade meramente mecânica, pois traduzir é muito mais do que transpassar o significado das palavras, traduzir é compreender o texto a ser traduzido, é refletir sobre este texto e dosar os elementos mais importantes e essenciais a serem mantidos no momento da tradução, isto é, saber capturar a essência do texto de partida. É nesse sentido que utilizo a palavra “essência.” É por isso que traduzir é uma arte, assim como afirmam os teóricos Britto (2012) e Rónai (2012). E do mesmo modo pensa Antoine Berman (2013), como podemos perceber em sua obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*:

Partir do pressuposto que a tradução é a captação do sentido, é separá-lo de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre. É optar pelo universal e deixar o particular. A fidelidade ao sentido opõe-se – como para o crente e o filósofo – à fidelidade à letra. Sim, a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra (BERMAN, 2013, p. 45).

Sendo assim, vemos que não é suficiente uma tradução que se pauta somente pelo significado das palavras. A fidelidade à letra é também a fidelidade ao ritmo, à rima, à forma. O sentido completo de uma obra não está somente no conteúdo, no significado das palavras. Captar o sentido completo de uma obra, ou seja, a sua essência, é perceber que ele está tanto no conteúdo quanto na forma.

Vale ressaltar que o significado também tem grande importância. O argumento em questão é que o significado não é o único importante, mas que faz parte de um conjunto, de um todo, e é isso que deve ser levado em consideração para que o texto traduzido possa se passar pelo texto de partida. De acordo com Britto (2012),

No poema, tudo, em princípio, pode ser significativo; cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados – pois, como já vimos, todo ato de tradução implica perdas (BRITTO, 2012, p.120).

Sabemos que em uma escolha, o mais importante será privilegiado e o menos importante será perdido. Sendo assim, “todo ato de tradução implica perdas”, mas são essas perdas que farão da tradução tanto bela quanto fiel. Lidar com essas perdas é o necessário “trabalho de luto” que há na tradução, segundo Paul Ricoeur (2011), em sua obra *Sobre a Tradução*, onde faz comentários consagrados às grandes dificuldades e às pequenas felicidades da tradução e cita “dificuldades ligadas à tradução como aposta difícil, por vezes impossível de se manter” (RICOEUR, 2011, p.21). Essas dificuldades são resumidas pelo termo “prova” (colocar-se à prova de uma pulsão: a pulsão de traduzir). Para esclarecer essa prova, Ricoeur (2011) sugere comparar a “tarefa do tradutor” (de que trata Benjamin) com o duplo sentido que Freud dá à palavra “trabalho” – ao falar “trabalho da lembrança” e “trabalho do luto”. O “trabalho da lembrança” refere-se à salvação na tradução e o “trabalho de luto” refere-se à perda. Ricoeur (2011, p.22) ressalta que “na tradução também se procede a uma certa salvação e a um certo consentimento de perda.” Essa perda é o “luto”, mas “é esse luto da tradução absoluta que faz a felicidade de traduzir” (RICOEUR, 2011, p.29).

Às vezes, devido à complexidade do texto de partida, é necessário alterar alguns elementos no momento da tradução. Complexidade em relação à impossibilidade de manter, na maioria das vezes, concomitantemente o significado da palavra e a rima. É por isso que a alteração é inevitável. Segundo Paulo Henriques Britto,

Uma tradução que altera um elemento importante do original é melhor do que uma que omite um

elemento importante. (...) Toda tradução é obrigada a alterar o original, mas idealmente essas alterações deverão ser discretas, de modo a não descaracterizar aspectos importantes do poema; e as eventuais omissões e acréscimos também devem se dar sobre elementos que não sejam cruciais (BRITTO, 2012, p.145).

Com as alterações é possível estabelecer um equilíbrio entre a forma e o conteúdo para manter a essência do texto de partida. Por exemplo, a obra *Four Saints in Three Acts* (1949) inicia com o verso “To know to know to love her so”. Nele notamos a existência de dois verbos: “to know” e “to love”. Não deixando de lado a possibilidade de que o “to” que forma o infinitivo, também pode ser a preposição “para”, “a”. Também notamos a repetição do verbo “to know”, tendo, com isso, três verbos no verso, e três rimas: “know”, “know” e “so.” Uma alternativa de tradução deste verso com a manutenção do significado das palavras, ou seja, do conteúdo, ficaria: “Saber saber para amá-la muito” ou “Saber para saber para amá-la muito” ou “Conhecer conhecer para amá-la muito”, etc. São possibilidades de tradução que buscam o sentido literal das palavras. O que pretendo mostrar a seguir é o que pode ser perdido com essa maneira de traduzir.

Nos três exemplos de tradução perdeu-se o conjunto das três rimas e com as palavras que tomaram lugar das rimas: “saber”, “saber” e “muito” perdeu-se também a melodia. Manteve-se a repetição do verbo “saber”, mas os poucos ganhos estão no significado das palavras. Também se perdeu a ambiguidade de verbo e preposição em “to know to know to love...”, pois em português não existe uma partícula como o “to” que forma o infinitivo dos verbos e também serve como preposição.

Para não haver perdas, pensando tanto em conteúdo quanto em forma, algumas alterações são necessárias e, para isso, é necessário escolher os elementos que, neste caso, têm maior importância para a tradução; é necessário, então, recriar. O verso “To know to know to love her so” poderia ser traduzido como: “Saber Saber para amá-la assim”. Nessa tradução do verso também foi perdido o conjunto das três rimas, mas manteve-se a repetição do verbo “saber” e houve ganhos através da aliteração em “s”. Foi alterado o sentido de “love her so” – “amá-la muito”, para “amá-la assim”. Trocou-se as rimas pela aliteração e, assim, foram recuperados o ritmo e a melodia do verso, não causando uma alteração semântica da palavra que fizesse se perder totalmente o sentido. Nas palavras de Britto (2012, p.133): “o significado do texto é,

na grande maioria dos casos, fundamental; mas os elementos formais podem ser tão importantes quanto o significado, e em alguns poemas sua importância é até maior” e “a tradução de um poema cheio de efeitos musicais, como padrões rítmicos e rimas, deve conter efeitos semelhantes ou de algum modo análogos” (BRITTO, 2012, p.48)

Considero *Four Saints in Three Acts* um texto complexo, em que, para a tradução, a sonoridade é tão ou mais importante do que o significado das palavras, não que este tenha que ser deixado de lado, mas que, se for necessário optar, já se tem a seleção de maior importância; não só porque a peça é “an opera to be sung” – uma ópera a ser cantada, mas pela sua forma, sua construção semelhante a uma poesia; pelo jogo de palavras monossilábicas, o ritmo, a rima etc. Não há como manter a essência da obra traduzindo, por exemplo, todas as palavras monossilábicas de modo literal, pois em português a maioria delas não seria mais monossilábica e esse jogo de palavras e o ritmo, muito relevantes na obra, seriam perdidos e, em relação à poesia, Rónai (2012) afirma que:

a sonoridade e o acento dos vocábulos, o seu aspecto visual, a harmonia das rimas, o comprimento e o ritmo dos versos, a composição das estrofes, tudo isso é conteúdo e forma ao mesmo tempo e portanto o tradutor tem de guardá-los presentes ao espírito enquanto recria o poema em seu idioma (RÓNAI, 2012, p.156).

Sendo assim, percebe-se que o sentido está tanto no significado das palavras, das frases, quanto na forma. Ou seja, na tradução tanto o contexto quanto a forma devem ser levados em consideração para melhor transmitir o texto de partida em outra língua.

Conforme afirma Britto (2012):

O tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, e portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirma, sem mentir, que leu o original (BRITTO, 2012, p.28-29).

Vimos que Gertrude Stein utiliza palavras que ultrapassam o limite da gramática em relação ao seu uso convencional. Segundo

Perloff (2008, p.114), Stein queria “testar os limites da linguagem.” Sendo assim, esse modo de traduzir, levando em consideração a construção da peça como uma poesia, possibilita a recriação em língua portuguesa do texto steiniano em língua inglesa, mesmo por vezes deixando o significado de palavras, pois se no texto de partida há uma estranheza, esta deve ser mantida no texto traduzido, assim como afirma Britto (2012):

A tradução de um texto considerado difícil, espinhoso, idiossincrático e estranho em sua cultura de origem deve ser um texto que provoque as mesmas reações de perplexidade e estranhamento no público da cultura para o qual foi traduzido; e que a tradução de um texto considerado singelo e de fácil leitura pelos leitores da língua-fonte deve resultar num texto que seja encarado como igualmente simples pelos leitores da língua-meta (BRITTO, 2012, p.48).

Isso não significa abandonar o sentido, mas que às vezes ele está na forma, então é necessário ser seletivo e reflexivo, conforme afirma Paulo Rónai, pois para manter a essência de uma obra, devemos antes de tudo conhecê-la, também conhecer outras obras do autor e até mesmo ter conhecimento sobre o próprio autor, para adquirirmos maior capacidade de fazer essa dosagem em que às vezes a sonoridade será mais importante e outras vezes será o significado da palavra.

A peça e ópera *Four Saints in Three Acts*, como dito anteriormente, tem a construção semelhante a uma poesia e, de acordo com Britto (2012, p.122), tratando de poemas: “todos os aspectos são potencialmente de igual importância, e a poeticidade do texto muitas vezes depende mais de aspectos formais do que do significado das palavras.”

2.1 A Teoria da Transcrição de Haroldo de Campos

Ao elaborar a teoria da transcrição, Haroldo de Campos inspirou-se principalmente na ideia de tradutor como recriador, do poeta Ezra Pound. De acordo com a teoria haroldiana, o texto será recriado. Isso significa que a tradução não pode considerar apenas o conteúdo, pois a maneira como o texto é construído está ligada ao conteúdo. Uma

poesia, por exemplo, tem o significado representado pelo todo do texto. A teoria haroldiana vê a tradução como criação e como crítica. Um texto criativo, como por exemplo a poesia, torna-se impossível de traduzir levando em consideração todos os seus recursos. Com isso, pode-se dizer que a teoria haroldiana é uma teoria de tradução de textos estéticos, mais especificamente, de textos estéticos que apresentam mais desafios para o tradutor. Esses desafios fazem surgir a tese da impossibilidade da tradução e, com isso, também surge a ideia da recriação, como afirma Campos: “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2010a, p. 34).

Na tradução transcriadora a maneira como o conteúdo está colocado é de extrema importância. Segundo Campos, “na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (Campos, 2010b, p.100). Isso significa que na tradução transcriadora é necessário levar em consideração o texto como um todo, pois a forma como ele está constituído também implica na constituição do sentido.

Haroldo de Campos (2010a) utiliza os conceitos de “Informação estética”, “Informação documentária” e “informação semântica” (do filósofo e crítico Max Bense) e explica que a informação estética seria a maneira como os signos estão ordenados na construção de um conteúdo semântico. Ele afirma que não se pode separar a informação estética de sua realização. Campos (2010a) também explica que a documentária reproduz algo empírico, algo que é observável. A semântica transcende a documentária, indo além desta, introduzindo o conceito de falso e verdadeiro, como, por exemplo, na frase “a aranha tece a teia”, temos uma informação verdadeira. Já a informação estética transcende a semântica, no que diz respeito à ordenação improvável de signos, pois é possível passar a mesma informação semântica com diferentes ordens de signos, como vemos na citação que Campos (2010a, p. 32) faz de João Cabral de Melo Neto: “a aranha passa a vida / tecendo cortinados / com o fio que fia / de seu cuspe privado.” É a mesma informação documentária e semântica que temos em “a aranha tece a teia”, porém com uma diferente informação estética. Sendo assim, Campos (2010a) explica que em outra língua será:

uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (Campos, 2010a, p. 34).

Para melhor explicar a importância da forma na constituição do sentido, Haroldo de Campos fala da tradução de poesia e da sua complexidade no momento da tradução. De acordo com Campos (2010a):

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 2010a, p. 43).

Diante disso, vemos a necessidade de um olhar crítico sobre o texto de partida para poder recriá-lo. O autor cita como exemplo a poesia, mas também destaca exemplos de prosa, que, para ele, também têm problematicidade impossíveis de traduzir. É por isso que se faz necessária a recriação, a aplicação da teoria da transcrição, em obras como “*Memórias Sentimentais de João Miramar* e o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; o *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *O Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa” (CAMPOS, 2010a, p. 34).

2.1.1 A Concepção Musical e a Tradução como Crítica na Teoria da Transcrição

Na teoria haroldiana foi desenvolvida uma concepção musical da tradução, no que diz respeito à leitura do texto a ser traduzido, que deve ser lido como uma partitura, principalmente quando estamos diante de um texto poético. De acordo com Santaella (2005),

Quando o tradutor ingenuamente confunde a complexa e sutil dinâmica da função poética, em sua multiplicidade configuradora, com os aspectos mais óbvios e mais exteriores do exercício desta (a métrica e o rimário), ele leva ao obscurecimento a intrincada teia de som e sentido que percorre o texto como um todo, qual disseminado jogo paronomásico, só acessível à leitura partitural própria da tradução radicalmente criativa (SANTAELLA, 2005, p. 12).

O procedimento transcriador, portanto, despreza o sentido pontual de uma palavra isolada, para remobilizar o texto, levando em consideração o sentido no efeito de um todo. A tradução transcriadora não se contenta apenas com a “imagem do significado”, mas para além disso, acende a “imagem do seu significante”, da sua “forma significante”. Tendo em vista a tradução de textos criativos, de acordo com Campos (2010a):

não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada Tradução Literal (CAMPOS, 2010a, p. 35).

É no avesso da chamada “Tradução Literal” exatamente para poder recriar o texto de partida em outra língua; pois na teoria haroldiana é possível considerar, por exemplo, que muitas vezes os elementos fônicos são mais importantes de se manter na tradução do que os elementos semânticos. É por isso que o autor afirma ser necessário traduzir o próprio signo e não apenas o significado. Santaella (2005, p.10) afirma isso em outras palavras: “o tradutor transcriador tem de reconhecer o desenho geral da poética do original, redesenhando-a e disseminando-a no espaço da sua própria língua.” E esse desenho geral da poética não é formado apenas pelos elementos semânticos, mas por

todos os elementos do texto (fônicos, semânticos, sintáticos). Para redesenhar a obra, é necessário levar em consideração o texto como um todo e, na tradução, como cita Campos (2010a), ter o “olho criativo”, de que trata Eliot, e ter um olhar crítico para a dosagem dos elementos mais importantes no momento da tradução.

Em relação a isso, Benjamin (2010) afirma:

a língua da tradução tem o direito, aliás, o dever, de desprender-se, para fazer ecoar sua própria espécie de *intentio* enquanto harmonia, complemento da língua na qual se comunica, e não sua *intentio* enquanto reprodução do sentido (BENJAMIN, 2010, p.221).

Diante disso, percebe-se que em determinado momento é necessário descuidar-se do sentido, até mesmo para a obra não perder o sentido como um todo, pois este não é apenas o que se considera na chamada “Tradução Literal”, é, contudo, formado pelo todo do texto. É por isso que no processo transcriador a obra é recriada. Ela é desmontada e remontada em outra língua, no seu próprio modo de *intentio*. Uma tradução literal do sentido não recriaria um texto criativo, poético, uma vez que o texto é considerado impossível de se traduzir. É por esse motivo que se faz necessária a recriação do texto, conforme propõe Haroldo de Campos. Dentro deste viés, Paulo Rónai (2012), considerando a impossibilidade de traduzir, afirma que o processo de tradução é uma arte.

A linha proposta pela teoria haroldiana apresenta a intenção de recriar a obra mantendo o máximo de características possíveis do texto de partida, através de um processo de negociação, no qual é escolhido o elemento mais importante para se manter em determinado momento da tradução, fazendo da obra algo novo, mas, ao mesmo tempo, ela mesma em outra língua.

Augusto de Campos, em sua obra *O Anticrítico* (1986) apresenta algumas de suas traduções, críticas e análises de obras de grandes autores como Dante, Gregório de Matos, Emily Dickinson, Donne, E. Fitzgerald, Duchamp, John Cage, Gertrude Stein, entre outros. Nessa obra, o autor traduziu a cena X da peça *Four Saints in Three Acts* (Quatro Santos em Três Atos), na qual a sonoridade é uma característica de extrema relevância. Gertrude Stein utiliza repetições monossilábicas que constroem um jogo de ritmos e rimas. Na cena X, algumas palavras bastante repetidas, por exemplo, são: “Saint”; “When”; “Then” e “Ten”,

as quais, respectivamente, na tradução de Campos, são: “Santo (a)” ou “São”; “Se” e apenas uma vez “São”; “Quer” e “Dez”. O autor, ao traduzir esta cena, foi além da questão da fidelidade ao conteúdo e buscou recriar a forma, fazendo uma tradução que ora valoriza o sentido ora valoriza o som:

FROM FOUR SAINTS IN THREE ACTS

Scene X

When.

Saint Therese. Could Four Acts be when four acts could be ten Saint Therese. Saint Therese Saint Therese Four Acts could be four acts could be when when four acts could be ten.

Saint Therese. When.

Saint Settlement. Then.

Saint Genevieve. When.

Saint Cecile. Then.

Saint Ignatius. Then.

Saint Ignatius. Men.

Saint Ignatius. When.

Saint Ignatius. Ten.

Saint Ignatius. Then.

Saint Therese. When.

Saint Chavez. Ten.

Saint Plan. When then.

Saint Settlement. Then.

Saint Anne. Then.

Saint Genevieve. Ten.

Saint Cecile. Then.

Saint Answers. Ten.

Saint Cecile. When then.

Saint Anne.

Saint Answers. Saint when.

Saint Chavez. Saints when ten.

Saint Cecile. Ten.

Saint Answers. Ten.

Saint Chavez. Ten.

Saint Settlement. Ten.

Saint. Plan. Ten.

Saint Anne. Ten.

Saint Plan. Ten.

Saint Plan. Ten.
 Saint Plan. Ten.
 (CAMPOS, p. 186).

DE QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

Cena X

Se.

Santa Teresa. Poderiam ser Quatro Atos se quatro atos pudessem ser dez Santa Teresa. Santa Teresa Santa Teresa Quatro Atos poderiam ser quatro atos poderiam ser se se quatro atos pudessem ser dez.

Santa Teresa. Se.
 São Fundamento. Quer.
 Santa Genoveva. Se.
 Santa Cecília. Quer.
 Santo Inácio. Quer.
 Santo Inácio. Se.
 Santo Inácio. São.
 Santo Inácio. Dez.
 Santo Inácio. Quer.
 Santa Teresa. Se.
 São Chavez. Dez.
 São Plano. Quer se.
 São Fundamento. Quer.
 Santana. Quer.
 Santa Genoveva. Dez.
 Santa Cecília. Quer.
 Santa Resposta. Dez.
 Santa Cecília. Quer.
 Santana.
 Santa Resposta. Santos se.
 São Chavez. Santos se dez.
 Santa Cecília. Dez.
 Santa Resposta. Dez.
 São Chavez. Dez.
 São Fundamento. Dez.
 São Plano. Dez.
 Santana. Dez.
 São Plano. Dez.
 São Plano. Dez.
 São Plano. Dez.
 (CAMPOS, p. 187).

Ao observarmos a tradução de Augusto de Campos é possível perceber que foi mantida a utilização de monossilábicos, recriando, na língua portuguesa, o mesmo efeito sonoro que o texto surte em língua inglesa. Segundo Campos (1986, p.182), “o uso dominante de monossilábicos cria verdadeiros blocos de moléculas sonoras” e “certos trechos parecem mais a decupagem de uma partitura onde a miúda permutação de palavras-sílabas entre personagens induz a uma melodia de timbres” (CAMPOS, 1986, p.182). Sendo assim, vale ressaltar que “a literalidade com relação à sintaxe destrói toda e qualquer possibilidade de reprodução do sentido, ameaçando conduzir diretamente à ininteligibilidade” (BENJAMIN, 2010, p.221). Em relação a isso, Campos levou em consideração que na peça de Stein o jogo de palavras utilizando ritmos, rimas e a forma é o que dá sentido, uma vez que se tem a peça vista como “paisagem”, onde Stein brincava com as palavras, com as frases e parágrafos. Ela, como afirma Perloff (2008) testava os limites da linguagem e criava combinações de palavras que não faziam sentido nem para falantes nativos da língua inglesa. Não é apenas uma tradução quanto à disposição das palavras, pois ao passar da língua inglesa para a língua portuguesa, já não são as mesmas palavras que mantêm a mesma sonoridade e, nos textos de Stein, a sonoridade é essencial. É por isso que Campos ora valoriza o sentido ora valoriza o som; para fazer “reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira” (BENJAMIN, 2010, p.217), lembrando que se o texto de partida causa estranheza, assim também deverá causar o texto traduzido.

Para citar um exemplo da tradução de Campos, temos a tradução de “men” para “se”, no trecho: “Saint Ignatius. Men”, o qual foi traduzido para “Santo Inácio. Se”. Se na tradução de Campos fosse literal ao sentido, ao mesmo significado da palavra solta “men – homens” esse jogo intencional com monossilábicos seria perdido. É também por isso que Collin (2013, p.16) afirma que “a prática da tradução do texto steiniano é também uma prática eminentemente combinatória, que deve se esforçar para manter um equilíbrio entre semântica e sintaxe.” Isso pode ser percebido com as exemplificações de Marjorie Perloff (2008), quando cita uma frase da obra *Tender Buttons* (1913-1914), de Stein: “Roast potatoes for.”, na qual a palavra “roast” pode ser um verbo – “assar” – ou um adjetivo – “assadas.” É esse equilíbrio que deve ser mantido, esses jogos de palavras criados por Stein, que privilegiava os verbos e adjetivos exatamente por serem facilmente confundidos em língua inglesa. Segundo Perloff (2008):

as classes de palavras “mais variadas e cheias de vida”, tanto para Stein como para Wittgenstein, são as palavras pequenas, os conetivos que tornam as frases fluentes e abertas: as preposições, os artigos, as conjunções e especialmente os pronomes (PERLOFF, 2008, p.120).

Collin (2013) ainda explica que Gertrude Stein considerava alguns sinais, como, por exemplo, o ponto de interrogação, desinteressantes. Para Stein, não teria a necessidade de utilização desse sinal já que no inglês existem os auxiliares indicando a interrogação. Segundo Collin (2013), Stein é

Contrária ainda aos pontos de exclamação e às aspas, por serem “feios” e por estragarem a linha escrita e também às vírgulas, que são “servis”, Stein terá uma predileção por pontos finais, já que estes têm vida própria, necessidades, sentimentos e tempos próprios (COLLIN, p.17, 2013).

Percebe-se que, no fragmento traduzido por Augusto de Campos, o autor manteve todos os pontos finais utilizados por Stein e, em sua tradução, escolheu muito bem traduzir a palavra “when” para “se”, pois, com isso, conseguiu manter a forma interrogativa no início do fragmento, marcado na língua inglesa pela utilização do verbo auxiliar “could”: “Saint Therese. Could Four Acts be when four acts could be ten Saint Therese. Saint Therese Saint Therese Four Acts could be four acts could be when when four acts could be ten.” Na língua portuguesa não temos auxiliares interrogativos como no inglês, no entanto, Campos conseguiu manter a aparência interrogativa da frase mesmo sem a utilização do ponto de interrogação, traduzindo-a para: “Santa Teresa. Poderiam ser Quatro Atos se quatro atos pudessem ser dez Santa Teresa. Santa Teresa Santa Teresa Quatro Atos poderiam ser quatro atos poderiam ser se se quatro atos pudessem ser dez.” Nesse trecho também é possível notar as repetições mantidas “Saint Therese Saint Therese” – “Santa Teresa Santa Teresa”, “Four Acts could be four acts could be when when” – “Quatro Atos poderiam ser quatro atos poderiam ser se se”. E também a utilização de ponto final e não vírgula, logo depois de “Saint Therese”, que intensifica e encerra a chamada à Santa.

Augusto de Campos conseguiu manter a essência da paisagem que Gertrude Stein criou, recriando com cores diferentes, ou seja, em

língua portuguesa, a mesma paisagem. O autor fez, então, exatamente o que Benjamin (2010) diz necessário fazer em uma tradução:

A tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se cuidadosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2010, p.221).

Essa definição de Benjamin (2010) cabe muito bem quando se analisa uma tradução de uma peça-paisagem de Stein, uma vez que o autor utiliza um objeto, o “vaso”, para exemplificar o texto de partida e, para Stein, suas peças são como objetos. O “vaso” criado pela autora foi esmiuçado, desfeito, recriado por Campos, que, mesmo como cacos, continuou “vaso.”

III

3 *FOUR SAINTS IN THREE ACTS:* TRADUZINDO UMA ÓPERA A SE CANTAR

Neste capítulo serão apresentadas duas traduções das seis primeiras páginas da peça-paisagem *Four Saints in Three Acts* (1949). Como citado anteriormente, a peça completa possui 40 páginas; iniciando na página 440 e terminando na página 480. Sendo assim, foram realizadas duas traduções, uma autoral e uma literal, das páginas 440 a 445, totalizando 201 versos da peça. A tradução autoral foi realizada levando em consideração as peculiaridades do texto steiniano, é uma tradução que procura privilegiar tanto a forma quanto o conteúdo, uma tradução mais crítica e criativa, como diriam os irmãos Campos; e a segunda é uma tradução literal, focada no significado das palavras.

É importante lembrar que não existe tradução que possibilite substitutos exatos para cada palavra; é por isso que Rónai (2012), como vimos, afirma que não existe tradução literal. Podemos confirmar isso, principalmente, porque em um texto como *Four Saints* uma mesma palavra pode ser um substantivo, um adjetivo ou até mesmo um verbo.

Para melhor apresentar as traduções e poder compará-las com a peça, os 201 versos traduzidos foram separados em 26 trechos, os quais serão apresentados, respeitando a sequência da peça. Sendo assim, cada trecho da peça em língua inglesa será seguido de suas respectivas traduções. A “1ª tradução” refere-se sempre à tradução autoral; de modo que a 2ª tradução refere-se sempre à tradução literal. Os trechos apresentados serão acompanhados de análises e comentários a respeito do processo de tradução, com base nas teorias abordadas nesta pesquisa. Assim, os 201 versos traduzidos foram quase todos contemplados nos comentários; só não foram todos para não apresentar exemplos muitas vezes repetidos.

Iniciaremos observando o início da peça, contendo o título e os seis primeiros versos, seguidos de suas respectivas traduções⁵²:

⁵² As seis primeiras páginas (440-445) da peça em língua inglesa e as duas traduções (completas, sem a separação em trechos e sem interferências teóricas) podem ser observadas no próximo capítulo.

FOUR SAINTS IN THREE ACTS

1927

AN OPERA TO BE SUNG

To know to know to love her so.

Four saints prepare for saints.

It makes it well fish.

Four saints it makes it well fish.

Four saints prepare for saints it makes it well well fish it makes
it well fish prepare for saints.

1ª Tradução – Autoral:

QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

1929

UMA ÓPERA A SE CANTAR

Saber saber te bem querer.

Quatro santos prontos são santos.

Faz disto bem isto.

Quatro santos são disto bem isto.

Quatro santos prontos são santos isto faz disto tão são isto faz
disto tão são prontos pra santos.

2ª Tradução - Literal:

QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

1927

UMA ÓPERA PARA SER CANTADA

Conhecer conhecer para amá-la muito.

Quatro santos preparam para santos.

Isto faz isto bem peixe.

Quatro santos isto faz isto bem peixe.

Quatro santos preparam para santos isto faz isto bem bem peixe
isto faz isto bem peixe preparam para santos.

Vimos no capítulo II uma possível tradução autoral do primeiro verso “To know to know to love her so” para: “Saber Saber para amá-la assim”, trocando as rimas “know – know - so”, pela aliteração em ‘s’. Na primeira tradução aqui realizada temos no primeiro verso: “Saber Saber para te bem querer” e na segunda tradução: “Conhecer conhecer para amá-la muito”. A tradução autoral é uma tradução crítica e criativa, de acordo com os irmãos Campos, que possibilita diversas escolhas de como traduzir, mas que não ultrapassam o limite do conteúdo e forma do texto de partida. O que quero mostrar é que as duas traduções: “Saber Saber para amá-la assim” e “Saber Saber para te bem querer” são válidas para essa peça, tornando-se uma opção do tradutor escolher qual verso vai utilizar, pois ambos trazem perdas e ganhos.

No capítulo II já foram mostradas essas perdas e ganhos na utilização da tradução do primeiro verso para “Saber saber para amá-la assim” e vimos que foram recuperados o ritmo e a melodia, não causando uma alteração no significado das palavras que fizesse se perder totalmente o sentido do verso, assim como ocorre no verso “Saber saber te bem querer”, mas neste foi mantida a mesma categoria poética utilizada na peça de Stein, a rima entre três verbos. Na primeira tradução temos “saber – saber – querer”. Na segunda tradução – a tradução literal – do primeiro verso: “Conhecer conhecer para amá-la muito”, ganha-se mantendo o significado das palavras, mas perde-se uma das características principais da peça que é a sonoridade, por ser uma ópera – um texto escrito como uma poesia e para Paulo Henriques Britto “a poesia não pode (ou não deve) ser propriamente traduzida, mas sim recriada, ou imitada, ou parafraseada, ou transpoetizada” (BRITTO, 2012, p.119). Esse é o pensamento da recriação de Haroldo de Campos, da transcriação, ou seja, de uma tradução igualmente crítica e criativa e não propriamente de uma tradução literal.

Já nos primeiros versos da ópera percebemos os jogos com combinações de palavras que se repetem e rimam; que se movimentam dando a noção de continuidade – características do presente contínuo steiniano. No segundo verso “Four saints prepare for saints.” temos a combinação “Four saints – for saints” que sonoramente forma uma repetição e a ambiguidade do sentido devido à mesma pronúncia de “four” e “for”. Na segunda tradução: “Quatro santos preparam para santos.” perde-se essa ambiguidade. Como no português não temos como “brincar” com a palavra “quatro” e “para” da mesma maneira que

no inglês. Na primeira tradução o segundo verso ficou: “Quatro santos prontos são santos.”; continua-se com a aliteração em ‘s’ e a ambiguidade passa à palavra “são” – que pode ser o verbo ou o substantivo, como em “São Chavez”, “São Fundamento” e “São Plano”, na tradução que vimos de Augusto de Campos.

Nos próximos versos nota-se claramente a ideia que Gertrude Stein tinha de um jogo de palavras em liberdade. Nos versos 3 e 4: “It makes it well fish. / Four saints it makes it well fish.” essa combinação “well fish” não é literal; pode até ser uma brincadeira com “selfish” – “egoísta” ou “elfish” – “travesso – brincalhão” e, de fato, é uma brincadeira com as palavras. Na segunda tradução dos versos 3 e 4 temos: “Isto faz isto bem peixe.” / Quatro santos isto faz isto bem peixe.” Essa brincadeira com “well fish” é perdida; “bem peixe” não lembra o significado de uma única palavra e apesar de manter o significado de cada palavra individualmente, perde-se muito na sonoridade; optou-se então em preservar a melodia do texto na primeira tradução: “Faz disto bem isto.” / “Quatro santos são disto bem isto.”. E nos versos 5 e 6 Stein brinca com repetições de palavras de versos anteriores, juntando-as como se fosse montar um quebra-cabeça. É o presente contínuo de Gertrude Stein: “Four saints prepare for saints it makes it well well fish it makes” / “it well fish prepare for saints.” Na primeira tradução essa brincadeira com as palavras continuou com “são” – duplo sentido, substituindo a brincadeira com “well fish”, estabelecendo um equilíbrio, tentando quando perder em um ganhar em outro: “Quatro santos prontos são santos isto faz disto tão são isto faz” / “disto tão prontos pra santos.” Na segunda tradução a brincadeira se perde e não se ganha em outra, nem as palavras constroem um sentido para justificar uma tradução literal: “Quatro santos preparam para santos isto faz isto bem bem peixe” / “isto faz isto bem peixe preparam para santos.”

Na sequência desta primeira página da peça, nos versos 7 a 12, temos:

In narrative prepare for saints.

Prepare for saints.

Two saints.

Four saints.

Two saints prepare for saints it two saints prepare for saints
in prepare for saints.

1ª Tradução:

Narração prepara pro são.

Prepara pros santos.

Dois santos.

Mais dois.

Dois santos prontos são santos eis dois santos prontos são santos em preparação.

2ª Tradução:

Em narrativa preparam para santos.

Preparam para santos.

Dois Santos

Quatro Santos.

Dois Santos preparam isto para santos dois santos preparam para santos em preparo para santos.

Nesses versos, e desde o segundo verso da peça, percebemos que há algo sendo preparado e há alguém que prepara a alguém. Algo é preparado por santos ou para santos? Ou são santos sendo preparados? Há no texto steiniano essa brincadeira causando uma confusão e na primeira tradução manteve-se essa brincadeira privilegiando a sonoridade com as palavras “prepara”, “pro”, “pros”, “prontos” e “preparação”, “narração”, “são”. Na segunda tradução “narrative” fica “narrativa” e esse sufixo *-iva* quebra a sonoridade do texto. Esses trechos causam a sensação de continuidade através das repetições e modificações, que foram mantidas na tradução.

Abaixo temos os versos 13 a 18:

A narrative of prepare for saints in narrative prepare for saints.

Remain to narrate to prepare two saints for saints.

At least.

In finally.

Very well if not to have and miner.

1ª Tradução:

A narração em preparo pra santos em narração pronto são santos.

Resta narrar são pronto dois santos pra santos.

Ao menos.

No enfim.

Muito bem se não tem e convém.

2ª Tradução:

Uma narrativa de preparo para santos em narrativa preparam para santos.

Mantém para narrar para preparar dois santos para santos.

Pelo menos.

Em finalmente.

Muito bem se não ter e mineiro.

Na primeira tradução desses versos optou-se por manter as repetições e, ao mesmo tempo, a melodia entre as palavras. No verso 15 “Remain to narrate to prepare two saints for saints.” notamos a repetição sonora de “to – to – two” e de “saints – saints” e também a sonoridade do final da palavra “remain” com o início da palavra “saints.”

Na segunda tradução o verso fica: “Mantém para narrar para preparar dois santos para santos.” Aqui já se perde a sonoridade do final da palavra “mantém” com outra palavra no verso e continuam as repetições “para – para – para” e “santos – santos”. E na primeira tradução o verso fica: “Resta narrar são pronto dois santos pra santos.” O que se fez foi trocar a sonoridade que havia no final da palavra “remain” com o início da palavra “saints” por uma sonoridade, a partir da aliteração em “s”, entre as palavras “resta”, “são”, “dois”, “santos” e também a sonoridade entre as palavras “pronto” e “pra”. Assim mantém-se a melodia entre os versos e também as repetições “saints-saints”, que fica “santos-santos.”

Vimos que no tempo do teatro steiniano é possível ter a sensação de que a peça está sendo criada no momento de sua encenação, na presença do espectador. Essa característica pode visualizada nesses trechos, em que percebemos uma narrativa que ainda está em preparo.

Vejamos agora os próximos versos, 19 a 24:

A saint is one to be for two when three and you make five
and two and cover.

A at most.

Saint saint a saint.

Forgotten saint.

What happened to-day, a narrative.

1ª Tradução:

Um santo é um pra ser por dois e se mais um e vós são cinco e dois e pois.

Um se mais.

Santo santifica um santo.

Santo esquecer.

Que ação hoje, a narração.

2ª Tradução:

Um santo é um para ser para dois quando três e você faz cinco e dois e cobre.

Um de muitos.

Santo santo um santo.

Santo esquecido.

O que aconteceu hoje, uma narrativa.

No verso 19 temos novamente as repetições sonoras com “to – two – two”. As repetições/insistências ocorrem muito em toda a peça e fazem parte da sonoridade. Na tradução autoral procura-se manter essas características: as repetições, rimas, melodia, sempre que possível, tentando estabelecer um equilíbrio entre conteúdo e forma da peça, como sugere Rónai (2012) e Britto (2012). Nesse trecho todo, em língua inglesa, é possível percebermos a forte aliteração em “t”, em todos os versos. Nos versos 19 e 20 notamos através da pronúncia de “Saint”, “to” e “two”. No próximo verso, 21, temos a aliteração em “at” e “most”. Em seguida, no verso 22, temos a repetição de “Saint”. No verso 23 temos “forgotten” e “saint” e, por último, no verso 24 temos “what”, “to-day” e “narrative”. Ao realizar a 2ª tradução, as palavras da língua portuguesa foram formando a aliteração em “s”. Porém, nela a aliteração não acontece em todos os versos, é o que notamos ao pronunciar o último “O que aconteceu hoje, uma narrativa.” Como na tradução para o português não foi possível manter a aliteração em “t” que ocorre no trecho em língua inglesa, trocou-se pela aliteração em “s” na 1ª Tradução, privilegiando-a em todos os versos, para aproximar-se da sonoridade do texto de partida. Nos versos 19 e 20 mantemos a aliteração em “s” através das palavras “santo”, “ser”, “dois”, “se”, “mais”, “vós”, “são”, “cinco” e “pois.” No verso 21 a aliteração

acontece em “se” e “mais.” Em seguida, no verso 22, em “santo” e “santifica.” No próximo, verso 23, em “santo” e “esquecer.” E, por fim, no verso 24, foi possível manter com as palavras “ação” e “narração.”

No verso 19, na primeira tradução, também foram feitas repetições com o “e” e também como o número “um”. Os outros versos, 20 a 24, foram traduzidos pensando na melodia. Do texto em língua inglesa: “A at most.” / “Saint saint a saint.” / “Forgotten saint.” / “What happened to-day, a narrative.” para a primeira tradução: “Um se mais.” / “Santo santifica um santo.” / “Santo esquecer.” / “Que ação hoje, a narração.” Vemos no verso 24 que Stein separa a palavra “today”, escrevendo na peça: “to-day”. Mais uma vez ela brinca com as palavras; esse “to-day” pode ser “hoje” ou “ao dia”. Esse jogo de separar a palavra “hoje”, também formando um significado, em língua portuguesa não é possível. Então na primeira tradução optou-se pela sonoridade do verso.

Nos versos a seguir, como anunciado no verso 24, quebra-se, por um instante, a forma de poesia para entrar uma parte de texto em prosa. Pode-se dizer que é uma prosa rítmica, que aparece primeiro nos versos 25 a 30:

We had intended if it were a pleasant day to go to the country
it was a very beautiful day and we carried out our intention. We
went to places that we had been when we were equally pleased
and we found very nearly what we could find and returning saw
and heard that after all they were rewarded and likewise This
makes it necessary to go again.

440

1ª Tradução:

Tínhamos vontade se fosse um bom dia de ir ao campo
era um dia tão bonito e então seguimos com nossa intenção. Nós
fomos a lugares já vistos quando fomos iguais satisfeitos
e nós quase achamos o que poderíamos achar e na volta vimos
e ouvimos que depois de tudo eles foram premiados também Assim se
faz necessário ir mais uma vez.

440

2ª Tradução:

Nós pretendíamos se fosse um dia prazeroso para ir para o campo era um dia muito bonito e nós seguimos nossa intenção. Nós fomos para lugares que nós estivemos quando nós estávamos igualmente satisfeitos e nós quase achamos o que nós poderíamos achar e voltando vimos e ouvimos que depois de tudo eles foram recompensados e igualmente Isto faz necessário para ir de novo.

440

Nesses últimos versos, que encerram a primeira página da peça – página 440 – há o início da prosa rítmica que várias vezes aparece em meio aos versos poéticos. Nesses versos, como em toda a peça, a sonoridade tem grande importância. Já o início da prosa, por exemplo, o verso 25, é marcado pela aliteração em ‘t’. Na primeira tradução foi possível, em algumas palavras manter a aliteração em ‘t’, como nas palavras: “Tínhamos”, “vontade”, “tão”, “bonito”, “então”, “intenção”, “vistos” e “satisfeitos”; e também foram mantidas as aliterações em ‘s’, que aparecem mais na tradução para compensar a perda na quantidade de aliterações em ‘t’. As aliterações em ‘s’ são marcadas, na língua inglesa, pelas palavras “was”, “places”, “saw”, “this”, “makes” e “necessary” e, na 1ª tradução, por exemplo, pelas palavras “tínhamos”, “se”, “fosse”, “seguimos”, “nossa”, “intenção”, “nós”, “fomos”, “vimos” e “ouvimos” etc. Com a tentativa de recriar, ou seja, de procurar manter a sonoridade, mas também o significado das palavras, foram perdidas algumas palavras que intensificavam a aliteração em ‘t’, mas compensadas pela intensificação da aliteração em ‘s’. Na segunda tradução a aliteração se perde, mantendo somente os significados.

Na página seguinte da peça, 441, a prosa continua. Numeramos aqui em versos, para melhor poder exemplificar. Versos 31 a 42:

FOUR SAINTS IN THREE ACTS 441

He came and said he was hurrying hurrying and hurrying to remain he said he said finally to be and claim it he said he said feeling very nearly everything as it had been as if he could be precious be precious to like like it as it had been that if he was used it would always do it good and now this time that it was as if it had been just the same as longer when as before it made it be left to be more and soft softly then can be changed to theirs and speck a speck of it makes blue be often sooner which is shared

when theirs is in polite and reply that in their be the same with diminish always in respect to not at all and farther farther might be known as counted with it gain to be in retain which it is not be because of most. This is how they do not like it.

1ª Tradução:

QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

441

Ele veio e disse que tinha pressa a pressa que se a pressa pra restar ele disse que disse enfim estar e mostrar ele disse que disse sentindo quase tudo indo como tinha vindo como se ele fosse ser precioso ser precioso pra parecer como se fosse como era acostumado sempre faria isto bem e já desta vez que isso era como se fosse como era contudo tão longo quanto era antes isso fez isso ser deixado pra ser mais e suave tão suave então isso pode ser mudado a eles ponto a ponto disso faz o azul a ser muitas vezes antes que diminui se deles polido está e responde que no seu está o mesmo com remoção sempre a respeito de modo algum e além além poderia ser conhecido como contado com isso ganha a ser e ter o que não é por causa de todos. Isto é o que não gostam que é.

2ª Tradução:

QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

441

Ele veio e disse que ele estava apressando apressando e apressando para manter ele disse ele disse finalmente para ser e reclamar isto ele disse ele disse sentindo quase tudo como se isto fosse como se ele pudesse ser precioso ser precioso para parecer com isto como se isto fosse que se ele fosse usado isto sempre faria isto bom e agora desta vez que isto era como se isto fosse apenas o mesmo tão longo quando quanto antes isto fez isto ser deixado para ser mais e suave suavemente depois pode ser mudado para eles e ponto a ponto disto faz azul ser frequentemente mais cedo qual é compartilhado quando eles estão em educação e resposta que no seu é o mesmo com diminuição sempre em respeito para de jeito nenhum e longe longe deve ser conhecido como contado com isto ganha a ser em reter o qual não é por causa da maioria. Isto é como eles não gostam disso.

Vemos no verso 32 a rima entre as palavras “remain” e “claim”, que na tradução literal logo se perde. Por isso, na 1ª Tradução uma possibilidade para não alterar muito o significado das palavras e preservar a rima foi rimar as palavras “ficar” e “estar”; mas como podemos perceber elas não são, necessariamente, a tradução das palavras que rimam no texto de partida. É por isso que é necessário fazer uma transcrição, que às vezes, por exemplo, ao manter o significado da palavra terá a rima perdida, mas esta poderá ser compensada por outra rima, não necessariamente da mesma palavra que rimava no texto de partida. É por isso que nesse trecho a prosa foi recriada e a rima em língua inglesa de “remain” e “claim”, permaneceu em língua portuguesa através das palavras “ficar”, “estar” ou “ficar”, “mostrar”. Nesse caso, a palavra “remain” foi exatamente traduzida pela palavra “ficar” e o verbo “to be” para “estar”, possibilitando a recriação do verso. É basicamente o que diz Haroldo de Campos, na teoria da Transcrição – o verso será recriado.

No verso 33 temos na 2ª Tradução: “sentindo quase tudo como se isto fosse como se ele pudesse ser precioso ser.” Nessa tradução não é possível manter a rima das palavras “feeling” – “everything” – “been”. Para manter, na 1ª Tradução, o verso ficou: “sentindo quase tudo indo como tinha vindo como se ele fosse ser”, mantendo a rima entre as palavras “sentindo” – “indo” – “vindo.”

Vejamos os próximos versos, 43 a 53:

Why while while in that way was it after this that to be seen
made left it.

He could be hurt at that.

It is very easy to be land.

Imagine four benches separately.

One in the sun.

Two in the sun.

Three in the sun.

One not in the sun.

Not one not in the sun.

Not one.

1ª Tradução:

Qual quando quando deste jeito era isso depois disto isto para ser
visto feito isso.

Ele poderia ferir-se nisso.

É muito fácil ser solo.
 Imagine quatro assentos separados.
 Um sob o sol.
 Dois sob o sol.
 Três sob o sol.
 Um não sob o sol.
 Não um não sob o sol.
 Um não.

2ª Tradução:

Por que enquanto enquanto daquele jeito era isto depois disso que ser visto tendo deixado isso.

Ele poderia se machucar com isso.
 É muito fácil ser nação.
 Imagine quatro bancos separadamente.
 Um no sol.
 Dois no sol.
 Três no sol.
 Um não no sol.
 Não um não no sol.
 Não um.

No verso 43 Stein inicia com a combinação sonora entre as palavras “why” e “while”. Na 2ª tradução não teve como recriar essa paronomásia ao manter o significado de “why” – “por que” e “while” – “enquanto”. Na 1ª tradução, para não se perder essa combinação, a palavra “why” foi traduzida para “qual” e a palavra “while” para “quando.” Sendo possível provocar uma sensação semelhante ao ouvir “why while while” e “qual quando quando.” É por isso que uma tradução autoral, mais livre e criativa, pode ter mais eficácia para recriar a essência do texto de partida. Traduzindo a palavra somente pelo seu significado perde-se o seu sentido como um todo. Berman (2013) explica que traduzir a palavra levando em conta apenas o sentido, o significado desta, é separá-la de sua letra, de sua “casca.”

A aliteração em “t” nas palavras “hurt” e “that” foi trocada pela aliteração em “s” nas palavras “ferir-se” e “nisso”, na 1ª tradução. Nela, as repetições “in the sun” dos próximos versos foram traduzidas para “sob o sol”, mantendo o ritmo estabelecido entre eles.

Abaixo temos os versos 54 a 59:

Four benches used four benches used separately.
 Four benches used separately.
 That makes it be not be makes it not be at the time.
 The time that it is as well as it could be leave it when when
 It was to be that it was to be when it was went away.
 Four benches with leave it.

1ª Tradução:

Quatro assentos usados quatro assentos usados separados.
 Quatro assentos usados separados.
 Isso faz isto ser não se faz isto não ser a tempo.
 O tempo que é bem como é e deixaria de ser se se
 isso fosse ser o que era a ser se era se foi.
 Quatro assentos que o deixam.

2ª Tradução:

Quatro bancos usados quatro bancos usados separadamente.
 Quatro bancos usados separadamente.
 Isto faz isto ser não se faz isto não ser na hora.
 O tempo que é tão bom como poderia deixar isto quando quando
 era para ser que era para ser quando isto foi embora.
 Quatro bancos como o permitem.

Nos versos 54 e 55 foram mantidas as repetições nas duas traduções. A diferença está na tradução da palavra “benches”. Na 1ª tradução foi utilizada a palavra “assentos” e na 2ª tradução “bancos.” Nesse caso ambas conseguem manter a sonoridade dos versos. No entanto, na 1ª tradução foi optado por “assentos” para compensar perdas com brincadeiras semelhantes, onde não foi possível manter em outros versos da peça, em que uma mesma palavra pode transmitir diferentes dignificados, até mesmo pela ambiguidade que perdemos, anteriormente, entre “to” e “two” e entre “for” e “four.” Aqui se cria um jogo com a ambiguidade sonora na palavra “assentos” que pode ser um banco para se sentar ou pode ser os acentos da língua portuguesa. Com isso é possível, nesse trecho, recriar esse jogo de palavras que possibilitam múltiplas orientações, muito marcado na escrita steiniana. Em seguida temos os versos 60 a 70:

Might have as would be as would be as within within nearly as out. It is very close close and closed. Closed closed to let letting closed close close close chose in justice in join in joining. This is where to be at at water at snow snow show show one one sun and sun snow show and no water no water unless unless why unless. Why unless why unless they were loaning it here loaning intentionally. Believe two three. What could be sad beside beside very attentively intentionally and bright.

Begin suddenly not with sisters.

If a great many people were deceived who would be by the way.

1ª Tradução:

Poderia ter como poderia ser como poderia ser como dentro dentro quase e fora. É muito perto perto e apertado. Apertado apertado pra deixar mais apertado perto perto perto certo à justiça a prova há prova. Isto é como estar sob sob água sob neve neve breve breve um ao sol e sol neve breve e sem água sem água a menos que a menos por quê. Por que a menos que por que estavam o emprestando aqui emprestando com intenção. Acredite dois três. O que pode ser triste e traz traz muita atenção intenção e brilho.

Começa de repente sem irmãs.

Se grande parte das pessoas foi enganada quem poderia estar por aí.

2ª Tradução:

Teria como poderia estar como poderia estar como quase dentro dentro como fora. É muito perto perto e fechado. Fechado fechado para deixar deixando fechado perto perto perto escolheu em justiça em juntar-se em união. Isto é onde estar na na água na neve neve mostra mostra um um sol e sol neve mostra e sem água sem água a menos que a menos que por quê a menos que. Por quê a menos que por quê a menos que eles estavam emprestando isso aqui emprestando intencionalmente. Acredite dois três. O que seria triste além de além de muita atenção intencional e brilhante.

Começa de repente não com irmãs.

Se grande parte das pessoas foi enganada quem poderia ser à propósito.

Nesses versos, volta a aparecer a prosa rítmica com palavras que se repetem, paronomásias e rimas internas que constroem uma melodia constante. Repetições de palavras como “would would”, “within within”, “close close” foram realizadas nas duas traduções com as palavras “poderia poderia”, “dentro dentro”, “perto perto.” No entanto, o desafio estava em manter as palavras semelhantes de diferentes significados – paronomásias - como “close” e “closed” e rimas como “close” e “chosed”, “snow” e “show.” Na 2ª tradução isso foi perdido; “close” e “closed” foram traduzidas para “perto” e “fechado”. As rimas “close” e “chosed”, “snow” e “show” foram perdidas com a tradução dos significados “perto” e “escolheu”, “neve” e “mostra.” Na 1ª tradução “close” e “closed” foram traduzidas para “perto” e “apertado”; e as rimas “close” e “chosed”, “snow” e “show” foram traduzidas para “perto” e “certo”, “neve” e “breve”. Sendo possível, dessa forma, manter a melodia dos versos e também os efeitos de aliteração.

A seguir, temos os versos 71 a 78:

442 FOUR SAINTS IN THREE ACTS

To mount it up.
 Up hill.
 Four saints are never three.
 Three saints are never four.
 Four saints are never left altogether.
 Three saints are never idle.
 Four saints are leave it to me.
 Three saints when this you see.

1ª Tradução:

442 QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS.

Elevar-se.
 Na colina.
 Quatro santos nunca são três.
 Três santos nunca são quatro.
 Quatro santos nunca são deixados de lado.
 Três santos nunca sem ação.
 Quatro santos o deixam a mim.
 Três santos se o ver assim.

2ª Tradução:

442 QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS.

Montar em cima.
 cima colina.
 Quatro santos nunca são três.
 Três santos nunca são quatro.
 Quatro santos nunca são deixados completamente.
 Três santos nunca são inúteis.
 Quatro santos são deixa isto a mim.
 Três santos quando isto você ver.

Nesse trecho temos a repetição de palavras que terminam um verso e iniciam o seguinte, como “three/three” e “four/four.” Temos as rimas finais “three”, “me” e “see.” E nos versos 73 a 76 temos a repetição de “are never.” As repetições que terminam um verso e iniciam o outro foram mantidas nas duas traduções, “três/três” e “quatro/quatro.” Na 2ª tradução “are never” foi traduzida nos 4 versos para “nunca são.” Já na 1ª tradução, foi igualmente traduzida nos versos 73 a 75, pois para preservar o ritmo do texto em língua inglesa foi necessário trocar, apenas no verso 76, “are never” para “nunca sem.” Em língua inglesa: “three saints are never idle”, na 2ª tradução: “três santos nunca são inúteis”, e na 1ª tradução: “três santos nunca sem ação”. Em relação às três rimas finais, na 2ª tradução não foi possível manter nenhuma; as traduções literais de “three”, “me” e “see” são “três”, “mim” e “ver.” Na tradução autoral foi necessário perder uma rima com a tradução de “three” para “três”, para não perder também quanto à repetição final do verso com o início do seguinte: “three/three” – “três/três.” Apesar disso, foi possível manter a rima que em língua inglesa é formada por “me” e “see”, mudando um pouco a ordem das palavras, para tentar manter tanto a rima quanto o significado dos versos. Então “Four saints are leave it to me.” e “Three saints when this you see.” foram traduzidos para “Quatro santos o deixam a mim.” e “Três santos se o ver assim.”, mantendo a rima final entre “mim” e “assim.”

Na sequência, podemos observar os versos 79 a 92:

Begin three saints.
 Begin four saints.
 Two and two saints.

One and three saints.
 In place.
 One should it.
 Easily saints.
 Very well saints.
 Have saints.
 Said saints.
 As said saints.
 And not annoy.
 Anoint.
 Choice.

1ª Tradução:

Começa três santos.
 Começa quatro santos.
 Dois e dois santos.
 Um e três santos.
 Em parte.
 Um deveria.
 Facilmente santos.
 Muito bem santos.
 Tem santos.
 Sem santos.
 Se são santos.
 Sem ser são.
 Unção.
 Opção.

2ª Tradução:

Começa três santos.
 Começa quatro santos.
 Dois e dois santos.
 Um e três santos.
 No lugar.
 Um deveria.
 Facilmente santos.
 Muito bem santos.
 Tem santos.
 Disse santos.

Como disse santos.
 E não incomoda.
 Unção.
 Escolha.

Nos versos 79 a 82 vemos as repetições de “begin”, “saints”, “two” e “three”. Nos versos seguintes a assonância é marcada ao pronunciar “very”, “have”, “said”, “as”, além de continuar a repetição de “saints”. Há também a paronomásia em “annoy” e “annoint”, sendo essa última palavra inexistente de acordo com a grafia da língua inglesa. A utilização dupla do “n” estabelece a associação com “annoy” – “irrita”, podendo interpretar “annoint” como o gerúndio “annoyng” e, ao mesmo tempo, com “anoint”, que é “untar”, do substantivo em inglês “anointment” – “unção.” Na 2ª tradução, assim como na 1ª, as repetições foram mantidas através da tradução para: “começa”, “santos”, “dois” e “três.” Em relação à assonância, na 2ª tradução o ritmo foi perdido; as palavras “very”, “have”, “said”, “as” foram traduzidas para “muito”, “tem”, “disse”, “como”. Na 1ª tradução, “very” foi traduzida para “muito”, mas como nesse verso temos “very well”, a assonância fica marcada com a tradução de “well” para “bem”; de “have” para “tem”; e de “said” para “sem.” Somente no verso 89 não foi possível continuar a assonância e então “as said saints” foi traduzido para “se são santos”, trocando a última assonância pela aliteração em “s.”

Abaixo temos os versos 93 a 98:

Four saints two at a time have to have to have to have to.
 Have to have have to have to.
 Two saints four at a time a time.
 Have to have two at a time.
 The difference between saints forget me nots and mountains
 have to have to have to at a time.

1ª Tradução:

Quatro santos dois em tempo tem que ter tem que ter tem que ter tem.
 Tem que ter tem tem que ter.
 Dois santos quatro de tempo em tempo.
 Tem que ter dois em tempo.
 A diferença entre santos bem-me-quer e montanhas
 tem que ter tem que ter em tempo.

2ª Tradução:

Quatro santos dois por vez tem para ter para ter para ter para.

Tem para ter tem para ter para.

Dois santos quatro de vez em vez.

Tem para ter por vez.

A diferença entre santos miosótis e montanhas
tem para ter para ter por vez.

Ao se deparar com esse trecho da peça percebemos as repetições de “have”, “have to”, “a time” e “at a time”; a aliteração em “t” em todos esses versos, devido à pronúncia das palavras “saints”, “two”, “at”, “time”, “to”, “between”, “forgot”, “nots” e “mountains”; e a aliteração em “s” no verso 97, formada pelas palavras “difference”, “saints”, “nots” e “mountains.” Na 2ª tradução as repetições continuam nas palavras “tem”, “para ter”, “vez” e “por vez.” Dessa maneira, a aliteração em “t” fica menos marcada. No entanto, no verso 97, a aliteração em “s” fica marcada pela tradução das mesmas palavras “diferença”, “santos”, “miosótis” e “montanhas.” Na 1ª tradução, para manter a aliteração em “t”, as repetições foram traduzidas para “tem”, “que ter”, “tempo”, “em tempo.” E no verso 97 a aliteração em “s” continua através das palavras “diferença”, “santos” e “montanhas.” A palavra “forgot me nots” – que se refere a uma espécie de flor – foi traduzida para “bem-me-quer” por ser o nome mais conhecido e utilizado no português brasileiro para se referir a essa flor e porque em língua inglesa ela também pode ser chamada de “myosotis”, mas na peça aparece como “forgot me nots” – nome mais utilizado e conhecido – para essa espécie de flor - em língua inglesa.

A seguir, nos versos 99 a 103, temos:

It is very easy in winter to remember winter spring and
summer it is very easy in winter to remember spring and winter
and summer it is very easy in winter to remember summer spring
and winter it is very easy in winter to remember spring and summer
and winter.

1ª Tradução:

É tão fácil na fria estação lembrar de frio de outono
verão é tão fácil na fria estação lembrar de outono de frio
de verão é tão fácil na fria estação lembrar de verão outono

de frio é tão fácil na fria estação lembrar de outono de verão de fria estação.

2ª Tradução:

É muito fácil no inverno lembrar de inverno primavera e verão é muito fácil no inverno lembrar de primavera e inverno e verão é muito fácil no inverno lembrar de verão primavera e inverno é muito fácil no inverno lembrar de primavera e verão e inverno.

Nesses versos em prosa rítmica, da peça em língua inglesa, percebemos aliterações em “s” e em “t”, ao pronunciar “is”, “spring”, “summer” e “it”, “winter”, “to.” E as palavras “winter”, “remember” e “summer” rimam e se repetem nos versos. Na 2ª tradução há uma aliteração em “v” com a tradução das palavras “winter”, “spring” e “summer” para “inverno”, “primavera” e “verão.” Porém perdem-se as rimas que se repetem a cada verso. Com a 1ª tradução foi possível manter tanto a aliteração em “s” quando a aliteração em “t”, ao pronunciar “fácil”, “estação” e “tão”, “estação”, “outono.” Além disso, foi possível trocar as rimas entre “winter”, “spring” e “summer” pelas rimas entre “tão”, “estação” e verão.”

Vejamos os próximos versos, 104 a 110:

Does it show as if it could be that very successful that very successful that he as very successful that he was with them with them with them as it was not better than at worst that he could follow him to be taking it away away that way a way a way to go.

Some say some say some say so.

Why should every one be at home why should every one be at home why should every one be at home.

1ª Tradução:

Será que mostra como se poderia ser o bem sucedido ser bem sucedido bem ele o bem sucedido bem ele ser com eles com eles com eles como se não fosse o melhor que o pior que ele pudesse seguí-lo para o levar daqui daqui pra lá e lá e lá se vai.

Só sei só sei só sei só.

Por que deveriam todos estar cada qual em seu lar por que deveriam todos estar cada qual em seu lar por que deveriam todos estar cada qual em seu lar.

2ª Tradução:

Isto mostra como se isso seria que muito sucedido que muito sucedido que ele era muito sucedido que ele era com eles com eles com eles como não era melhor que o pior que ele o seguiria para estar o levando longe longe aquele caminho um caminho um caminho para ir.

Alguns dizem alguns dizem alguns dizem tanto.

Por que todos deveriam estar em casa por que todos deveriam estar em casa por que todos deveriam estar em casa.

Nesse trecho percebemos a aliteração em “s” marcada pelas palavras “does”, “as”, “successful”, “was”, “worst”, “some”, “say” e “so” e repetições como “that very successful that very successful” e novamente a repetição de “very successful”; também se repetem as palavras “that he”, “with them”, “away”, “a way”, “some say” e “why should every one be at home.” No verso 106 temos a rima entre “them” e “than” e no verso 107 entre “away” e “way.” Nas duas traduções é possível manter as aliterações. No entanto, na 1ª a melodia entre as palavras flui melhor do que na 2ª, devido à utilização de palavras monossilábicas recriadas, que aparecem no texto de partida. É o mesmo caso das repetições: mantidas em ambas as traduções mas que funcionam melhor na 1ª, de acordo com a recriação da sonoridade do texto steiniano, como podemos perceber, por exemplo, no verso 108, marcado por repetição e aliteração: “Some say some say some say so.” Essa sonoridade – pelo uso de palavras monossilábicas, repetições e aliteração é perdida na 2ª tradução: “Alguns dizem alguns dizem alguns dizem tanto.” e é recriada na 1ª tradução: “Só sei só sei só sei só.”

Com os versos 111a 117 passamos à página 443:

443 FOUR SAINTS IN THREE ACTS

Why should everyone be at home.

In idle acts.

Why should everyone be at home.

In idle acts.

He made very much more than he did he did make very much

of it he did not only add to his part of it but and with it he was at and in a plight.

1ª Tradução:

443 QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

Por que deveriam todos estar cada qual em seu lar.

Em atos sem ação.

Por que deveriam todos estar cada qual em seu lar.

Em atos sem ação.

Ele fez muito muito mais do que fez ele fez muito muito disto ele não só somou a sua parte disto mas e com isto ele estava e era em revés.

2ª Tradução:

443 QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

Por que todos deveriam estar em casa.

Em atos ociosos.

Por que todos deveriam estar em casa.

Em atos ociosos.

Ele fez muitíssimo mais do que ele fez ele fez muitíssimo disto ele não apenas adicionou a sua parte disto mas e com isto ele estava na e em uma situação difícil.

Ao ler esses versos é possível perceber a sonoridade marcada pelas palavras “everyone” e “home”, que, apesar de não formarem uma rima, parecem soar como um eco dentro de um teatro. São palavras em que as sílabas são parecidas, mas a pronúncia é diferente. Em língua inglesa essa sonoridade é chamada de “eye-rhyme.” Essa impressão de um eco dentro de um teatro também é causada pela sonoridade entre as palavras dos versos em prosa: “made”, “did”, “it”, “add”, “part”, “but”, “at” e “plight.” Na 2ª tradução esse efeito do verso 111: “Why should everyone be at home.” é perdido: “Por que todos deveriam estar em casa.” e recriado na 1ª tradução através da rima entre “estar” e “lar”: “Por que deveriam todos estar cada qual em seu lar.” Além disso, como vimos no capítulo I desta pesquisa, Stein achava o ponto de interrogação desinteressante e desnecessário, pois na língua inglesa existem os verbos auxiliares. Nesse caso, além do verbo “should” a pergunta também é

facilmente marcada pela palavra interrogativa da língua inglesa “why.” Na língua portuguesa a palavra “por que” escrita dessa maneira separada também marca a forma interrogativa – e é assim que aparece na 2ª tradução, mas a pronúncia é a mesma do “porque” de resposta, escrita junto, o que dificulta a compreensão de que é uma pergunta utilizando apenas esse recurso que é marcado somente no texto escrito.

Levando em consideração que *Four Saints* é uma ópera e que foi escrita para ser cantada, encenada; na 1ª tradução procurei utilizar, além do “por que” separado, o verbo “deveriam” antes do sujeito “todos.” Causando a estranheza – para a língua portuguesa – de pronunciar “Por que deveriam todos estar cada qual em seu lar.” é possível sugerir ao leitor/ouvinte que a frase é uma interrogativa. Ao tratar de suas traduções do teatro de Stein, Collin (2013, p.21) conta: “para marcar as frases interrogativas, muitas vezes optei, na minha tradução, por colocar o verbo na frente do sujeito, criando uma “estranheza” que leva o leitor a reler e perceber o caráter interrogativo da frase.”

Nos versos seguintes, 118 a 124, temos:

There is no parti parti-color in a house there is no parti parti
parti color in a house. Reflections by the time that they were given
the package that had been sent. Very much what they could would
do as a decision.

Supposing she said that he had chosen all the miseries that he
had observed in fifty of his years what had that to do with hats.
They had made hats for her. Not really.

1ª Tradução:

Não há multi multi-cores em uma casa não há multi multi
multi-cores em uma casa. Reflexões no momento em que eles deram
a combinação que aqui foi enviada. Muito do que fariam poderiam
fazer em decisão.

Supondo que ela disse que ele quis todas as emoções que
ele observou em seus cinquenta anos o que tinha que fazer com
chapéus. Eles tinham feito chapéus a ela. Não porém.

2ª Tradução:

Não há várias várias cores em uma casa não há várias várias
várias cores em uma casa. Reflexões no momento em que estavam

dando o pacote que tinha sido enviado. MUITÍSSIMO o que eles poderiam fazer com chapéus. Eles tinham feito chapéus a ela. Não exatamente.

Supondo que ela disse que ele tinha escolhido todas as angústias que ele tinha observado durante seus cinquenta anos o que tinha que fazer com chapéus. Eles tinham feito chapéus a ela. Não exatamente.

Nesses versos ocorre a repetição da palavra “parti” e a repetição da frase “there is no parti parti-color in a house. Na segunda vez que a frase é escrita a palavra “parti” aparece três vezes: “there is no parti parti parti-color in a house.” Nesses versos percebemos o crescimento de frases herméticas – como um organismo, desenvolvendo-se no corpo do texto, multiplicando-se. Para recriar esse efeito, na 1ª tradução mantive a repetição traduzindo “parti” para “multi” – e com isso também foi possível manter a aliteração em “t.” A repetição da frase “não há multi multi-cores em uma casa” também ocorre com a modificação desta e acréscimo da palavra “multi”, que aparece três vezes na 2ª frase: “não há multi multi multi-cores em uma casa.” Com a tradução de “parti” para “multi” também foi possível manter além da sonoridade o sentido, pois “parti-color” significa “várias cores” ou “muitas cores” e na língua inglesa “parti” sozinha pode causar estranheza, assim como “multi” na língua portuguesa, de “multiplicar” ou de “multicores.”

Abaixo temos os versos 125 a 131:

As she was.

Imagine imagine it imagine it in it. When she returned there was considerable rain.

In some on some evening it would be asked was there anything special.

By and by plain plainly in making acutely a corner not at right angle but in individual in individual is it.

1ª Tradução:

Se ela faz.

Imagine imagine isto imagine isto nisto. Quando ela voltou havia muita chuva.

De uma em uma noite se poderia perguntar se havia algo de especial.

Por e por simples simplesmente em fazer do agudo um canto não em certo ângulo só em individual individual ele é.

2ª Tradução:

Como ela estava.

Imagine imagine isto imagine isto nisto. Quando ela retornou havia bastante chuva.

Em alguma em alguma noite poderia ser perguntado se havia algo especial.

Por e por simples simplesmente em fazer agudamente um canto não no ângulo certo mas em individual em individual é isto.

No trecho acima também vemos a repetição de palavras como: “imagine imagine it imagine it”, “on some on some evening” e “in individual in individual.” A sequência da repetição do segundo exemplo – “some on” - também parece a pronúncia de “someone” – criando um jogo de significados diferentes através da repetição e combinação das palavras. Ao pronunciar seria “em alguma noite” ou “alguém alguma noite?” Esse também é um exemplo dos efeitos de múltiplas orientações criados por Stein, a que me referi no primeiro capítulo. Essa combinação incomum entre palavras e uso da repetição sem pontuação possibilita mais de uma interpretação e, ao mesmo tempo, temos a impressão de que vários eventos estão acontecendo simultaneamente. Não é algo que se refere ao passado ou algo que se refere ao futuro, mas um presente contínuo. Nesse trecho ainda temos palavras com pronúncias semelhantes e significados diferentes – paronomásia – em “plain”, “plainly” e aliteração em “s” ao pronunciar “as”, “was”, “considerable”, “some”, “asked”, “special.” Para manter a aliteração em “s” do verso “As she was.” Na 1ª tradução foi traduzido para “Se ela faz” e a aliteração foi mantida com o restante do trecho a partir da pronúncia das palavras “se”, “faz”, “isto”, “nisto”, “especial”, “simples” e “simplesmente.” As repetições continuam com a tradução dos versos para: “imagine imagine isto imagine isto”, “em uma em uma noite” e “em individual em individual.” Não foi possível criar uma combinação de palavras que pronunciadas pudessem lembrar outra palavra em língua portuguesa, como “on some on some.” Nesse caso a múltipla orientação deu-se através da repetição “em uma em uma”, criando também possíveis interpretações como “em uma noite?” ou “a cada noite?.” Na 2ª tradução a aliteração se perde no primeiro verso do trecho, tendo menos ênfase no restante em relação à peça em língua inglesa.

No próximo trecho temos os versos 132 a 135:

How can it have been have been held.
 A narrative who do who does.
 A narrative to plan an opera.
 Four saints in three acts.

1ª Tradução:

Que jeito pode ter pode ter sido feito.
 Uma narrativa quem faz quem fez.
 Uma narrativa para planejar uma ópera.
 Quatro santos em três atos.

2ª Tradução:

Como isto pode ter sido ter sido realizado.
 Uma narrativa quem faz quem faz.
 Uma narrativa para planejar uma ópera.
 Quatro santos em três atos.

Acima é possível identificar mais exemplos das constantes repetições/insistências que ocorrem em toda a peça: “have been”, have been” e “a narrative”, “a narrative.” Há também a assonância em “have” e “held” e a repetição do verbo “to do” em suas duas formas do tempo presente, que enfatiza a pergunta “who?” – “quem?” Como o “does” é utilizado em língua inglesa referindo-se à terceira pessoa do singular, a utilização “who does” é uma pergunta que se refere a “ele” ou a “ela”: “ele faz?” ou “ela faz?” e o “do” pode se referir a “mim”, “você”, “eles”, “elas”, “nós”, “vocês.” Na 2ª tradução o “do” e o “does” foram traduzidos para “faz”, mantiveram-se as repetições “ter sido ter sido” e “uma narrativa”, “uma narrativa”, mas a assonância do verso 132 foi perdida. Na 1ª tradução as repetições foram mantidas através das palavras “pode ter pode ter”; a assonância continuou com as pronúncias de “jeito” e “feito”, no verso 132: “que jeito pode ter pode ter sido feito”; e para manter a repetição do mesmo verbo “to do” – “fazer” de formas diferentes, o verso 133 foi traduzido para “Uma narrativa quem faz quem fez.”

Vejamos abaixo os versos 136 a 140:

A croquet scene and when they made their habits. Habits not hourly habits habits not hourly at the time that they made their habits not hourly they made their habits.

When they made their habits.
To know when they made their habits.

1ª Tradução:

Um jogo de tacos e então foram feitos seus lances. Lances não de hora lances não de hora em hora no tempo que foram feitos seus lances não de hora em hora foram feitos seus lances.

Então foram feitos seus lances.
Para saber se foram feitos seus lances.

2ª Tradução:

Uma cena de cróquete e quando eles fizeram seus hábitos. Hábitos não a cada hora hábitos hábitos não a cada hora no momento em que eles fizeram seus hábitos não a cada hora eles fizeram seus hábitos.

Quando eles criaram seus hábitos.
Saber quando eles criaram seus hábitos.

Nesse trecho temos a imagem de um jogo de cróquete, um jogo de tacos em que o jogador tem de dar a tacada para passar uma bolinha dentro de um triângulo fixado no gramado. Como em língua portuguesa esse jogo não é muito conhecido através da tradução literal, na 1ª tradução “A croquet scene” ficou “Um jogo de tacos.” A sonoridade também é mantida – aliterações em “s” e em “t”, paronomásias e assonâncias. A aliteração em “s” é marcada pela palavra “scene” e pelas repetições de “habits” e a aliteração em “t” ocorre com as palavras “croquet”, “habits” e “time.” Temos a paronomásia entre as palavras “they” e “their.” E a assonância, por exemplo, da vogal “a” em “made” e em “they”, com a pronúncia da vogal “e” unida à semivogal “y” – criando o som da vogal “a.” Nas duas traduções são mantidos os efeitos de aliteração, devido às repetições das palavras nos versos e, nas duas, não houve a possibilidade de manter a paronomásia sem alterar significativamente os significados.

Nos próximos versos, 141 a 147, temos:

Large pigeons in small trees.
Large pigeons in small trees.
Come panic come.
Come close.

Acts three acts.
 Come close to croquet.
 Four saints.

1ª Tradução:

Largos pombos em baixas árvores.
 Largos pombos em baixas árvores.
 Vem medo vem.
 Vem vindo.
 Atos três atos.
 Vem vindo vem.
 Quatro santos.

2ª Tradução:

Grandes pombos em árvores pequenas.
 Grandes pombos em árvores pequenas.
 Vem pânico vem.
 Vem perto.
 Atos três atos.
 Vem perto para cróquete.
 Quatro santos.

Ao observarmos esse trecho vemos as repetições dos dois primeiros versos: “Large pigeons in small trees.” Primeiro é importante destacar a repetição da sílaba “ge”, com as palavras “large” e “pigeons”, que intensifica o ritmo dos versos, através, também, da assonância da vogal “e.” Além desses efeitos sonoros, temos nesses versos a aliteração em “s”. Na 2ª tradução foi mantida essa aliteração em todos os versos em que ela ocorre, 141, 142 e 145: “Grandes pombos em árvores pequenas.”, “Grandes pombos em árvores pequenas” e “Atos três atos.” Com a 1ª tradução, além de também manter a aliteração nesses três versos, foi possível recriar o efeito da assonância, com a repetição da vogal “o” nas palavras “largos” e “pombos”: “Largos pombos em baixas árvores.” Nesse trecho também temos a repetição da palavra “come” que aparece quatro vezes. Nas duas traduções essa repetição foi mantida com a palavra “vem”. No verso 144 ocorre a paronomásia entre as palavras “come” e “close”: “Come close”. Na 2ª tradução o efeito se perde: “Vem perto.” e na 1ª é recriado através da tradução de “close” para “vindo”, o que não causa uma alteração significativa do sentido,

pois quando alguém está “vindo”, está se aproximando, ou seja, está chegando “perto.” Então o verso foi traduzido para: “Vem vindo.”

Na sequência temos os versos 148 a 155, e a página 444 é iniciada com o verso 151:

Rejoice saints rejoin saints recommence some reinvite.
Four saints have been sometime in that way that way all hall.
Four saints were not born at one time although they knew

444 FOUR SAINTS IN THREE ACTS

each other. One of them had a birthday before the mother of the other one the father. Four saints later to be if to be one to be to be one to be. Might tingle.

Tangle wood Tanglewood.
Four Saints born in separate places.

1ª Tradução:

Regozijo dos santos juntos os santos recomeçam a um reconvite.
Quatro santos que estavam uma vez em um caminho no caminho de lá. Quatro santos não nasceram ao mesmo tempo mas conheciam

444 QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

um ao outro. Um deles teve um aniversário antes da mãe do outro um o pai. Quatro santos tarde para ser se para ser um para ser para ser um para ser. Pode tinir.

Troncos largos Mata Coberta.
Quatro santos natos em locais distintos.

2ª Tradução:

Alegrem santos reunidos santos recomeça algum reconvida.
Quatro santos têm estado alguma vez naquele caminho aquele caminho todo salão. Quatro santos não nasceram em um tempo embora eles conhecessem

444 QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

um ao outro. Um deles tinha um aniversário antes da mãe do outro um o pai. Quatro santos depois para ser se para ser um para ser para ser um para ser. Pode formigar.

Madeira emaranhada Tanglewood.

Quatro santos nasceram em lugares separados.

Como podemos perceber, o texto steiniano inteiro é marcado por repetições. Nesse trecho não é diferente. Por exemplo, as palavras “saints”, “that way”, “four”, “one”, “to be”, “other” e “born” são repetidas. Temos também a paronomáia e a assonância da vogal “o” em “rejoice” e “rejoin”; e a assonância da vogal “e” em “rejoice”, “rejoin”, “recommence” e “reinvite.” No verso 154: “Tangle Wood Tanglewood” Stein brinca com os significados do nome “Tanglewood” – um local, uma propriedade, onde acontecem concertos musicais, localizado no estado de Massachusetts, onde, desde 1937, é a residência da Orquestra Sinfônica de Boston. Esse nome foi dado ao local devido à existência de grandes árvores de troncos largos à sua volta. Pode ser por isso que Stein brinca com a separação do nome “tangle” + “wood.” Para recriar uma “brincadeira” com o nome do local, na 1ª tradução essas palavras foram recriadas para “troncos” + “largos” que remetem à Tanglewood por existirem as grandes árvores ao seu redor. Assim também foram recriados os efeitos sonoros pela aliteração em “t” entre “tangle” e “Tanglewood” para “troncos” e “Mata Coberta” A assonância entre as palavras também foi mantida, através da repetição da vogal “o” em “troncos” e “largos”, o que não é possível fazer na 2ª tradução. No restante do trecho da 1ª tradução também foi possível recriar a assonância, como, por exemplo, nas palavras “quatro”, “santos” e “tempo.”

A seguir, temos os versos 156 a 162:

Saint saint saint saint.

Four saints an opera in three acts.

My country tis of thee sweet land of liberty of thee I sing.

Saint Therese something like that.

Saint Therese something like that.

Saint Therese would and would and would.

Saint Therese something like that.

1ª Tradução:

São São São São.
 Quatro santos uma ópera em três atos.
 Meu país és de ti doce terra de liberdade de ti eu canto.
 Santa Teresa algo assim.
 Santa Teresa algo assim.
 Santa Teresa onde e onde e onde.
 Santa Teresa algo assim.

2ª Tradução:

Santo santo santo santo.
 Quatro santos uma ópera em três atos.
 Meu país é de sua doce terra de liberdade da qual eu canto.
 Santa Teresa algo como aquilo.
 Santa Teresa algo como aquilo.
 Santa Teresa faria e faria e faria.
 Santa Teresa algo como aquilo.

Observando esse trecho logo percebemos a repetição da palavra “saint”, marcando a aliteração em “s” e em “t”, que também ocorrem em “acts”, “tis”, “sweet” e “Therese”; e somente em “s” em “sing” e “something.” O verso 158 também é marcado por uma melodia criada com a assonância da vogal “e”, marcada pela vogal “i” na palavra “tis”, “liberty” e “sing”; pela semivogal “y” em “country” e “liberty”; e pela repetição da vogal “e” em “thee” e “sweet.”: “My country tis of the sweet land of liberty of thee I sing.” Na 2ª tradução ocorre a aliteração em “s”, com as palavras “país”, “sua” e “doce”, mas a assonância não acontece: “Meu país é de sua doce terra de liberdade da qual eu canto.” Na tentativa de manter todos os efeitos, assonância e aliterações em “s” e em “t” optei, na 1ª tradução, por traduzir o verso para: “Meu país és de ti doce terra de liberdade de ti eu canto.”, mantendo a assonância em língua portuguesa através da vogal “i” nas palavras “país”, “ti”, “liberdade” e, ainda, dependendo da variedade regional do falante/leitor essa assonância também pode intensificar-se com as palavras “de” e “doce”, nas quais a vogal “e” pode ser pronunciada como a vogal “i.” A aliteração em “s” ocorre com as palavras “país”, “és” e “doce” e a aliteração em “t” aparece em “ti”, “terra” e “canto.”

Abaixo, nos versos 163 a 172 temos:

Saint Therese.

Saint Therese half in doors and half out out of doors.

Saint Therese not knowing of other saints.

Saint Therese used to go not to to tell them so but to around so that Saint Therese did find that that that and there. If any came.

This is to say that four saints may may never have seen the day, like. Any day like.

Saint Ignatius. Meant and met.

This is to say that four saints many never have. Any day like.

Gradually wait.

1ª Tradução:

Santa Teresa.

Santa Teresa meio em cena e meio fora fora de cena.

Santa Teresa sem saber de outros santos.

Santa Teresa costumava ir não para para lhes contar assim mas em meio assim que Santa Teresa encontrou aquilo aquilo aquilo e aqui. Se um vem.

Isto é falar que quatro santos podia podia nunca ter visto o dia, assim. Um dia assim.

Santo Ignácio. é e está.

Isto é falar que quatro santos muitos nunca viram. Um dia assim.

Enquanto espera.

2ª Tradução:

Santa Teresa.

Santa Teresa metade para dentro e metade para fora fora.

Santa Teresa sem saber de outros santos.

Santa Teresa costumava ir não para para dizer a eles assim mas em meio então que Santa Teresa encontrou aquilo aquilo aquilo e lá. Se algum veio.

Isto é dizer que quatro santos podem podem nunca ter visto o dia, como. Qualquer dia como.

Santo Inácio. Significou e conheceu.

Isto é dizer que quatro santos muitos nunca viram. Qualquer dia como. Gradualmente espera.

No trecho acima, no verso 164, aparecem as expressões “indoors” e “out-of-doors” utilizada na língua inglesa para dizer quando se está

“dentro” ou “fora” de algum lugar, estabelecimento ou, principalmente, “dentro de casa” e “fora de casa.” Como vimos, de acordo com Ryan (1980), muitas peças de Stein referem-se a elas mesmas, ou seja, são metapeças. Nesses trechos podemos interpretar que Santa Teresa está entrando e saindo de cena ou ela não sabe se entra ou sai de cena e, por isso, na 1ª tradução, o verso “Saint Therese half in doors and half out out of doors.” foi traduzido para “Santa Teresa meio em cena e meio fora fora de cena.”, sendo mantidas também as repetições de “half” – “meio”, de “out” – “fora” e de “in doors”, “of doors” – “em cena”, “de cena.”

Observamos agora os versos 173 a 185:

Any one can see that any saint to be.

Saint Therese	Saint Ignatius
Saint Martyr	Saint Paul
Saint Settlement	Saint William
Saint Thomasine	Saint Gilbert
Saint Electra	Saint Settle
Saint Wilhelmina	Saint Arthur
Saint Evelyn	Saint Selmer
Saint Pilar	Saint Paul Seize
Saint Hillaire	Saint Cardinal
Saint Bernardine	Saint Plan
	Saint Giuseppe

Any one to tease a saint seriously.

1ª Tradução:

Um a um pode ver que um santo pode ser.

Santa Teresa	Santo Inácio
Santa Martir	São Paulo
Santa Confidência	São William
Santa Thomasina	São Gilberto
Santa Electra	Santo Assento
Santa Guilhermina	Santo Artur
Santa Evelyn	Santo Weril
Santa Pilar	São Paulo Pego
Santa Hilária	São Cardeal
Santa Bernardine	São Plano
	São Giuseppe

Um a um a tirar do sério um santo.

2ª Tradução:

Qualquer um pode ver que qualquer santo para ser.

Santa Teresa	Santo Inácio
Santa Matyr	Santo Paulo
Santa Decisão	Santo William
Santa Thomasine	Santo Gilberto
Santa Electra	Santo Banco
Santa Wilhelmina	Santo Arthur
Santa Evelyn	Santo Selmer
Santa Pilar	Santo Paulo Seize
Santa Hillaire	Santo Cardinal
Santa Bernardine	Santo Plano
	Santo Giuseppe

Qualquer um pode provocar um santo seriamente.

No verso 183 há a repetição de “any” e a rima entre os verbos “see” e “be.” O verso é escrito com palavras monossilábicas. Na 2ª tradução é feita a repetição da palavra “qualquer” e a rima entre os verbos “ver” e “ser”, mas perde-se a sonoridade construída pela utilização das palavras monossilábicas. Por isso, na 1ª tradução, para manter a sonoridade, a repetição de “any” foi trocada pela repetição de “um”, sendo mantida a construção de palavras monossilábicas em quase todo o verso; a rima entre os verbos “see” e “be” foi mantida com a tradução literal dos verbos em português “ver” e “ser” que, nesse caso, também são monossilábicos, sendo possível manter a rima, a melodia e o significado das palavras. Nesta pesquisa vimos que Stein relacionava gênios, artistas, à santidade; então alguns nomes de santos podem ser referências a artistas. E “como Stein tinha sugerido a Thomson, muitos destes são santos de sua invenção⁵³”. Por isso, na 1ª tradução, em alguns nomes dos santos – os quais não possuem tradução literal - procurei manter a sonoridade; e em outros – que possuem nomes com significados como: “settle”, que pode ser traduzido para língua portuguesa como “banco” – tomei a liberdade de reinventar. “Saint Settlement”, “Saint Paul Seize” e “Saint Settle”, por exemplo, foram traduzidos para “Santa Confidência”, “São Paulo Pego” e “Santo Assento.” A palavra “settlement”, da língua inglesa, pode ter o significado literal de “decisão” e por isso foi traduzida assim na 2ª

⁵³ “As Stein had suggested to Thomson, many of these are saints if her invention.” – citação de *Four Saints in Three Acts*, 2008.

tradução. Nesta, os nomes que não possuem tradução literal ou que não possuem similares na língua portuguesa como “Paul” - “Paulo”, foram deixados iguais ao texto de partida. E no último verso desse trecho “any” também foi traduzido para “um”, mantendo a construção monossilábica na 1ª tradução; que se perde na 2ª.

Na sequência, temos os versos 186 a 190:

Act I

Saint Therese in a storm at Avila there can be rain and warm
snow and warm that is the water is warm the river is not warm

445 FOUR SAINTS IN THREE ACTS

the sun is not warm and if to stay to cry. If to stay to if to stay if
having to stay to if having to stay if to cry to stay if to cry stay to
cry to stay.

1ª Tradução:

Ato I

Santa Teresa em um temporal em Ávila pode ter chuva e neve
quente e quente que é a água é quente o rio não é quente

445 QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

o sol não é quente e se ficar para chorar. Se ficar para se ficar se
tem que ficar para se tem que ficar se chorar para ficar se chorar fica
para chorar para ficar.

2ª Tradução:

Ato I

Santa Teresa em uma tempestade em Ávila pode haver chuva e
neve morna e morna que é a água é morna o rio não é morno

445 QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

O sol não é morno e se ficar para chorar. Se ficar para se ficar se
tiver que ficar para se tiver que ficar se chorar para ficar se chorar fica
para chorar para ficar.

No primeiro verso desse trecho há a rima entre as palavras “storm” e “warm.”, seguida da repetição da palavra “warm” que aparece três vezes no verso 187 e mais uma vez no verso 188. Nesse trecho também rimam as palavras “water” e “river.” São repetidas as palavras “is”, “and”, “if”, “to”, “stay”, “cry” e “having”. Além de todo o trecho ser marcado pelas aliterações em “s” e em “t.” Somente com a tradução autoral foi possível buscar a manutenção da aliteração em “t” em todo o trecho. Na 1ª tradução “warm” foi traduzida para “quente” e na 2ª para “morna(o).” Essa palavra é bastante repetida no trecho e com a 1ª tradução a aliteração marcada em língua inglesa pela repetição de “to” e pelas palavras “Therese”, “storm”, “water” e “stay” fica intensificada através da recriação, pois apesar de perder a aliteração ao traduzir o “to” pela preposição “para”, ganha-se novamente com a tradução de “warm” para “quente.” Dessa maneira, a aliteração em “t” foi mantida em todo o trecho com a repetição da palavra “quente” e com palavras “Teresa”, “temporal”, “ter” e “tem.” Na 2ª tradução não é possível manter as aliterações em todos os versos e na 1ª só não foi possível manter a aliteração em “s”, marcada em língua inglesa em “saint”, “storm”, “snow”, “is”, “sun” e “stay”, nos versos 186 e 187. Mas no todo do trecho ela ficou marcada pelas palavras “santa”, “sol” e “se.” As duas rimas dos primeiros dois versos desse trecho foram perdidas, mas foi possível compensar essa perda com uma rima: entre “ficar” e “chorar”, nos versos seguintes de ambas as traduções.

Vejamos abaixo os últimos versos, 191 a 201:

Saint Therese half in and half out of doors.

Saint Ignatius not there. Saint Ignatius staying where. Never heard them speak speak of it.

Saint Ignatius silent motive not hidden.

Saint Therese silent. They were never beset.

Come one come one.

No saint to remember to remember. No saint to remember. Saint Therese knowing young and told.

If it were possible to kill five thousand chinamen by pressing a button would it be done.

Saint Therese not interested.

1ª Tradução:

Santa Teresa meio em e meio fora de cena.

Santo Inácio não está. Santo Inácio onde está. Nunca ouvi alguém falar falar disto.

Santo Inácio silencioso motivo não omitido.

Santa Teresa em silêncio. Eles nunca estão ocupados.

Vem um Vem um.

Sem Santo para chamar para chamar. Sem santo para chamar. Santa Teresa antes sabendo e falou.

Se fosse possível matar cinco mil chineses ao pressionar um botão seria isto feito.

Santa Teresa não interessada.

2ª Tradução:

Santa Teresa metade dentro e metade fora.

Santo Inácio não lá. Santo Inácio ficando onde. Nunca ouvi eles falarem falarem disto.

Santo Inácio silencioso motivo não escondido.

Santa Teresa silenciosa. Eles nunca foram assediados.

Vem um Vem um.

Nenhum santo para lembrar para lembrar. Nenhum santo para lembrar. Santa Teresa sabendo novo e disse.

Se fosse possível matar cinco mil chineses ao pressionar um botão seria isto feito.

Santa Teresa não interessada.

Nesse último trecho, novamente aparecem as expressões “indoors” e “out-of-doors.” Então, na primeira tradução, o verso 191 foi traduzido para “Santa Teresa meio em e meio fora de cena.”, para manter a ideia de metapeça e continuar com a mesma tradução dessas expressões que antes apareceram no verso 164. Em seguida, temos a rima “there” e “where.” Na 2ª tradução as palavras são traduzidas, respectivamente, para “lá” e “onde” e, então, essa rima não acontece. Na 1ª tradução o verso “Saint Ignatius not there. Saint Ignatius staying where” ficou “Santo Inácio não está. Santo Inácio onde está.” A rima “there” – “where” foi substituída pela repetição “está” – “está” e assim foi possível manter tanto o significado do verso quanto a sonoridade. Nos versos seguintes temos as repetições “speak apeak”, “come one come one”, “to remember to remember” e “no saint” – “no saint” que continuaram nas duas traduções, mas para manter a sonoridade criada pela utilização de palavras monossilábicas, por exemplo, “no saint” foi recriado, na 1ª tradução, para “sem santo.”

Como podemos perceber, mesmo a tradução autoral tendo certa liberdade em relação à manutenção da literalidade de cada palavra, ela se mostra mais eficaz na tradução de textos poéticos como *Four Saints*. Pois não basta traduzir o significado da palavra deixando de lado o seu corpo ou a sua “casca.” Os efeitos de sonoridade estão todos concentrados nos significantes e não nos significados; ou seja, todos esses efeitos estão concentrados nas palavras, como são observadas, faladas e escutadas, mesmo fora do seu mundo de significados. Isso quer dizer que mesmo um neologismo steiniano como, por exemplo, a combinação “well fish”, possui uma sonoridade, que junto com as outras palavras do texto, cria efeitos melódicos perfeitos, sendo parte da composição.

É bastante relevante a descrição que Bowers (2002) faz em relação às peças steinianas:

Ao invés do movimento com o ator e a ação, suas peças se opõem a eles e criam uma espécie de estase verbal com o tempo do teatro, mais como a pintura de uma paisagem extrai um momento de um fluxo de tempo e o congela em um espaço visual ou como uma paisagem “natural” interfere nos processos da natureza. Dentro dessa estase, Stein cria algo que não é normalmente representado no teatro de seu tempo: a escrita da peça (BOWERS, 2002, p.132).⁵⁴

Sendo assim, em uma peça como *Four Saints* a tradução autoral é mais adequada para tentar manter, ao mesmo tempo, a sonoridade, a construção formal da ópera e o significado das palavras, sendo necessário, por vezes, ter que escolher entre um e outro. Ademais, devido às características do texto steiniano, ater-se preocupadamente ao significado das palavras em depreciação à forma é desnecessário, pois o significado na maior parte do texto não significa. O que quero destacar é que o significante é tão importante quanto o significado. Isso quer dizer que Stein escreveu a peça também para não fazer sentido ou até mesmo

⁵⁴ Instead of moving with the actor and the action, her plays oppose them and create a kind of verbal stasis within theater time, much as a landscape painting extracts a moment from time’s flow and freezes it in a visual space or as a “natural” landscape interferes with the processes of nature. Within this stasis, Stein scripts an event not normally represented in the theater of her time: the writing of the play.

para o leitor ou espectador interpretar livremente, buscando o sentido ou o não sentido em si mesmo. Quero ressaltar que o importante nesta peça de Stein é tanto a forma quanto o conteúdo, não bastando uma tradução literal. Por isso é necessário estudar as várias possibilidades da tradução para fazer escolhas que permitam que o texto traduzido para o português brasileiro cause sensações semelhantes ao texto em língua inglesa. Como afirma Brinnin (1987, p.326), em relação à Gertrude Stein: “você não tem que discutir sobre o que ela estava fazendo, porque você pode ver e sentir.”⁵⁵

⁵⁵ You did not have to discuss what she was getting at because you could see it and feel it.

IV

**4 *FOUR SAINTS IN THREE ACTS*
E AS TRADUÇÕES AUTORAL E LITERAL**

Neste capítulo é possível observar as seis primeiras páginas de *Four Saints in Three Acts* e as duas traduções – autoral e literal – respectivamente; completas, sem divisões em fragmentos e sem interferências teóricas.

FOUR SAINTS IN THREE ACTS

1927

AN OPERA TO BE SUNG

To know to know to love her so.
 Four saints prepare for saints.
 It makes it well fish.
 Four saints it makes it well fish.
 Four saints prepare for saints it makes it well well fish it makes
 it well fish prepare for saints.
 In narrative prepare for saints.
 Prepare for saints.
 Two saints.
 Four saints.
 Two saints prepare for saints it two saints prepare for saints
 in prepare for saints.
 A narrative of prepare for saints in narrative prepare for
 saints.
 Remain to narrate to prepare two saints for saints.
 At least.
 In finally.
 Very well if not to have and miner.
 A saint is one to be for two when three and you make five
 and two and cover.
 A at most.
 Saint saint a saint.
 Forgotten saint.
 What happened to-day, a narrative.

We had intended if it were a pleasant day to go to the country it was a very beautiful day and we carried out our intention. We went to places that we had been when we were equally pleased and we found very nearly what we could find and returning saw and heard that after all they were rewarded and likewise This makes it necessary to go again.

440

FOUR SAINTS IN THREE ACTS

441

He came and said he was hurrying hurrying and hurrying to remain he said he said finally to be and claim it he said he said feeling very nearly everything as it had been as if he could be precious be precious to like like it as it had been that if he was used it would always do it good and now this time that it was as if it had been just the same as longer when as before it made it be left to be more and soft softly then can be changed to theirs and speck a speck of it makes blue be often sooner which is shared when theirs is in polite and reply that in their be the same with diminish always in respect to not at all and farther farther might be known as counted with it gain to be in retain which it is not be because of most. This is how they do not like it.

Why while while in that way was it after this that to be seen made left it.

He could be hurt at that.

It is very easy to be land.

Imagine four benches separately.

One in the sun.

Two in the sun.

Three in the sun.

One not in the sun.

Not one not in the sun.

Not one.

Four benches used four benches used separately.

Four benches used separately.

That makes it be not be makes it not be at the time.

The time that it is as well as it could be leave it when when It was to be that it was to be when it was went away.

Four benches with leave it.

Might have as would be as would be as within within nearly as out. It is very close close and closed. Closed closed to let letting closed close close close chose in justice in join in joining. This is where to be at at water at snow snow show show one one sun and sun snow show and no water no water unless unless why unless. Why unless why unless they were loaning it here loaning intentionally. Believe two three. What could be sad beside beside very attentively intentionally and bright.

Begin suddenly not with sisters.

If a great many people were deceived who would be by the way.

442

FOUR SAINTS IN THREE ACTS

To mount it up.

Up hill.

Four saints are never three.

Three saints are never four.

Four saints are never left altogether.

Three saints are never idle.

Four saints are leave it to me.

Three saints when this you see.

Begin three saints.

Begin four saints.

Two and two saints.

One and three saints.

In place.

One should it.

Easily saints.

Very well saints.

Have saints.

Said saints.

As said saints.

And not annoy.

Annoint.

Choice.

Four saints two at a time have to have to have to have to.

Have to have have to have to.

Two saints four at a time a time.

Have to have two at a time.

The difference between saints forget me nots and mountains have to have to have to at a time.

It is very easy in winter to remember winter spring and summer it is very easy in winter to remember spring and winter and summer it is very easy in winter to remember summer spring and winter it is very easy in winter to remember spring and summer and winter.

Does it show as if it could be that very successful that very successful that he as very successful that he was with them with them with them as it was not better than at worst that he could follow him to be taking it away away that way a way a way to go.

Some say some say some say so.

Why should every one be at home why should every one be at home why should every one be at home.

443

FOUR SAINTS IN THREE ACTS

Why should everyone be at home.

In idle acts.

Why should everyone be at home.

In idle acts.

He made very much more than he did he did make very much of it he did not only add to his part of it but and with it he was at and in a plight.

There is no parti parti-color in a house there is no parti parti parti color in a house. Reflections by the time that they were given the package that had been sent. Very much what they could would do as a decision.

Supposing she said that he had chosen all the miseries that he had observed in fifty of his years what had that to do with hats. They had made hats for her. Not really.

As she was.

Imagine imagine it imagine it in it. When she returned there was considerable rain.

In some on some evening it would be asked was there anything special.

By and by plain plainly in making acutely a corner not at right angle but in individual in individual is it.

How can it have been have been held.

A narrative who do who does.

A narrative to plan an opera.

Four saints in three acts.

A croquet scene and when they made their habits. Habits not hourly habits habits not hourly at the time that they made their habits not hourly they made their habits.

When they made their habits.

To know when they made their habits.

Large pigeons in small trees.

Large pigeons in small trees.

Come panic come.

Come close.

Acts three acts.

Come close to croquet.

Four saints.

Rejoice saints rejoin saints recommence some reinvite.

Four saints have been sometime in that way that way all hall.

Four saints were not born at one time although they knew

444

FOUR SAINTS IN THREE ACTS

each other. One of them had a birthday before the mother of the other one the father. Four saints later to be if to be one to be to be one to be. Might tingle.

Tangle wood tanglewood.

Four Saints born in separate places.

Saint saint saint saint.

Four saints an opera in three acts.

My country tis of thee sweet land of liberty of thee I sing.

Saint Therese something like that.

Saint Therese something like that.

Saint Therese would and would and would.

Saint Therese something like that.

Saint Therese.

Saint Therese half in doors and half out out of doors.

Saint Therese not knowing of other saints.

Saint Therese used to go not to to tell them so but to around so that Saint Therese did find that that that and there. If any came.

This is to say that four saints may may never have seen the day, like. Any day like.

Saint Ignatius. Meant and met.

This is to say that four saints many never have. Any day like.
Gradually wait.

Any one can see that any saint to be.	
Saint Therese	Saint Ignatius
Saint Martyr	Saint Paul
Saint Settlement	Saint William
Saint Thomasine	Saint Gilbert
Saint Electra	Saint Settle
Saint Wilhelmina	Saint Arthur
Saint Evelyn	Saint Selmer
Saint Pilar	Saint Paul Seize
Saint Hillaire	Saint Cardinal
Saint Bernardine	Saint Plan
	Saint Giuseppe

Any one to tease a saint seriously.

Act I

Saint Therese in a storm at Avila there can be rain and warm
snow and warm that is the water is warm the river is not warm

445 FOUR SAINTS IN THREE ACTS

the sun is not warm and if to stay to cry. If to stay to if to stay if
having to stay to if having to stay if to cry to stay if to cry stay to
cry to stay.

Saint Therese half in and half out of doors.

Saint Ignatius not there. Saint Ignatius staying where. Never
heard them speak speak of it.

Saint Ignatius silent motive not hidden.

Saint Therese silent. They were never beset.

Come one come one.

No saint to remember to remember. No saint to remember.
Saint Therese knowing young and told.

If it were possible to kill five thousand chinamen by pressing
a button would it be done.

Saint Therese not interested.

1ª Tradução – Autoral:

QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

1929

UMA ÓPERA A SE CANTAR

Saber saber te bem querer.
 Quatro santos prontos são santos.
 Faz disto bem isto.
 Quatro santos são disto bem isto.
 Quatro santos prontos são santos isto faz disto tão são isto faz
 disto tão são prontos pra santos.
 Narração prepara pro são.
 Prepara pros santos.
 Dois santos.
 Mais dois.
 Dois santos prontos são santos eis dois santos prontos são santos
 em preparação.
 A narração em preparo pra santos em narração pronto são
 santos.
 Resta narrar são pronto dois santos pra santos.
 Ao menos.
 No enfim.
 Muito bem se não tem e convém.
 Um santo é um pra ser por dois e se mais um e vós são cinco
 e dois e pois.
 Um se mais.
 Santo santifica um santo.
 Santo esquecer.
 Que ação hoje, a narração.
 Tínhamos vontade se fosse um bom dia de ir ao campo
 era um dia tão bonito e então seguimos com nossa intenção. Nós
 fomos a lugares já vistos quando fomos iguais satisfeitos
 e nós quase achamos o que poderíamos achar e na volta vimos
 e ouvimos que depois de tudo eles foram premiados também Assim se
 faz necessário ir mais uma vez.

Ele veio e disse que tinha pressa a pressa que se a pressa pra restar ele disse que disse enfim estar e mostrar ele disse que disse sentindo quase tudo indo como tinha vindo como se ele fosse ser precioso ser precioso pra parecer como se fosse como era acostumado sempre faria isto bem e já desta vez que isso era como se fosse como era contudo tão longo quanto era antes isso fez isso ser deixado pra ser mais e suave tão suave então isso pode ser mudado a eles ponto a ponto disso faz o azul a ser muitas vezes antes que diminui se deles polido está e responde que no seu está o mesmo com remoção sempre a respeito de modo algum e além além poderia ser conhecido como contado com isso ganha a ser e ter o que não é por causa de todos. Isto é o que não gostam que é.

Qual quando quando deste jeito era isso depois disto isto para ser visto feito isso.

Ele poderia ferir-se nisso.

É muito fácil ser solo.

Imagine quatro assentos separados.

Um sob o sol.

Dois sob o sol.

Três sob o sol.

Um não sob o sol.

Não um não sob o sol.

Um não.

Quatro assentos usados quatro assentos usados separados.

Quatro assentos usados separados.

Isso faz isto ser não se faz isto não ser a tempo.

O tempo que é bem como é e deixaria de ser se se isso fosse ser o que era a ser se era se foi.

Quatro assentos que o deixam.

Poderia ter como poderia ser como poderia ser como dentro dentro quase e fora. É muito perto perto e apertado. Apertado apertado pra deixar mais apertado perto perto perto certo à justiça a prova há prova. Isto é como estar sob sob água sob neve neve breve breve um ao sole sol neve breve e sem água sem água a menos que a menos por quê. Por que a menos que por que estavam o emprestando aqui emprestando com intenção. Acredite dois três. O que pode ser triste e traz traz muita atenção intenção e brilho.

Começa de repente sem irmãs.

Se grande parte das pessoas foi enganada quem poderia estar por aí.

442

QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS.

Elevar-se.

Na colina.

Quatro santos nunca são três.

Três santos nunca são quatro.

Quatro santos nunca são deixados de lado.

Três santos nunca sem ação.

Quatro santos o deixam a mim.

Três santos se o ver assim.

Começa três santos.

Começa quatro santos.

Dois e dois santos.

Um e três santos.

Em parte.

Um deveria.

Facilmente santos.

Muito bem santos.

Tem santos.

Sem santos.

Se são santos.

Sem ser são.

Unção.

Opção.

Quatro santos dois em tempo tem que ter tem que ter tem que ter tem.

Tem que ter tem tem que ter.

Dois santos quatro de tempo em tempo.

Tem que ter dois em tempo.

A diferença entre santos bem-me-quer e montanhas tem que ter tem que ter em tempo.

É tão fácil na fria estação lembrar de frio de outono
verão é tão fácil na fria estação lembrar de outono de frio
de verão é tão fácil na fria estação lembrar de verão outono
de frio é tão fácil na fria estação lembrar de outono de verão
de fria estação.

Será que mostra como se poderia ser o bem sucedido ser bem
sucedido bem ele o bem sucedido bem ele ser com eles com

eles com eles como se não fosse o melhor que o pior que ele pudesse seguí-lo para o levar daqui daqui pra lá e lá e lá se vai.

Só sei só sei só sei só.

Por que deveriam todos estar cada qual em seu lar por que deveriam todos estar cada qual em seu lar por que deveriam todos estar cada qual em seu lar.

443

QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

Por que deveriam todos estar cada qual em seu lar.

Em atos sem ação.

Por que deveriam todos estar cada qual em seu lar.

Em atos sem ação.

Ele fez muito muito mais do que fez ele fez muito muito disto ele não só somou a sua parte disto mas e com isto ele estava e era em revés.

Não há multi multi-cores em uma casa não há multi multi multi-cores em uma casa. Reflexões no momento em que eles deram a combinação que aqui foi enviada. Muito do que fariam poderiam fazer em decisão.

Supondo que ela disse que ele quis todas as emoções que ele observou em seus cinquenta anos o que tinha que fazer com chapéus. Eles tinham feito chapéus a ela. Não porém.

Se ela faz.

Imagine imagine isto imagine isto nisto. Quando ela voltou havia muita chuva.

Em uma em uma noite se poderia perguntar se havia algo de especial.

Por e por simples simplesmente em fazer do agudo um canto não em certo ângulo só em individual individual ele é.

Que jeito pode ter pode ter sido feito.

Uma narrativa quem faz quem fez.

Uma narrativa para planejar uma ópera.

Quatro santos em três atos.

Um jogo de tacos e então foram feitos seus lances. Lances não de hora lances não de hora em hora no tempo que foram feitos seus lances não de hora em hora foram feitos seus lances.

Então foram feitos seus lances.

Para saber se foram feitos seus lances.

Largos pombos em baixas árvores.

Largos pombos em baixas árvores.
 Vem medo vem.
 Vem vindo.
 Atos três atos.
 Vem vindo vem.
 Quatro santos.
 Regozijo dos santos juntos os santos recomeçam a um reconvite.
 Quatro santos que estavam uma vez em um caminho no caminho
 de lá. Quatro santos não nasceram ao mesmo tempo mas
 conheciam

444

QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

um ao outro. Um deles teve um aniversário antes da mãe do
 outro um o pai. Quatro santos tarde para ser se para ser um para ser para
 ser um para ser. Pode tinir.

Troncos largos Mata Coberta.

Quatro santos natos em locais distintos.

São São São São.

Quatro santos uma ópera em três atos.

Meu país és de ti doce terra de liberdade de ti eu canto.

Santa Teresa algo assim.

Santa Teresa algo assim.

Santa Teresa onde e onde e onde.

Santa Teresa algo assim.

Santa Teresa.

Santa Teresa meio em cena e meio fora fora de cena.

Santa Teresa sem saber de outros santos.

Santa Teresa costumava ir não para para lhes contar assim mas
 em meio assim que Santa Teresa encontrou aquilo aquilo aquilo e aqui.
 Se um vem.

Isto é falar que quatro santos podia podia nunca ter visto o
 dia, assim. Um dia assim.

Santo Ignácio. é e está.

Isto é falar que quatro santos muitos nunca viram. Um dia assim.

Enquanto espera.

Um a um pode ver que um santo pode ser.

Santa Teresa Santo Inácio

Santa Martir São Paulo

Santa Confidência São William

Santa Thomasina	São Gilberto
Santa Electra	Santo Assento
Santa Guilhermina	Santo Artur
Santa Evelyn	Santo Weril
Santa Pilar	São Paulo Pego
Santa Hilária	São Cardeal
Santa Bernardine	São Plano
	São Giuseppe

Um a um a tirar do sério um santo.

Ato I

Santa Teresa em um temporal em Ávila pode ter chuva e neve quente e quente que é a água é quente o rio não é quente

445 QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

o sol não é quente e se ficar para chorar. Se ficar para se ficar se tem que ficar para se tem que ficar se chorar para ficar se chorar fica para chorar para ficar.

Santa Teresa meio em e meio fora de cena.

Santo Inácio não está. Santo Inácio onde está. Nunca ouvi alguém falar falar disto.

Santo Inácio silencioso motivo não omitido.

Santa Teresa em silêncio. Eles nunca estão ocupados.

Vem um vem um.

Sem Santo para chamar para chamar. Sem santo para chamar. Santa Teresa antes sabendo e falou.

Se fosse possível matar cinco mil chineses ao pressionar um botão seria isto feito.

Santa Teresa não interessada.

2ª Tradução - Literal:**QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS****1927****UMA ÓPERA PARA SER CANTADA**

Conhecer conhecer para amá-la muito.
 Quatro santos preparam para santos.
 Isto faz isto bem peixe.
 Quatro santos isto faz isto bem peixe.
 Quatro santos preparam para santos isto faz isto bem bem peixe
 isto faz isto bem peixe preparam para santos.
 Em narrativa preparam para santos.
 Preparam para santos.
 Dois Santos
 Quatro Santos.
 Dois Santos preparam isto para santos dois santos preparam para
 santo sem preparo para santos.
 Uma narrativa de preparo para santos em narrativa preparam para
 santos.
 Mantém para narrar para preparar dois santos para santos.
 Pelo menos.
 Em finalmente.
 Muito bem se não ter e mineiro.
 Um santo é um para ser para dois quando três e você faz cinco
 e dois e cobre.
 Um de muitos.
 Santo santo um santo.
 Santo esquecido.
 O que aconteceu hoje, uma narrativa.
 Nós pretendíamos se fosse um dia prazeroso para ir para o campo
 era um dia muito bonito e nós seguimos nossa intenção. Nós
 fomos para lugares que nós estivemos quando nós estávamos
 igualmente satisfeitos e nós quase achamos o que nós poderíamos achar
 e voltando vimos e ouvimos que depois de tudo eles foram
 recompensados e igualmente Isto faz necessário para ir de novo.

Ele veio e disse que ele estava apressando apressando e apressando para manter ele disse ele disse finalmente para ser e reclamar isto ele disse ele disse sentindo quase tudo como se isto fosse como se ele pudesse ser precioso ser precioso para parecer com isto como se isto fosse que se ele fosse usado isto sempre faria isto bom e agora desta vez que isto era como se isto fosse apenas o mesmo tão longo quando quanto antes isto fez isto ser deixado para ser mais e suave suavemente depois pode ser mudado para eles e ponto a ponto disto faz azul ser frequentemente mais cedo qual é compartilhado quando eles estão em educação e resposta que no seu é o mesmo com diminuição sempre em respeito para de jeito nenhum e longe longe deve ser conhecido como contado com isto ganha a ser em reter o qual não é por causa da maioria. Isto é como eles não gostam disso.

Por que enquanto enquanto daquele jeito era isto depois disso que ser visto tendo deixado isso.

Ele poderia se machucar com isso.

É muito fácil ser nação.

Imagine quatro bancos separadamente.

Um no sol.

Dois no sol.

Três no sol.

Um não no sol.

Não um não no sol.

Não um.

Quatro bancos usados quatro bancos usados separadamente.

Quatro bancos usados separadamente.

Isto faz isto ser não se faz isto não ser na hora.

O tempo que é tão bom como poderia deixar isto quando quando era para ser que era para ser quando isto foi embora.

Quatro bancos como o permitem.

Teria como poderia estar como poderia estar como quase dentro dentro como fora. É muito perto perto e fechado. Fechado fechado para deixar deixando fechado perto perto escolheu em justiça em juntar-se em união. Isto é onde estar na na água na neve neve mostra mostra um um sol e sol neve mostra e sem água sem água a menos que a menos que por quê a menos que. Por que a menos que por que a menos que eles estavam emprestando isso aqui emprestando intencionalmente. Acredite

dois três. O que seria triste além de além de muita atenção intencional e brilhante.

Começa de repente não com irmãs.

Se grande parte das pessoas foi enganada quem poderia ser à propósito.

442

QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS.

Montar em cima.

cima colina.

Quatro santos nunca são três.

Três santos nunca são quatro.

Quatro santos nunca são deixados completamente.

Três santos nunca são inúteis.

Quatro santos são deixa isto a mim.

Três santos quando isto você ver.

Começa três santos.

Começa quatro santos.

Dois e dois santos.

Um e três santos.

No lugar.

Um deveria.

Facilmente santos.

Muito bem santos.

Tem santos.

Disse santos.

Como disse santos.

E não incomoda.

Unção.

Escolha.

Quatro santos dois por vez tem para ter para ter para ter para.

Tem para ter tem para ter para.

Dois santos quatro de vez em vez.

Tem para ter por vez.

A diferença entre santos miosótis e montanhas tem para ter para ter por vez.

É muito fácil no inverno lembrar de inverno primavera e verão é muito fácil no inverno lembrar de primavera e inverno e verão é muito fácil no inverno lembrar de verão primavera

e inverno é muito fácil no inverno lembrar de primavera e verão e inverno.

Isto mostra como se isso seria que muito sucedido que muito sucedido que ele era muito sucedido que ele era com eles com eles com eles como não era melhor que o pior que ele o seguiria para estar o levando longe longe aquele caminho um caminho um caminho para ir.

Alguns dizem alguns dizem alguns dizem tanto.

Por que todos deveriam estar em casa por que todos deveriam estar em casa por que todos deveriam estar em casa.

443 QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

Por que todos deveriam estar em casa.

Em atos ociosos.

Por que todos deveriam estar em casa.

Em atos ociosos.

Ele fez muitíssimo mais do que ele fez ele fez muitíssimo disto ele não apenas adicionou a sua parte disto mas e com isto ele estava na e em uma situação difícil.

Não há várias várias cores em uma casa não há várias várias várias cores em uma casa. Reflexões no momento em que estavam dando o pacote que tinha sido enviado. Muitíssimo o que eles poderiam fazer como uma decisão.

Supondo que ela disse que ele tinha escolhido todas as angústias que ele tinha observado durante seus cinquenta anos o que tinha que fazer com chapéus. Eles tinham feito chapéus a ela. Não exatamente.

Como ela estava.

Imagine imagine isto imagine isto nisto. Quando ela retornou havia bastante chuva.

Em alguma em alguma noite poderia ser perguntado se havia algo especial.

Por e por simples simplesmente em fazer agudamente um canto não no ângulo certo mas em individual em individual é isto.

Como isto pode ter sido ter sido realizado.

Uma narrativa quem faz quem faz.

Uma narrativa para planejar uma ópera.

Quatro santos em três atos.

Uma cena de crôquete e quando eles fizeram seus hábitos. Hábitos não a cada hora hábitos hábitos não a cada hora no momento

em que eles fizeram seus hábitos não a cada hora eles fizeram seus hábitos.

Quando eles criaram seus hábitos.

Saber quando eles criaram seus hábitos.

Grandes pombos em árvores pequenas.

Grandes pombos em árvores pequenas.

Vem pânico vem.

Vem perto.

Atos três atos.

Vem perto para cróquete.

Quatro santos.

Alegrem santos reunidos santos recomeça algum reconvida.

Quatro santos têm estado alguma vez naquele caminho aquele caminho todo salão. Quatro santos não nasceram em um tempo embora eles conhecessem

444

QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

um ao outro. Um deles tinha um aniversário antes da mãe do outro um o pai. Quatro santos depois para ser se para ser um para ser para ser um para ser. Pode formigar.

Madeira emaranhada Tanglewood.

Quatro santos nasceram em lugares separados.

Santo santo santo santo.

Quatro santos uma ópera em três atos.

Meu país é de sua doce terra de liberdade da qual eu canto.

Santa Teresa algo como aquilo.

Santa Teresa algo como aquilo.

Santa Teresa faria e faria e faria.

Santa Teresa algo como aquilo.

Santa Teresa.

Santa Teresa metade para dentro e metade para fora fora.

Santa Teresa sem saber de outros santos.

Santa Teresa costumava ir não para para dizer a eles assim mas em meio então que Santa Teresa encontrou aquilo aquilo aquilo e lá. Se algum veio.

Isto é dizer que quatro santos podem podem nunca ter visto o dia, como. Qualquer dia como.

Santo Inácio. Significou e conheceu.

Isto é dizer que quatro santos muitos nunca viram. Qualquer dia como.
Gradualmente espera.

Qualquer um pode ver que qualquer santo para ser.

Santa Teresa	Santo Inácio
Santa Matyr	Santo Paulo
Santa Decisão	Santo William
Santa Thomasine	Santo Gilberto
Santa Electra	Santo Banco
Santa Wilhelmina	Santo Arthur
Santa Evelyn	Santo Selmer
Santa Pilar	Santo Paulo Seize
Santa Hillaire	Santo Cardinal
Santa Bernardine	Santo Plano
	Santo Giuseppe

Qualquer um pode provocar um santo seriamente.

Ato I

Santa Teresa em uma tempestade em Ávila pode haver chuva e
neve morna e morna que é a água é morna o rio não é morno

445 QUATRO SANTOS EM TRÊS ATOS

O sol não é morno e se ficar para chorar. Se ficar para se ficar se
tiver que ficar para se tiver que ficar se chorar para ficar se chorar fica
para chorar para ficar.

Santa Teresa metade dentro e metade fora.

Santo Inácio não lá. Santo Inácio ficando onde. Nunca
ouvi eles falarem falarem disto.

Santo Inácio silencioso motivo não escondido.

Santa Teresa silenciosa. Eles nunca foram assediados.

Vem um Vem um.

Nenhum santo para lembrar para lembrar. Nenhum santo para
lembrar. Santa Teresa sabendo novo e disse.

Se fosse possível matar cinco mil chineses ao pressionar
um botão seria feito.

Santa Teresa não interessada.

CONCLUSÃO

Licença peça licença peça licença poética.

Uma licença para planejar uma conclusão.

A licença em preparo pra conclusão em licença então preparo pra conclusão.

Em relação aos textos de Stein é necessário mais é necessário mais muito mais que uma tradução uma tradução é necessário recriação. Recriação de palavras que se combinam e rimam que se combinam mas não combinam que se repetem e se combinam criam múltiplas orientações.

Os textos steinianos não contam.

Os textos steinianos são.

São paisagens de palavras.

São paisagens de sons.

Os textos steinianos são.

São Plano.

São Chavez.

São atos em ação.

Os textos steinianos não contam. Os textos steinianos são.

Por isso não basta tradução literal por isso é necessário mais é necessário mais muito mais que uma tradução uma tradução é necessário recriação. É necessário mais que tradução literal é necessário tradução autoral.

Quatro santos nunca são três.

Três santos nunca são quatro.

Quatro santos não deixados de lado.

Três santos nunca sem ação.

Quatro santos o deixam a mim.

Três santos se o ver assim.

Começa três santos.

Começa quatro santos.

Dois e dois santos.

Um e três santos.

Em parte.

Um deveria.

Facilmente santos.

Muito bem santos.

Tem santos.

Sem santos.

Se são santos.

Sem ser são.

Unção.

Opção.

Se Picasso pintasse duas vezes o mesmo quadro os dois quadros não seriam o mesmo quadro o mesmo quadro.

Cada um seria um.

Um seria um

Não dois.

Dois não.

Seria um.

Um seria um e não dois.

Dois não seria um.

Uma tradução é uma tradução é uma tradução é uma tradução.

É tão fácil na fria estação lembrar de frio de outono
verão é tão fácil na fria estação lembrar de outono de frio
de verão é tão fácil na fria estação lembrar de verão outono
de frio é tão fácil na fria estação lembrar de outono de verão
de fria estação.

Assim não precisa saber.

Pra entender.

Não precisa saber pra entender.

Não precisa entender pra saber.

Não precisa entender pra saber nem saber pra entender.

Basta ver.

Sentir.

Com olhos ouvir.

Assim não precisa entender pra saber nem saber pra
entender basta ver pra ouvir ouvir com ouvidos ouvir com
olhos com olhos ver com ouvidos sentir com os dois.

Não precisa entender pra saber mas sentir e ver.

As rimas.

Os sons.

Os sons.

Repetição.

Vem vindo vem.

Vem vindo.

Atos três atos.

Vem vindo em cena.

Quatro santos.

A manhã a manhã amanhã vem vindo vem jogar vem vindo em cena. Quatro santos em três atos que tem mais que quatro santos e bem mais que só três atos.

São Três Primeiros.

São Dois Segundos.

São Plano.

São Cardinal.

São Momentos.

São Dois Terceiros.

São Um Quarto.

São quatro santos em três atos.

Quatro santos uma ópera em três atos.

Meu país és de ti doce terra de liberdade de ti eu canto.

Santa Teresa algo assim.

Santa Teresa algo assim.

Santa Teresa onde e onde e onde.

Santa Teresa algo assim.

Santa Teresa.

Santa Teresa meio em cena e meio fora fora de cena.

O diálogo não pode interferir na visão a visão não pode interferir no diálogo nem a emoção estar antes ou depois.

Da ação.

A emoção.

A emoção tem de fluir.

Não antes.

Nem depois.

Só agora.

A emoção tem de fluir ao mesmo tempo da ação.

Só assim só assim só assim só.

Só assim se faz a peça sem sincopação no presente absoluto no momento da ação se faz peças-paisagens sem começo meio e fim e sem história pra contar e pra mostrar por si só que se não contam estão lá.

São as peças-paisagens.

São os atos.

São Ação.

Sem ação.

Santo Inácio.

São Paulo.

São Assim.

REFERÊNCIAS

- AMARANTE, Dirce Waltrick do. Uma paisagem sob a névoa: o teatro de Gertrude Stein. In: STEIN, Gertrude. **O que você está olhando: teatro (1913 – 1920)** / Dirce Waltrick do Amarante e Luci Collin. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2013.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAY-CHENG, Sarah. **Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theater**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- BECKETT, Samuel. **Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: **Clássicos da teoria da tradução**. Werner Heidermann org. – 2. ed. – Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução: Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; revisões Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo. 2ªed. Florianópolis: Tubarão. Copiart PGET/UFSC, 2013.
- BOWERS, Jane Palatini. The Composition that all the World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes. In: **Land / Scape / Theater**. Edited by Elinor Fuchs and Una Chaudhuri. Michigan: University of Michigan, 2002.
- BRADBURY, Malcolm. **Modernismo: guia geral 1890 – 1930**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRINNIN, John Malcolm. **The Third Rose: Gertrude Stein and Her World**. New York: Addison Wesley Pub, 1987.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BURNETT, Avis. **Gertrude Stein**. New York: Atheneum, 1972.

CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. Porta-Retratos: Gertrude Stein. 1988 In: STEIN, Gertrude. **Porta-Retratos** / tradução e introdução de Augusto de Campos. Ilha de Santa Catarina: Editora Noa Noa, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

_____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010b.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

COLLIN, Luci. Um jazz que não é e está: traduzindo Gertrude Stein. In: STEIN, Gertrude. **O que você está olhando**: teatro (1913 – 1920) / Dirce Waltrick do Amarante e Luci Collin. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2013.

_____. A rosa sendo uma rosa – Gertrude Stein e a reinvenção da linguagem. In: PRZYBYCIEN, Regina e GOMES, Cleusa (orgs). **Poetas mulheres que pensaram o século XX**. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

DYDO, Ulla E. **A Stein Reader**. Illinois: Northwestern University Press, 1993.

_____. **Gertrude Stein**: the language that rises 1923 - 1934 / Ulla E. Dydo with William Rice. Illinois: Northwestern University Press, 2003.

FARFAN, Penny. Women`s modernism and performance. In: **Modernist women writers** / Maren Tova Linett (Org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GAY, Peter. **Modernismo – o fascínio da heresia**: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco; tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (orgs). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOODSPEED-CHADWICK, Julie. **Modernist Women Writers and War**: Trauma and the female body in Djuna Barnes, H.D., and Gertrude Stein. Louisiana: Louisiana State University Press, 2011.

GOODY, Alex. **Modernist Articulations**: A cultural study of Djuna Barnes, Mina Loy and Gertrude Stein. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

HEJINIAN, Lyn. **The Language of Inquiry**. London: University of California Press, 2000.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind e apresentação de Sérgio Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político**. Tradução de Raquel Imanishi. In: GINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia (orgs). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2009.

LUHAN, Mabel Dodge. **Speculations or Post-Impressionism in Prose**. New York: Adam Budge, 1913.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. **“Aqui há uma margem”**: teatro e exílio em Gertrude Stein / Tese de doutorado de Inês Cardoso Martins Moreira. Orientadora: Flora Sússekind. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007

O’NEILL, Eugene. **Estranho Interlúdio**. Tradução e apresentação de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2010.

PAMUK, Orhan. O que nossa mente faz quando lemos um romance. in: **O romancista ingênuo e o sentimental**. / Orhan Pamuk; Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PERLOFF, Marjorie. **A Escada de Wittgenstein: a Linguagem Poética e o Estranhamento do Cotidiano** / Marjorie Perloff; tradução de Elisabeth Rocha Leite; Aurora Feroni Bernardini. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

RICOEUR, Paul. **Sobre a Tradução**. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RÓNAI, Paulo. **A tradução Vivida**. 4ªed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

RYAN, Betsy Alayne. **Gertrude Stein's Theatre of the Absolute**. Illinois: University of Illinois, 1980.

SANTAELLA, Lucia. Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da. **Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

STEIN, Gertrude. **A autobiografia de Alice B. Toklas**. Tradução de José Rubens Siqueira; posfácio de Silviano Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Geography and Plays**. Introduction by Cyrena N. Pondrom. Madison: University of Wisconsin Press, 1993

_____. **Last Operas and Plays**. Edited by Carl Van Vechten; with an introduction by Bonnie Marranca. New York: Rinehart, 1949.

_____. **Picasso**. London: B. T. Batsford, 1938.

_____. **Porta-Retratos** / tradução e introdução de Augusto de Campos. Ilha de Santa Catarina: Editora Noa Noa, 1989.

_____. **The Autobiography of Alice B. Toklas**. New York: Harcourt Brace and Co., 1933.

_____. **Writings 1932 - 1946**. New York: The Library of America, 1998.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

WATSON, Dana Cairns. **Gertrude Stein and the Essence of What Happens**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005.

WATSON, Steven. **Prepare for saints: Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the mainstreaming of American modernism**. New York: Random House, 2000.

WILSON, Edmund. **Axel's castle: a study in the imaginative literature of 1870-1930**. Charles Scribner's sons: New York, 1931.

APÊNDICE

PRINCIPAIS TRADUÇÕES DE TEXTOS DE GERTRUDE STEIN PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO.

Autobiografias, romances e palestras:

STEIN, Gertrude. **Autobiografia de Alice B. Toklas**. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM Editores LTDA, 1984.

_____. **A autobiografia de Alice B. Toklas**. Gertrude Stein; tradução: José Rubens Siqueira; posfácio: Silvano Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Autobiografia de todo mundo**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães e José Cerqueira Cotrim Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. **Composição como explicação**. Tradução de Andrea Mateus. Rio de Janeiro: Livraria Berinjela, 2009.

_____. **Paris França**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.

_____. Poesia e Gramática. Tradução de Mario Faustino. In: **Suplemento literário do Jornal do Brasil**, 1957.

_____. **Três vidas**. Tradução de Vanessa Barbara. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Retratos e teatro:

STEIN, Gertrude. **Porta-Retratos** / tradução e introdução de Augusto de Campos. Ilha de Santa Catarina: Editora Noa Noa, 1989.

Uma peça na íntegra e trechos de duas peças da obra *Last Operas and Plays* (1949):

STEIN, Gertrude. **Doutor Faustus liga a luz**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.

_____. “Quatro santos em três atos”, “Escute aqui”. In: CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico** / Augusto de Campos. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Vinte e quatro peças da obra *Geography and Plays* (1922):

STEIN, Gertrude. **O que você está olhando: teatro (1913-1920)** / Tradução de Dirce Waltrick do Amarante e Luci Collin. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2013.

_____. **Contando os vestidos dela. Uma peça.** Tradução de Inês Cardoso Martins Moreira. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2001.

_____. “Vozes de mulheres”, “A seguir. Vida e cartas de Marcel Duchamp”, “Capitão Walter Arnold”, “Quero que isto seja uma peça. Uma peça”, “O Rei ou alguma coisa (convida-se o público a dançar)” tradução de Júlio Castañon Guimarães. In: ***O Percevejo: revista de Teatro, Crítica e Estética*** .ano 8 . N.9 . Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Rio de Janeiro: Unirio, 2000.