



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CAMPUS REITOR JOÃO DAVID FERREIRA LIMA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO  
NÍVEL MESTRADO

**TOBIAS NUNES CORDOVA**

***PERFORMANCES: BRIAN FRIEL, LEOS JANÁČEK E A REVITALIZAÇÃO  
DA CENA EM UMA BIOGRAFIA RECRIADA.***

Florianópolis  
2021

TOBIAS NUNES CORDOVA

***PERFORMANCES: BRIAN FRIEL, LEOS JANÁČEK E A REVITALIZAÇÃO  
DA CENA EM UMA BIOGRAFIA RECRIADA.***

Dissertação submetida ao programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto.

Coorientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Alinne Balduino Pires Fernandes.

Florianópolis  
2021

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

Cordova , Tobias Nunes

Performances : Brian Friel, Leos Janáček e a  
revitalização da cena em uma biografia recriada / Tobias  
Nunes Cordova ; orientadora, Clélia Maria Lima de Mello  
e Campigotto , coorientadora, Alinne Balduino Pires  
Fernandes , 2021.

170 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução Intersemiótica . 3.  
Teatro de imagem . 4. Linguagens verbais e não verbais .  
5. Brian Friel e Leos Janáček. I. Campigotto , Clélia  
Maria Lima de Mello e. II. Fernandes , Alinne Balduino  
Pires . III. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

TOBIAS NUNES CORDOVA

***PERFORMANCES: BRIAN FRIEL, LEOS JANÁČEK E A REVITALIZAÇÃO  
DA CENA EM UMA BIOGRAFIA RECRIADA.***

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

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Rita Drumond Viana  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel  
Universidade do Estado de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi  
julgado adequado para obtenção do título de mestre em estudos da tradução.

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Andreia Guerini  
Coordenação do Programa de pós-graduação

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Alinne Balduino Pires Fernandes  
Coorientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 2021.

Florianópolis, 10 de Março de 2021.

Aos meus pais, Lúcia e Carlos com todo afeto que aprendi.

Ao meu tio Domingos com inspirada admiração.

## AGRADECIMENTOS

Início, nesse breve espaço, dentro de um trabalho acadêmico, mais que agradecimentos, mas engrandecimento daqueles que acompanharam mais do que um processo. Desde seu embrião, quando era ainda só uma vontade, até a entrada de fato na pós-graduação, foram conversas, reflexões, algumas inseguranças até quanto a minha própria capacidade, incertezas, e também sorrisos e algum contentamento.

Aos meus pais - Carlos e Lúcia – sou muito grato por todo incentivo, pelos valores, estrutura e base familiar de amor, carinho e compreensão que seguem comigo na formação de quem eu sou ou de quem tenho me tornado. Um alguém ainda em lapidação. A vocês eu mais que agradeço. Não poderia ser diferente, porque são os primeiros nomes que me surgem a cada nova conquista, e com quem é bonito compartilhar as coisas e acontecimentos, independente do tamanho que tenham. Vocês conseguem fazer com que eu me sinta possível.

Ao meu irmão Douglas, pelos toques, conversas sobre planos e perspectivas, paciência e racionalidade que às vezes me faltam. Contigo desenvolvo melhor a percepção dos acontecimentos pelo lado prático, do movimento, da visão de futuro menos fatalista e mais objetiva: “Experimente ver você mesmo por um ângulo que não te limita”.

À amiga de longa data Vanessa Grando e sua presença de luz, riso e despudor. Contigo tudo é graça, no amplo sentido que a palavra tem, pela capacidade de despertar um sorriso frouxo e sincero, ainda que seja séria e comprometida, com as amizades principalmente. Agradeço a parceria, as leituras e os momentos de delírio criativo. A tua disponibilidade em querer viver a personagem Aneska é estímulo para projetar uma montagem do texto. Os toques sobre teatro e formatação do trabalho somaram ao resultado, aqui na condição final, embora eu acredite que um trabalho acadêmico, nesse sentido, não tenha propriamente um fim.

À Amanda Justo, grande amiga que faz diferença. Os *chopps* e *drinks*, a troca de ideias variadas e as vivências compartilhadas já é algo corriqueiro, mas durante a escrita e

desenvolvimento dessa pesquisa tiveram uma importância pontual, para sair um pouco desse fluxo acadêmico e eu me sentir um pouco mais leve. Você consegue, com a demonstração de um estar junto, até em silêncio, me mostrar coragem, ainda que os dias estejam pesados e os tempos difíceis. Somos sustentados pela emoção e com ela também crescemos em afeto.

Anna Lia Sant'anna, amiga essencial, a grande incentivadora a me arriscar submeter um projeto tão específico num programa e numa linha de pesquisa onde eu não enxergava muitas possibilidades de alcance. Tua espiritualidade e visão otimista da vida me inspiram e me motivam a exercitar o tão complexo estar aqui e agora, tenho aprendido a ser menos ansioso e a acreditar mais em mim e no meu potencial.

Thiago Goya, pela arte, carinho, receptividade, incentivo, companheirismo e abraço. Estava ao meu lado na divulgação do resultado dos aprovados no processo seletivo do mestrado e foi uma das pessoas pontuais com quem dividi o percurso todo. Thiago, com você eu tenho vontade de descobrir mais do mundo e encarar de perto o que ainda preciso melhor desenvolver como pessoa. A força da tua arte e de quem você é me inspiram nas escritas de imagem, na união de traçados desenhados com versos rabiscados. Realmente acho que algo bonito se desenvolve aí... Entre multiplicações, desconstrução e atravessamentos. Esboços de futuros possíveis. Há muito ainda para descobrirmos, e quero que continuemos esse percurso de proximidade, a vivência do convívio no exercício de ser e estar próximo.

Agradeço à atriz, escritora, performer e amiga Mariana Rossi por ter topado ser leitora crítica e dar sua opinião sobre a reformulação dramaturgica. Mari, sua disposição de se aventurar numa leitura imersiva, a fim de atribuir uma personalidade à personagem Aneska e estudar uma possível materialização para ela, com corpo e voz, jogou outra luz no texto e colaborou com a projeção da montagem futura. Sou muito grato pela tua generosidade!

À “irmã” mais velha *com os traços mais delicados* Rafael Saldanha (Rafudo) e as conversas lúcidas e despretensiosas que tivemos sobre rotacionar os academicismos ao nosso favor e a nossa vontade. Elas me fizeram crer ser possível estruturar melhor minhas curiosidades e devaneios com os teóricos tão fundamentais e indispensáveis na

pesquisa acadêmica. Não é a teoria que move a pesquisa é um vibrante sentimento entre paixão e tesão que une bibliografia, escrita e objeto de investigação. A valiosa amizade que construímos te faz dono de um lugar onde me sinto acolhido e compreendido, e é uma alegria segura te ter comigo.

Ao meu tio Domingos Nunez, pela interminável e por vezes involuntária contribuição na minha formação, não só com as dramaturgias e referências artísticas e bibliográficas, mas pelas reflexões do que é viver e ampliar os horizontes, profissional principalmente, quando se trata de arte e se sentir atraído por ela. Desde criança admiro teu posicionamento e muito pude descobrir por meio das tuas recomendações. Agradeço muitíssimo pelo acesso às obras de Friel que traduziu tão brilhantemente para o português, dentre elas *Performances*, o ponto de início dessa dissertação. O exemplar da tradução com dedicatória e os arquivos originais da tradução gentilmente cedidos para essa pesquisa, estiveram ao meu lado todo o tempo.

Um agradecimento especial à colega de turma e amiga que vou carregar comigo, Elis Cogo (Elis Maria) pela generosidade, por estar disponível à troca e ir além dela. Sou grato pela tua parceria com uma simplicidade acolhedora cativante e, também pela proveitosa convivência. Foi uma descoberta e um presente estar contigo, com a investigação constante das nossas afinidades e assim seguimos, sem prazo de validade.

À Mairla Pires, outra colega de curso e amiga, já dos tempos de graduação, que em sua solicitude é capaz de fazer o bem, emanar esse bem e envolver todos que a circulam com atenção, afeto e audição. Essas duas últimas, características quase extintas e difíceis de encontrar desprovidas de interesses ou benefícios particulares no âmbito acadêmico. Mairla você é coração! E eu sou grato por ter você junto nesse percurso desafiante da pós-graduação.

Às professoras Alinne Fernandes e Clélia Mello, em coorientação e orientação respectivamente, deixaram o trabalho e as minhas vontades em relação a ele melhor direcionados a fim de que o objetivo fosse alcançado. Alinne pelo rigor, comentários críticos e as fundamentais puxadas para a escrita acadêmica. Teu olhar investigativo criterioso e certo foi valioso para que esse trabalho alcançasse o nível de uma dissertação de mestrado. Alinne você é cabeça-emoção e eu acho isso lindo!



Clélia por não me deixar esquecer a arte que me habita durante a escrita e registro de toda essa investigação, resultado desse mestrado, titulação e também crescimento, em mais de uma via. “Quebre o gesso acadêmico, você não precisa muito dele, ainda mais numa pesquisa com arte”, Clélia você é o sinônimo de uma digressão artística muito interessante!

Ao professor Stephan Baumgärtel pelo estímulo discreto e por acreditar no meu projeto, mesmo que indiretamente, e na minha vontade enquanto pesquisador nas artes, desde o aceite como aluno especial numa disciplina no PPGT da UDESC, na temática e linha de pesquisa que alcançam bem mais do que uma dissertação ou teoria, e o acolhimento do fazer teatral através da escrita. À professora Dirce Waltrick do Amarante por prontamente aceitar o convite como membro da banca de qualificação e por suas contribuições espontâneas e indiretas em ocasiões oportunas e inesperadas nos encontros e eventos acadêmicos. Foram proveitosos professora! Na certeza de que a confluência de interesses suscita discussões e coopera com o desenvolvimento de pesquisas e formação acadêmica. Acredito nessa troca de aprendizados, por mais recorrente que seja no lugar comum que ocupe. À professora Maria Rita Drumond Viana por também aceitar integrar a banca de defesa quase no prazo limite e compartilhar sua empolgação e vontade de contribuir. Recebi o aceite com um sorriso e muito carinho Rita!

Sou grato a PGET em seu todo por receber e apoiar projetos interdisciplinares (onde estou inserido) e valorizar o andamento de todas as pesquisas. E um primordial agradecimento a CAPES pelo financiamento que tornou mais que possível e viável todo o andamento e a finalização desse trabalho, principalmente no contexto da pandemia. A prorrogação excepcional das bolsas foi imprescindível! Um órgão de sumária importância dentro do âmbito acadêmico, pelo fomento ao desenvolvimento da ciência e pesquisa no país (apesar de tantos contratempos e desfavorecimentos, para não usar outra palavra). E muito embora ameaçado e com cortes, se mantém como uma das principais fontes que sustentam a crença de que um país que investe em educação é um país mais justo e rentável. E também de resistência nesses tempos incertos e um tanto escuros. Há, assim como eu, quem também ainda acredite. Sem educação, uma das bases humanas, o conhecimento e a informação tornam-se fadados a equivocadas repetições, contradições, estagnações e esquecimentos.

Sou também muito grato ao inanimado que me habita, pelo brotar silencioso de palavras e dentro de uma sucessão de revisões e formatação, a materialização de um fruir de ideias, de um compreender teorias, criar poesia e interseccionar processos artísticos na academia. É meu, me foi concedido e agradeço, pois contribuiu naturalmente para o tão solitário processo de escrita, como pele ou parte da carne transposta e traduzida num papel eletrônico, defendido em retórica e comprovado numa titulação.

Deixo dito que estou além de todas as titulações.

Acredito na arte e no que tem de fundamental, nos experimentos testados com escrita e que me são igualmente fundamentais, sem sacrificar valores e sem me conformar com um existir na escuridão da atualidade, apesar de toda a nebulosidade anunciada no horizonte.

E ainda que esteja cego, sigo tateando, decifrando e traduzindo som e sensação resultante em visões, em imagem. Tenho ao meu redor som, imagens e visões.

Uma imagem está comigo, no meu corpo, onde outras mais podem também surgir e se desdobrar em visões, e por meio delas é também possível sentir vida, respiração, poema ou o embrião de um trecho literário em potencial. A escrita dramática do ver.

Letrar-se requer coragem.

Sou grato!

“Penetramos naquele universo amorfo dos sentimentos e cantamos o que ouvimos na linguagem do próprio sentimento; um vocabulário único de sons criados pelo próprio sentimento. Aqueles que comercializam palavras, apenas descrevem o sentimento. Nós falamos o sentimento. [...] O legado que o tempo nos transmite é a clareza”.

Leos Janáček, 1928.

## RESUMO

A partir da tradução interlingual inglês-português de Domingos Nunez da obra teatral *Performances* (2003) do dramaturgo irlandês Brian Friel (1929-2015), essa pesquisa propõe a retradução e a reformulação dramatúrgica interartes dessa obra, por meios semióticos diferentes – do texto para a imagem – com suporte nos conceitos de tradução intersemiótica e teatro de imagem propostos por Julio Plaza e José A. Sánchez. Proposta essa que tem como objetivo apresentar a possibilidade de intercambiar linguagens e processos de escrita dramática com a tradução interlingual já realizada de um texto para teatro, enxergando o texto teatral como gênero literário e ponto de partida para a recriação. Um processo criativo que é pautado em escolhas, adaptações tradutórias, supressões, reformulações, criação e recriação (a partir do conceito proposto por Haroldo de Campos), bem como edição e difusão de uma obra em diferentes linguagens que tem seu ponto de partida em aspectos biográficos do compositor Leos Janáček (1854-1928) transpostos em obras de arte. O paroxismo linguístico e as investigações sobre linguagem como um instrumento confiável de representação presentes na peça são pressupostos, e também pontos de encontro com o processo de reformulação e retradução que proponho como pesquisador, dramaturgo e encenador. São elementos que abraçam a discussão sobre linguagem e a tomam como impulso criativo para resultante de uma proposta de montagem teatral que eleve som e imagem. Também é objetivo da pesquisa compartilhar essa proposta como exemplo possível da interdisciplinaridade dos estudos da tradução com o teatro.

**Palavras-chave:** Tradução intersemiótica. Teatro de imagem. Linguagens verbais e não verbais. Brian Friel. Leos Janáček.

## ABSTRACT

From the English-Portuguese interlingual translation by Domingos Nunez of the theatrical work *Performances* (2003) by the Irish playwright Brian Friel (1929-2015), this research proposes the interartistic retranslation and dramaturgical reformulation of this work, by different semiotic means - from text to image - with support in the concepts of intersemiotic translation and image theatre proposed by Julio Plaza and José A. Sánchez. This proposal aims to present the possibility of exchanging languages and processes of dramatic writing with the already performed interlingual translation of a text for theatre, seeing the theatrical text as literary genre and starting point for the recreation. A creative process that is based on choices, tradutorial adaptations, suppressions, reformulations, creation and recreation (from the concept proposed by Haroldo de Campos), as well as editing and diffusion of a work in different languages that has its starting point in biographical aspects of the composer Leos Janáček (1854-1928) transposed in works of art. The linguistic paroxysm and the research on language as a reliable instrument of representation present in the piece are presuppositions, as well as meeting points with the process of reformulation and retranslation that I propose as researcher, playwright and director. For it embraces the discussion about language and takes it as a creative impulse for the result of a proposed theatrical montage that raises sound and image. It is also the objective of the research to share this proposal as a possible example of the interdisciplinarity of translation studies with theatre.

**Keywords:** Intersemiotic translation. Image theater. Verbal and non-verbal languages. Brian Friel. Leos Janáček.

## FIGURAS DO LEITMOTIV

DIVULGAÇÃO CICLO DE LEITURAS - SESC SP E CIA. LUDENS .....	36
AS TRADUÇÕES INÉDITAS - capas das publicações de 2013 pela editora Hedra ....	37
PARTITURA: OS QUATRO INSTRUMENTOS .....	79
PARTITURA QUARTETO .....	80
PARTITURA VIOLA .....	81
PARTITURA VIOLA II.....	82
JANÁCEK COMPOSITOR .....	88
LEOS JANÁCEK 74 anos.....	89
JANÁCEK E KAMILA - <i>Walking in Luhacovice</i> 1927 .....	90
JANÁCEK E KAMILA - Inspiração e amor sem contrapartida .....	91
PARTITURA VIOLINO I.....	94
PARTITURA VIOLINO I - Sequência.....	95
JANÁCEK AUTENTICADO .....	97
INTIMATE LETTER - 1926.....	97
INTIMATE LETTER - Rabisco 1917.....	98
JANÁCEK E KAMILA - Cartas Íntimas e encontros sem compromisso.....	103
ENCONTRO EM LUHACOVICE - 1926 .....	104
ENCONTRO EM 1927 .....	107
KAMILA STÖSSLOVÁ .....	108
KAMILA STOSSLOVÁ - A MUSA NUM LUGAR INCOMUM .....	108
KAMILA E SEU FILHO OTTO - 1917 .....	109
KAMILA EM 1918 .....	114
PERFORMANCES EM CENA – PANORÂMICA.....	117
PERFORMANCES EM CENA – QUADRO 1 ABERTURA.....	118

PERFORMANCES EM CENA – QUADRO 2 ENTRADA DE ANESKA.....	120
PERFORMANCES EM CENA – QUADRO 3 AS PARTITURAS.....	121
PERFORMANCES EM CENA – QUADRO 4 O QUARTETO .....	122
PERFORMANCES EM CENA – QUADRO 5 JANÁČEK E KAMILA.....	123
PERFORMANCES EM CENA – QUADRO 6 KAMILA A MUSA NA MÚSICA...	124
JANÁČEK NO JARDIM – Brno, 1910. ....	146
PERFORMAR.....	166

## CONCERTO

<b>FIGURAS DO <i>LEITMOTIV</i></b> .....	14
<b>PRELÚDIO</b> .....	18
<b>PRIMEIRO MOVIMENTO:</b> .....	27
<b>BRIAN FRIEL NO TEATRO IRLANDÊS</b> .....	27
Variação do primeiro movimento: .....	34
Na língua do ineditismo - a tradução de <i>Performances</i> para o português no Brasil...	34
<b>SEGUNDO MOVIMENTO:</b> .....	48
<b>TRADUÇÃO, TEATRO E VISÃO - IMAGEM - INTERSEMIOSE, A DIVERSIDADE DE LINGUAGENS E A REVITALIZAÇÃO DA CENA</b> .....	48
Variação do segundo movimento: .....	59
Imagens, adaptações e as dramaturgias visuais - soluções tradutórias para imagem sonora e visual. ....	59
<b>TERCEIRO MOVIMENTO SEGUIDO DE ADÁGIO:</b> .....	63
<b>PERFORMAR <i>PERFORMANCES</i>: UMA PROPOSTA DE (RE) TRADUZIR E ADAPTAR A ESCRITA DRAMÁTICA PELA IMAGEM</b> .....	63
Variação do terceiro movimento: <i>Performances</i> a tradução quadro a quadro.....	116
<b>INTERLÚDIO:</b> Variantes da Imagem .....	128
<b>QUARTO MOVIMENTO:</b> .....	132
<b>JANÁCEK E A TRADUÇÃO DE INTIMIDADES - CRIAÇÃO OU DESEJO OBSESSIVO?</b> .....	132
Variação do quarto movimento: Friel e Janáček - paralelismos e intersecções em escrita e composição, vivência e memória, trabalho artístico e inspiração. ....	139
<b>CODA</b> .....	145
<b>LIBRETOS E NOTAS EXECUTADAS</b> .....	152
<b>NOTAS CIFRADAS</b> .....	157



<b>APÊNDICE .....</b>	<b>158</b>
<b>TRADUÇÃO E TEATRO: UM DIÁLOGO DE PERCEPÇÕES E MODOS DE EXPRESSÃO EM DIFERENTES MEIOS .....</b>	<b>158</b>

## PRELÚDIO

O meu interesse por escrita dramaturgica se desenvolveu com mais relevância durante a graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Catarina e nos trabalhos de pesquisa em nível de iniciação científica com o grupo de pesquisa PACT – performance, artes cênicas e tecnologia coordenado pelo professor Rodrigo Garcez. A relação com a escrita para teatro, numa estrutura mais contemporânea, ficou mais estreita quando assisti em DVD um episódio, e posteriormente todo o ciclo/espetáculo *Tragédia Endogonidia*<sup>1</sup> (2002-2004), da Cia. Italiana Societàs Raffaello Sanzio, que me deixou muito impressionado. Um espetáculo que utiliza recursos visuais e sonoros na composição da cena, sem ancorar sua estrutura dramaturgica na palavra ou numa narrativa dialógica ou com personagens psicologicamente bem definidos. É a imagem conversando com o espectador, e mais que a imagem, os sentidos, as sensações, o subjetivo.

Diante disso, senti necessidade de investigar mais a fundo o modo como uma dramaturgia de cena pode ser concebida tendo na imagem seu principal recurso, enaltecendo o gestual, movimentação, silêncios e sonoridades, luz e outros sons sem depender exclusivamente da palavra para se comunicar com um público e se fazer entender. Embora a dramaturgia que conceba essa imagem que se comunica, parta de um texto verbal, também é colocada no palco por meio do gesto, na forma de uma imagem. O silêncio como ambientação sonora, rompido por ruídos, melodias e a música em si, além da palavra como recurso de apoio em modo preciso e mais assertivo, são elementos integrados nessa dramaturgia.

O texto é concebido e estruturado pelas imagens, sons, rostos que me atravessam quando me coloco nessa posição de dramaturgo, observador, tradutor de um instante. No instante de também escrever para e sobre pessoas. Porque no instante a velocidade de atravessamentos não permite racionalização imediata, a filtragem, a formulação e a construção do texto são feitos com as camadas do depois. Essas questões me inspiraram

---

<sup>1</sup> Esse mesmo espetáculo foi objeto de pesquisa para o meu trabalho de conclusão de curso em Artes cênicas. Orientado pelo Prof. Dr. Rodrigo Garcez, o responsável pelo acesso completo a essa obra da Societàs Raffaello Sanzio, e com quem tive mais do que orientações de nível acadêmico. As trocas artísticas integraram minhas inspirações e colaboraram com meu aprimoramento para além da academia e permanecem atuantes.

e por meio delas expandi meu processo criativo, que nomeei de dramaturgia de observação, onde me coloco como observador de imagens, pessoas, diálogos, paisagens.

A ausência da palavra não é determinante, o que interessa são outras modalidades e os modos de intercâmbio, interação e decodificação. Características essas que, nas artes da cena, proporcionam um processo bastante instigante.

O primeiro contato que tive com a obra de Brian Friel foi em 2004, na ocasião da montagem de “Dançando em Lúnassa” (*Dancing at Lughnasa* em título original, escrita em 1990 e considerada uma das obras-primas do autor e até pouco tempo inédita no Brasil) apresentada pela Cia. Ludens de São Paulo, que tem seu trabalho voltado para estudos, tradução e montagens de textos dramáticos (peças) do teatro irlandês.

Motivado pelo espetáculo, descobri a adaptação dessa mesma obra, feita para o cinema: “A dança das paixões”<sup>2</sup> (1998) em título traduzido no Brasil, que reforçou o interesse pelo autor e sua dramaturgia. Desde então, a curiosidade pelo teatro irlandês ficou um tanto adormecida até o início dessa dissertação, a exceção de leituras pontuais de algumas obras, lidas mais por distração do que por estudo e pesquisa.

Acredito que o contato familiar e de afeto com Domingos Nunez - tradutor e diretor da Cia. Ludens – foi o grande facilitador do acesso e do interesse crescente por essas obras e pela dramaturgia irlandesa em si. É inegável a valiosa contribuição de suas traduções de algumas obras de Friel, escritas em diferentes períodos, para os estudos e fazer teatral no Brasil.

A escolha por propor a tradução interartes por meio da imagem e da reformulação dramaturgicada tem o objetivo investigar o potencial de montagem de um texto dramaturgicada em sua forma literária num espaço cênico. *Performances* (2003), traduzida para português-Brasil por Domingos Nunez e publicada pela editora Hedra, tem sua fundamentação em diálogos, em cartas (manuscritos e partituras), na música e na palavra. E são também essas características que realçam a escolha desse texto como objeto de estudo.

Esta proposta visa deixar emergir a subjetividade num conjunto de três eixos que revelam polifonia: o pesquisador tradutor, o dramaturgo-dramaturgista e o encenador. São vozes e personas que se colocam em estado de performance, elencando possibilidades de se apresentar uma obra não só pelas vias literárias na qual foi

---

<sup>2</sup> O roteiro foi adaptado pelo dramaturgo irlandês Frank McGuinness e dirigido por Pat O’Connor, e conta com grande elenco: a atriz americana Meryl Streep no papel principal e o ator irlandês Michael Gambon coadjuvante.

concebida, mas também por meio do uso de recursos cênicos afastados do lugar comum, do teatro com personagens definidos psicologicamente e em diálogo uns com os outros na formatação da narrativa. Uma história contada por meio de gestos ações. Apresento aqui, a oportunidade de não fazer simplesmente dessa proposta de reformulação dramática e de encenação uma transposição da escrita dramática - enquanto obra literária - para o palco. Há algo a mais nesse processo, digo, há a imagem, há recursos, indicações para explorar o visual e principalmente a sonoridade que a obra propõe. Numa livre leitura particular e individual minha como pesquisador tradutor, dramaturgo-dramaturgista, encenador em estado de performance, em diálogo com a projeção da cena que quer apresentar, mesclo essas vozes e estruturo uma proposta de encenação com dispositivos específicos.

Provoco e me questiono: Por que *Performances*?

Diria que a motivação maior para a escolha dessa obra de Brian Friel como objeto dessa investigação, parte das características radicais com particularidades dentro da dramaturgia do autor: trata-se de um estudo aprofundado sobre a arte e o artista, vida emocional e criativa interligadas. Situada fora da Irlanda, o enredo aborda aspectos biográficos do compositor Leos Janáček (1854-1928) recriados numa dramaturgia de cena para o teatro. O processo de tradução intersemiótica das “Cartas Íntimas” - *Intimate letters*, (antes disso, também resultado de tradução interlingual do tcheco para o inglês do pesquisador e musicólogo John Tyrrell) feito por Friel resulta numa dramaturgia para palco. O próprio autor, antes da descrição dos personagens, agradece ao ator irlandês Michael Colgan pela apresentação das cartas de Janáček para Kamila Stösslová e a sugestão de que elas renderiam um bom material para a concepção de uma peça teatral.

Baseado na crítica da primeira montagem de 2003, houve quem considerasse *Performances*, um dos últimos escritos por Friel, trabalho pouco relevante de um autor já consolidado e com total autonomia para fazer o que for mais conveniente nos termos de seus interesses e processos de criação – e eis aqui um dos pontos altos de discussão presente em *Performances*: processos de criação. A construção da estrutura narrativa em termos dramáticos, a escolha da linguagem musical, a base em fatos biográficos, e a crítica ao realismo encorpam ainda mais o interesse na obra.

É característica inédita que chama atenção e curiosidade na obra de Brian Friel, dada à consolidação da sua relevância enquanto voz da Irlanda, ter um personagem real – o compositor tcheco Leos Janáček (1854-1928) - abordar suas questões afetivas, a

partir da musicalização das “Cartas Íntimas”, também título de obra sinfônica composta para quarteto de cordas. O Segundo Quarteto de Cordas – *String Quartet N° 2, Intimate letters*, de 1928, é uma das últimas composições de Janáček. Foi integralmente executada após a morte do músico no mesmo ano em que foi composta.

O que fica ainda mais em evidência é o interesse particular de Friel em discutir os desdobramentos e alcances da linguagem como instrumento confiável de representação do real, presente em toda a sua escrita dramática, e que nessa obra atinge seu ápice. É um período isolado e de destaque no cânone do escritor. Pela primeira vez sua obra desvia da Irlanda e dos tópicos político, sociais e culturais e pousa na Morávia, na república Tcheca, onde resgata a inventividade de um de seus maiores músicos. Rosalie Rahal Haddad em seu trabalho *Performances and the String Quartet n. 2 – Intimate Letters*<sup>3</sup> apresenta comparativos do uso da linguagem musical da música de Janáček usada na dramaturgia de Friel, cujos signos em questão são as cartas e a escritura musical como alternativas de fornecer uma leitura mais fidedigna da realidade, e a interrogação frequente: a linguagem musical tem a capacidade de se sobressair a qualquer expressão vernácula? Há dúvidas quanto à possibilidade de tornar isso um recurso viável, o que permanece é uma constante interrogação acerca dessas investigações e a peça se mostra constatemente como uma provocação para refletir a respeito de processos de criação e simbologias linguísticas.

A dramaturgia de *Performances* é composta (a música também é protagonista, há duplicidade de papéis) por peças para piano e para quarteto de cordas entre os diálogos do compositor e músico Leos Janáček com Aneska, doutoranda da Universidade de Praga, próxima de defender sua tese a respeito da escrita e correspondência das *Intimate Letters*. Ela viaja até Brno capital da Morávia para entrevistar o compositor. O compositor - já morto e colocado em cena no seu gabinete – assume posição defensiva, tenta deturpar, refutar e até se justificar diante das questões feitas pela estudante. Sua existência ali, naquele gabinete, só é possível pelos estudos de Aneska e pelo legado de sua obra musical. Nesse sentido ele e sua música estão vivos em cena. Este é um ponto de performatividade a ser observado pela posição dos personagens e seus objetivos no decorrer da narrativa. Outro ponto é a condição do personagem estar morto em cena - uma vez que personagens mortos em cena podem direcionar à arquivos, memórias e permanências fantasmagóricas - que por si só suscita

---

<sup>3</sup> HADDAD, Rosalie Rahal. **Performances and the String Quartet n. 2 – Intimate Letters**. In: ABEI Journal n. 9. São Paulo: Humanitas, 2007.

discussões a respeito de processos criativos e da linguagem como recurso de expressão e representação do real, numa espécie de investigação das potências e limites da linguagem.

Como referencial teórico base, no campo da tradução interartes na subárea semiótica, que engloba a tradução intersemiótica e meios de transposição de diferentes linguagens me amparo em Julio Plaza<sup>4</sup>. Quanto à retradução e/ou adaptação os teóricos: Antoine Berman<sup>5</sup> e Linda Hutcheon<sup>6</sup>. José A. Sanchez<sup>7</sup> para a questão do teatro de imagem e das dramaturgias visuais propostas, tendo em vista a linguagem musical que o próprio texto objeto oferece.

Dentro desse escopo do imagético, na fusão entre o teatro de imagem com a tradução intersemiótica e a proposta de transposição do texto de Friel numa montagem nesses moldes, novamente Julio Plaza e Monica Tavares<sup>8</sup>, entre outros autores, que abordem e teorizem sobre os temas e complementem a bibliografia base. Minha fonte primária e, portanto, meu objeto no qual este trabalho se baseia é o texto *Performances* de Brian Friel na tradução interlingual de Domingos Nunez.

O acesso à tradução de Domingos Nunez se deu por duas vias: a publicação impressa de 2013 da editora Hedra e os arquivos com a versão pré-publicação gentilmente cedidos pelo tradutor, o que possibilitou o cotejo entre as versões integrado ao processo de reformulação dramaturgica.

A dissertação está estruturada em quatro movimentos que se remetem a termos musicais ao invés da estrutura tradicional por capítulos. O Primeiro movimento é específico e contempla a apresentação do autor e sua posição no teatro irlandês. Nele também apresento as traduções das obras para o português do Brasil com foco naquela que é objeto deste estudo. O segundo movimento: “Tradução, teatro e visão - imagem: intersemiose, a diversidade de linguagens e a revitalização da cena” bem como sua variação (subcapítulo): “Teatro de imagem e dramaturgias visuais: soluções tradutórias

---

<sup>4</sup> PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

<sup>5</sup> BERMAN, Antoine. A retradução como espaço da tradução. In: **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 37, nº 2, p. 261-268, mai-ago 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261>  
Acesso em: 12/02/2019.

<sup>6</sup> HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ, José A. **Dramaturgia de la imagen**. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de de Castilla La Mancha, 1994.

<sup>8</sup> PLAZA, Julio. TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

para som e imagem”, são apresentados a fim de mesclar as áreas de tradução e de teatro, e respaldar bibliograficamente a proposta de reformulação dramatúrgica com direcionamentos específicos para o texto *Performances*.

O terceiro, “Performar *Performances*: uma proposta de (re) traduzir e adaptar a escrita dramática pela imagem”, seguido de Adágio, apresenta o texto com a minha versão e reformulado dramaturgicamente, com orientações e acréscimos, a resultante acadêmico-artística dessa pesquisa, um caderno de direção. Sua variação: “*Performances* a tradução quadro a quadro” expõe os esboços de *storyboards* para visualização de execução das cenas.

O quarto movimento “Janáček e a tradução de intimidades: criação ou desejo obsessivo?” e sua variação: “Friel e Janáček: paralelismos e intersecções em escrita e composição, vivência, trabalho e inspiração” contextualiza as biografias do autor e do compositor. Por fim, a Coda com as considerações conclusivas, seguida das referências bibliográficas consultadas (libretos e notas executadas e cifradas).

A maior dificuldade durante o processo de tradução/reformulação da escrita dramática e concepção da proposta de encenação foi adaptar, editar, suprimir e (re)traduzir os diálogos entre as personagens; tendo em vista um contato mais fluido da imagem amparada pela linguagem musical presente no texto, de modo que assim o texto se mantivesse inteligível para um público espectador interessado em teatro irlandês e em dramaturgias visuais. A reformulação mostra ao público leitor interessado o teatro como lugar de experiências visuais, sonoras e sensoriais.

No processo criativo de tradução/reformulação dramatúrgica/direção, levo em consideração o desejo e a viabilidade de montagem do texto, dentro dos moldes que proponho inseridos num intercâmbio de linguagens, um experimento interartes. Logo, as posições que assumo como pesquisador, dramaturgo e encenador em potencial são as minhas performances de investigação.

A apresentação do texto reformulado e adaptado parte desse princípio, almejar a montagem, sem ligações estreitas tanto com o texto de língua fonte (o inglês) quanto com o texto traduzido para a língua de chegada (o português). O que me interessa é explorar a linguagem numa proposta de montagem de um texto para o espaço cênico, a tradução de um meio para outro, e o modo como a visualização dessas imagens operam na escrita dramática. Como as imagens que quero evocar na qualidade de encenador também atuam no mesmo texto que as referencia.

Não há como ignorar a palavra e os diálogos por completo, e nem é essa a pretensão, mas sim deslocar o modo de comunicação com os espectadores, que nem só na palavra, na letra e nos diálogos tem respaldo. O objetivo é enaltecer a imagem, o som e o gesto enquanto elementos de comunicação sensorial. Tornar essas linguagens – da palavra, do som e imagem - intercomplementares no sentido de comunicar cenicamente. Seria um ajuste de linguagem de acordo com a junção das características sonoras e visuais, resultando numa proposta mais experimental. Esse ajuste é possível a partir do uso da negociação inerente aos estudos e práticas da tradução e da adaptação. Possíveis adaptações, ganhos e ampliações a que uma obra nesse processo está sujeita devem ser consideradas como partes desse processo investigativo-criativo, pois como já é de conhecimento no âmbito da tradução – “o ato de traduzir, consiste em uma perda. Perda que não se mostra nem no ponto de partida, nem no ponto de chegada, mas no trajeto de redizer o já dito [...]” (SOUZA, 2014, p. 18)<sup>9</sup>. Ter como ponto de partida, nesse estudo, uma tradução torna possível percorrer esse trajeto de “redizer o já dito”, considerando todo o proveito obtido nesse trajeto. Acesso, difusão e análise de uma obra traduzida são, nesse sentido, sinônimos para ganho, uma espécie de contribuição a diversas vertentes e estudos.

Já que o processo de tradução é uma negociação, reconheço aqui a oportunidade de ganhos e aplicabilidades do processo de traduzir e adaptar nesses moldes (intercâmbio com as artes da cena, numa pesquisa interartes). O processo de tradução é resultante de uma leitura particular, individual e subjetiva do texto em língua de chegada. Esse mesmo texto gera impulsos de investigação para uma leitura que é pertencente ao universo dramático do autor, Brian Friel.

Nas posições concomitantes e performativas de tradutor/dramaturgo/encenador, que me tornam o responsável por ressignificar o texto dramático, a partir da minha leitura e subjetividade, inicio impulsos investigativos com a tradução interlingual da obra (inglês-português). Minha finalidade é apresentar uma proposta de tradução/reformulação dramática/direção para *Performances* no contexto da tradução interartes entre linguagens (da palavra para a imagem), do teatro de imagem e da dramaturgia visual. Processo tradutório que resultará, em termos acadêmico-

---

<sup>9</sup> SOUZA, Pedro de. De como se perder na tradução. In: **Sobre discurso e tradução**. Tubarão: Copiart. Florianópolis: PGET/UFSC, 2014.



artísticos, num novo texto, adaptado, que guiará a possibilidade de montagem em palco ou espaço cênico.

Cabe ressaltar que, em termos de processo tradutório, não foi meu objetivo comparar, retraduzir ou analisar as escolhas da tradução do texto de partida em inglês, para a língua de chegada, o português do Brasil. A partir da tradução de Nunez, interessou-me explorar modos potenciais de justapor texto e imagem, de modo a sobressaltar a imagem sonora e visual no espaço cênico e apresentar a escrita de novas dramaturgias de cena resultantes desse processo de tradução específico, tendo como impulso e ponto de partida, a tradução interlingual de uma obra literária do gênero dramático. Além de considerar um exercício de visualidade a que um texto pode ser exposto, com olhar não só acadêmico, mas também artístico.

A motivação para a pesquisa parte do desejo de investigar os processos dramáticos para além do modelo convencional para um texto que sugere e gera visões e imagens. Um texto que pode não ser dito na cena, mas que está na cena através de visões e imagens sonoras e visuais. Um texto que pode ser dito em cena, mas que se ampara em recursos cênicos imagéticos. Um texto que pode não ser necessariamente dito pelo ator através dos recursos da língua (caso o corpo cênico desse ator esteja em cena), mas um texto que está com o ator a partir da imagem gerada com a sua presença, onde também se origina a cena de imagem e a comunicação desse texto com um público. A tradução do texto dramático escrito para o representado na dramaturgia que se torna imagem.

A bibliografia sobre dramaturgias visuais e teatro de imagem também intriga e colabora com o prosseguimento das investigações, dada a necessidade pessoal de pesquisar dramaturgia em termos tão específicos e interdisciplinares.

Se um dos objetivos desse trabalho é apresentar a possibilidade e o intercâmbio de linguagens e modos de concepção de uma obra dramática, para além de estruturas mais clássicas e associadas ao teatro como lugar comum, cabe destacar, o teatro como espaço onde imagens sonoras e visuais também têm lugar. Lugar esse onde a dramaturgia e as imagens podem ser amplificadas pelos sentidos dentro de processos experimentais. O teatro é um espaço híbrido, visto que é arte com capacidade de compor junto do espectador, com sua subjetividade, a leitura dessas imagens sonoras, visuais, textuais que são potencializadas e inseridas na obra de um autor clássico e canônico. Um autor com obras pautadas na palavra, com um olhar realista e social sobre seu país,

com um conjunto de obra coeso, forte e estruturado, e que especificamente nesse texto alcança um lugar de ascensão na escrita para teatro.

E por que não tentar visualizar esse texto de modo ainda mais radical naquilo a que ele se propõe? Pelas imagens sonoras e visuais que o apoiam e amparam, a fim de ressaltar os aspectos reais e biográficos que são sua raiz criativa, ao propor um modo de performar *Performances*. Um intercâmbio com as artes visuais, sonoras e imagéticas, defendidos com a criação original de escritas dramáticas contemporâneas e pós-modernas, das ‘adaptações’, reformulações e das (re)traduções de obras que já tem dentro de si esse viés, ainda que pautadas na interlocução.

Como a escrita dramática originária de uma tradução entre línguas afeta seu público-leitor por dispositivos sensoriais? Discutir os aspectos musicais e visuais presentes no texto possibilita enaltecê-los no palco. Como performar, direcionar, escrever e/ou (re)traduzir *Performances* em cena? Através dos recursos das imagens visuais e sonoras enquanto linguagem, tendo na palavra um recurso de apoio.

## **PRIMEIRO MOVIMENTO: BRIAN FRIEL NO TEATRO IRLANDÊS**

O nome Brian Friel (1929-2015) por si só é sinônimo de respeito e credibilidade quando se fala e estuda o teatro da Irlanda. É referência de peso e um dos grandes ícones desse teatro e sua dramaturgia. A preocupação em retratar a sociedade irlandesa, suas questões políticas e sociais, levanta em seus textos discussões a respeito do país e suas especificidades, o que o torna um autor celebrado e representativo. Beatriz Kopschitz Bastos em comentário sobre o autor salienta:

Brian Friel é hoje considerado um dos mais importantes dramaturgos em língua inglesa da contemporaneidade [...] identificado como a “voz da Irlanda”, o autor fez das questões cruciais de sua terra natal matéria-prima para quase toda a sua obra. Tais questões, imbuídas de uma universalidade humana, viajaram da realidade local da sua origem para a apreciação de espectadores e leitores internacionais. [...] Embora nascido em Derry na Irlanda do norte, residiu no condado de Donegal por décadas. Questões de afiliação e lealdade são, portanto, preocupações centrais. A ambivalência que o caracteriza tem feito com que ele cada vez mais seja definido como um autor do “norte”, sem afiliação a nenhum dos dois estados políticos irlandeses. [...] Transita no maniqueísmo predominante por meio do espaço teatral e da linguagem, em busca de uma identidade que acomode a complexidade e as diferenças da região. (2013, p. 7-11).

O próprio meio onde Friel está inserido, no sentido de nacionalidades, afiliação e território mencionados acima são particularidades que podem ser identificadas em seus trabalhos. Essa breve apresentação do autor faz correlação com o conteúdo de suas obras, que têm como pano de fundo o território irlandês e a invenção de localidades fictícias baseadas no real para desenvolvimento das narrativas. Sua escrita revela um autor essencialmente criativo perante sua identidade local.

Sua obra pode ser vista por aspectos bastante específicos e divididos em blocos: peças políticas, familiares e históricas, aspectos esses que estão presentes na sua escrita em diferentes momentos e décadas. Ainda que não se reduza unicamente a essas temáticas, são características que em maior ou menor evidência, permeiam o conjunto de obra.

Em linhas gerais, como apresentado por Anthony Roche<sup>10</sup> em número especial da *Irish University Review*, o teatro de Friel é um teatro realista – embora o autor

---

<sup>10</sup> ROCHE, Anthony. The worlds of Brian Friel. In: **Irish University Review: a journal of irish studies**. Special issue – Brian Friel, Dublin, v. 29, n. 1, 1999.

conteste sua estrutura e o realismo em si. A partir da década de 1980, principalmente, sua escrita dramática adota a linguagem como centro de discussão, e representa mudanças e tradições em defesa (e também questionamento) daqueles com quem debate e dão vida por meio da encenação de suas obras. Ademais, o interesse pela linguagem e seus desdobramentos passa a ser interesse obsessivo nos trabalhos de Friel. Características também evidenciadas por Domingos Nunez<sup>11</sup> na apresentação da tradução até então inédita de “Dançando em Lúnassa” (*Dancing at Lughnasa*).

Prolífico e dedicado autor, avesso a entrevistas e discursos em público, empenhado em sua inquieta escrita dramática, também realizou traduções e adaptações até sua morte em outubro de 2015. Na ocasião, o jornal Folha de São Paulo, caderno “Ilustrada”, publicou artigo<sup>12</sup> traduzido da Reuters – agência britânica e internacional de notícias com autoria de Michael Roddy<sup>13</sup> - sobre o autor e importância de sua obra para o teatro mundial.

Em depoimento concedido a Michael Roddy, Anthony Roche, professor de literatura na University College Dublin, destaca uma das características da dramaturgia de Friel: “Ele escreveu contos bons, mas se comprometeu com o teatro e com desenvolver uma compreensão de quem somos como pessoas, pessoas com histórias bem conflitantes”<sup>14</sup>. No mesmo artigo, ainda a respeito das características e importância do autor, também em depoimento concedido, Sean Doran, diretor artístico e um dos parceiros de Friel em montagens de suas peças em festivais, o considera um dos grandes da moderna escrita dramática irlandesa, e reitera: “Ele foi um dos maiores artistas da nossa cultura, junto a, em minha opinião, grandes nomes como [Samuel] Beckett e [James] Joyce”<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> NUNEZ, Domingos. Apresentação. In: **Dançando em Lúnassa**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013.

<sup>12</sup> REUTERS Agência Britânica e internacional de notícias. Premiado dramaturgo irlandês Brian Friel morre aos 86 anos. Caderno Ilustrada **Folha de São Paulo**, 02 Out. 2015.

**Disponível em:** <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1689370-premiado-dramaturgo-irlandes-brian-friel-morre-aos-86-anos.shtml>

Acesso em: 03/11/2018.

<sup>13</sup> RODDY, Michael. Premiado dramaturgo irlandês Brian Friel morre aos 86 anos. **Reuters** Agência Britânica e internacional de notícias, 02 Out. 2015.

**Disponível em:** <https://br.reuters.com/article/idBRKCN0RW1HB20151002>

Acesso em: 03/11/2018.

<sup>14</sup> *Ibidem* 13.

<sup>15</sup> *Ibidem* 13.

O presidente da Irlanda, Michael D. Higgins, também deu seu relato e lamentou a morte de Friel e o descreveu como “um gigante da literatura e do pensamento irlandês”<sup>16</sup>.

Na Irlanda, o dramaturgo dispensa maiores apresentações, é clássico, e um dos mais importantes autores do teatro europeu do século XX. Nas orelhas da coleção Brian Friel (2013), no volume com a tradução de *Performances*<sup>17</sup>, o autor é brevemente apresentado:

Brian Friel nasceu em Omagh, no condado de Tyrone, Irlanda do norte, em nove de janeiro de 1929. Residiu em Derry e passava férias do outro lado da fronteira, no condado de Donegal, República da Irlanda, local posteriormente transmutado na localidade de Ballybeg, cenário de muitas de suas peças. Tanto o ambiente de divisões políticas de Derry e a paisagem rural de Donegal viriam a fornecer a matéria prima de sua obra e a exercer uma influência permanente na sensibilidade artística e na imaginação do autor. Suas peças abordam a tensão social gerada pelo conflito entre tradição e mudança, sem perder de vista o indivíduo e as relações interpessoais. A busca por uma linguagem e uma forma dramática que solucionem ou acomodem essa tensão é o que melhor caracteriza sua obra.

Essa última característica complementa ainda, a tensão entre a abordagem sensorial e visual em relação ao gesto realista propostos nessa tradução. Ainda sobre aspectos biográficos atrelados ao estilo de escrita, Adriana Carvalho Capuchinho<sup>18</sup>, em sua tese cujo objeto de estudo é a análise de três peças do autor pela perspectiva do teatro ritual, evidencia:

Nosso autor convive com a duplicidade de ser britânico e irlandês. Ele também tem dois nomes e duas datas de nascimento: embora batizado com nome irlandês Brian Patrick O’Friel, [...] a família católica vivendo em um país majoritariamente protestante, registrou-o em cartório como Bernard Patrick Friel, nascido em 10 de janeiro de 1929. Assim como outros aspectos essenciais em sua vida, ele terminou por adotar algo intermediário: Brian (do nome irlandês) e Friel (do nome anglicizado) (2012, p.17-19).

---

<sup>16</sup> Ibidem 13.

<sup>17</sup> FRIEL, Brian. **Performances**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013.

<sup>18</sup> CAPUCHINHO, Adriana Carvalho. **Liminaridade, sacrifício e reciprocidade: uma abordagem do ritual em três peças de Brian Friel**. Tese (Doutorado em estudos linguísticos e literários). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. p. 17-20.

**Disponível em:** [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-21022013-111001/publico/2012\\_AdrianaCarvalhoCapuchinho\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-21022013-111001/publico/2012_AdrianaCarvalhoCapuchinho_VCorr.pdf)  
Acesso em: 03/11/2018.

Em palcos brasileiros, porém, ainda é pouco conhecido, montado e estudado, dado o grande número de peças não traduzidas para o português<sup>19</sup>, mas ainda assim de grande relevância para estudos e conexões com a dramaturgia e exercício da escrita dramática brasileira e suas influências intercambiais com o teatro irlandês. Os textos: *Molly Sweeney* (montado duas vezes em 2000 e 2006), “Dançando em Lúnassa”, e “O fantástico reparador de feridas”, esses dois últimos montados pela Cia. Ludens em 2004/ 2013 e 2009 são, até então, os que ganharam encenações no Brasil. As montagens e traduções desses textos estão mais detalhadas na variação do movimento.

No português de Portugal, sua obra tem similar projeção, as traduções para essa língua são citadas por Luís Miguel de Queirós<sup>20</sup>, em publicação de artigo também na ocasião da morte de Friel:

Em Portugal, descontada uma episódica tradução de *Lovers: Winners and Losers* (1967), com o título *Amantes e Triunfantes*, publicada no final dos anos 60 na revista *Teoremas de Teatro*, a obra de Friel só chega bastante tarde, e em boa medida graças ao tradutor, encenador e professor da Faculdade de Letras do Porto Paulo Eduardo Carvalho, precocemente desaparecido em 2010, cujas traduções das peças *O Fantástico Francis Hardy*, *Curandeiro (Faith Healer, 1979)*, *Traduções (Translations, 1980)*, *Danças a Um Deus Pagão (Dancing at Lughnasa, 1990)* e *Molly Sweeney* (1994) estão recolhidas num volume da Cotovia publicado em 2000. (2015).

No mesmo artigo, o jornalista, ao mesmo tempo em que menciona fatos importantes na carreira do autor irlandês, relembra a honraria comparativa com o autor e dramaturgo russo Tchekhov. Comparação essa que tem uma explicação, indo além da linguagem similar na estrutura da escrita, tendo mais a ver com as traduções que Friel realizou de algumas obras desse autor. Como cita Queirós<sup>21</sup> em trecho de seu artigo:

---

<sup>19</sup> Na sequencia, a continuidade do capítulo apresenta as traduções inéditas feitas por Domingos Nunez para o português do Brasil.

<sup>20</sup> QUEIRÓS, Luis Miguel de. Morreu Brian Friel, o Tchekhov irlandês. **Público** ípsilon toda a cultura, 02 Out. 2015.

**Disponível em:** <https://www.publico.pt/2015/10/02/culturaipsilon/noticia/morreu-brian-friel-o-tchekhov-irlandes-1709933>

Acesso em: 12/04/2019.

<sup>21</sup> QUEIRÓS, Luis Miguel de. Morreu Brian Friel, o Tchekhov irlandês. **Público** ípsilon toda a cultura, 02 Out. 2015.

**Disponível em:** <https://www.publico.pt/2015/10/02/culturaipsilon/noticia/morreu-brian-friel-o-tchekhov-irlandes-1709933>

Acesso em: 12/04/2019.

O rótulo de Tchekhov irlandês, não se deve apenas ao facto de ter um talento comparável ao do contista e dramaturgo russo. Brian Friel traduziu várias obras de Tchekov, e este foi uma influência determinante na sua própria dramaturgia, que inclui várias peças construídas sobre enredos e personagens tchekovianos, como *The Yalta Game* (2001), inspirado num dos seus contos, ou *Afterplay* (2002), que imagina um encontro, num café de Moscovo, entre o André de *As Três Irmãs* e a Sónia do *Tio Vânia*. Brian Friel começou a publicar no final dos anos 50, e em meados da década seguinte alcançara já uma considerável projecção, sobretudo desde a bem sucedida apresentação de *Philadelphia, Here I Come!* na Broadway. Mas deve a sua consagração internacional a *Dancing at Lughnasa* (1990), uma peça de ressonâncias autobiográficas inspirada na vida da sua mãe e das suas tias na Irlanda dos anos 30, contada por um adulto a partir das suas memórias de infância. Antes de ser adaptada ao cinema, a peça já conseguira a façanha de conquistar simultaneamente um Tony, o prémio Laurence Olivier e o prestigiado prémio do New York Drama Critics Circle. (2015).

As considerações de Queirós reforçam as influências em termos de linguagens e narrativas, diretas ou indiretas de outros autores, a que a obra de Friel está submetida a partir de suas práticas tradutórias. As traduções de obras de outros autores, russos principalmente, são absorvidas na escrita de Friel e as comparações com Tchekhov e seu estilo de escrita não são infundadas. Vale ressaltar, para tanto, a possibilidade de um estudo a ser feito, com relação às traduções diretas (para língua materna ou primeira língua) realizadas por Friel em comparação com sua própria obra dramática e onde elas se encontram mais explicitamente. O jornalista ainda relembra fatos marcantes na carreira como o início das publicações, a conquista do prémio Tony, adaptações para o cinema e duas de suas mais lembradas obras (“Dançando em Lúnassa” e “Filadélfia lá vou eu!”).

O período de escrita e produção dramática de Friel é um longo período para ser observado, se inicia com a publicação e encenação de sua primeira peça nos anos 1960, até a estreia de *The home place* – uma de suas últimas obras - em 2005, e ainda deve-se considerar a relevância de suas traduções e adaptações a partir dos textos de Ibsen, Tchekhov e Turgenev, e o trabalho de Friel como tradutor e recriador de dramaturgias. São obras originais e algumas delas podem ser citadas dentro do contexto de realismo, realismo fantástico, memória e teatro documental.

É possível afirmar que o dramaturgo construiu um tipo específico de linguagem nas suas obras. Segundo Peter James Harris<sup>22</sup> (2013, p. 13), “em uma peça de Friel o público precisa se envolver, pensar, interpretar. Friel invoca as emoções de seus espectadores, mas também requer seu envolvimento intelectual”. Ao passo que Anthony Roche<sup>23</sup> complementa, também ao enaltecer as características no processo de escrita dramática do autor:

Brian Friel’s dramatic progress since then has continued to seek and find themes and forms that will negotiate between the past and the future. His work continues to speak to and interpret an Ireland undergoing dizzying social change and political upheaval. [...] Friel was already raising questions about the very nature of the medium of theatre. [...] Plays which are still driven to explore new areas, of challenging works. (1999, p. vii-ix).

Dada a semelhança entre os temas escolhidos, a fim de que pudesse melhor discuti-los através dos recursos teatrais na difusão dessas temáticas e panos de fundo, relacionar esses atributos com o público gera aproximação, pois eles envolvem questões sociais recorrentes e comumente vistas no seu país. Logo, também fornecem material para explorar outros recursos e domínios no teatro, de tradução inclusive.

A cena de Friel opta por também observar esses acontecimentos dentro de uma perspectiva com outra dimensão, numa espécie de complemento para discussões dessas questões locais. Já a respeito da estrutura do texto, Domingos Nunez<sup>24</sup> a compara:

[...] às escritas musicais, e tal estruturação tem o intuito de questionar as leis que regem o sentimento e a forma como suas relações intrincadas afetam a memória. [...] com a intenção de investigar as conexões das emoções com o discurso e a experiência, e suas representações formais. Sua convicção é a de que tanto as memórias culturais quanto as pessoais pressupõem medidas elevadas de acúmulos linguísticos, sedimentados por diversas comoções que acabam por transfigurá-las. As lembranças, tanto quanto as narrativas ficcionais ou históricas dependem de um ponto de vista espacial e temporal. [...] é concebível mesmo supor que as diversas possibilidades de representação de “experiências reais” por intermédio da linguagem e de seus múltiplos desdobramentos imprecisões e contradições sejam algumas das linhas capazes de unificar a obra de Friel como um todo. Em algumas de suas

<sup>22</sup> HARRIS, Peter James. Apresentação. In: FRIEL, Brian. **Filadélfia, lá vou eu!** Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013. p.13.

<sup>23</sup> ROCHE, Anthony. The worlds of Brian Friel. In: **Irish University Review: a journal of irish studies.** Special issue – Brian Friel, Dublin, v. 29, n. 1, 1999.

<sup>24</sup> NUNEZ, Domingos. Apresentação. In: **Dançando em Lúnassa.** Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013. p. 12-13.



peças essa particularidade assume contornos radicais. (2013, p. 12-13).

De certo modo inspirado no real, nos fatos e acontecimentos específicos e locais da Irlanda, em sua obra, isso é um fato mais que peculiar. Esse real, esses fatos e acontecimentos são concebidos sob a forma mimética do drama. É também um dado característico em sua escrita dramática que endossa e encorpa o título de “voz” do teatro irlandês - que lhe foi atribuído e grande nome entre os dramaturgos mundiais e de língua inglesa. Sua importância e contribuição para as artes da cena ultrapassam titulações, ensejos e honrarias.

*Performances* está ligada aos desdobramentos da linguagem dentro do texto; é um dos contornos radicais que pode também ser observado em algumas de suas obras como citado por Domingos Nunez. Explico: em *Performances*, o texto se ancora na existência das Cartas Íntimas e da música do Segundo Quarteto de Cordas, material esse a que Friel foi apresentado. O acesso às cartas de Janáček para Kamila Stösslova é citado como agradecimento no início do texto, antes da apresentação dos personagens<sup>25</sup> - e a partir dele (do acesso às cartas) configura sua estrutura e concebe seu eixo narrativo. Ainda que em cena não adote uma postura completamente fiel à realidade dos acontecimentos entre Kamila e Janáček, nem siga a ordem cronológica. A manipulação, no sentido de alteração, e a citação do conteúdo das cartas no decorrer de toda a peça, considera o período em que essa correspondência epistolar iniciou: em 1917 e permaneceu até a morte do compositor em 1928, até onde pode ser documentado pelo tradutor das cartas, o teórico e musicólogo John Tyrrell na publicação impressa das cartas traduzidas em 1994.

A partir disso, é possível observar com evidência a existência e a veracidade enaltecidas nessas cartas que, em *Performances*, são constantemente questionadas quanto ao seu propósito. Cabe, com isso, mencionar a discussão sobre linguagem em si mesma que se estabelece nos diálogos e na narrativa da dramaturgia. Muito embora pareça não ser intenção do autor representar cenicamente o conteúdo desses escritos íntimos ou dar vida dramaturgicamente a esse período final de vida de Leos Janáček.

Não se trata da história de Janáček e Kamila num eixo central, mas sim de um artefato (as cartas) que é ao mesmo tempo emblemático e figurativo nessa história: é

---

<sup>25</sup> Ver terceiro movimento e Adágio com a proposta de reformulação da dramaturgia. O agradecimento foi mantido conforme consta na publicação da peça traduzida para o português – Brasil, e também presente no texto em língua de partida (original) em inglês.

somente carta ou é também música e sinfonia? Ou mais ainda: um híbrido entre esses dois atributos? É imprescindível mencionar seu importante desdobramento: a sinfonia, o Segundo Quarteto de Cordas, e uma das peças mais lembradas e aclamadas do compositor personagem. As Cartas Íntimase a música do quarteto são o objeto, independente da tentativa de classificação que recebam. Friel insere música nas palavras, Janáček insere música que acompanha palavras.

Quer dizer, em termos linguísticos Friel já lança no título um ponto de discussão bastante curioso, seguido da manipulação desses escritos, o desdobramento deles resultante na sinfonia, que passam da linguagem verbal para musical ou musical para verbal, carregados de simbologias e significantes. A escolha em si mesma de colocar Janáček como personagem, morto, e no tempo presente, ou seja, o presente atual (em qual for o contexto) onde Aneska investiga e prepara a defesa de sua tese de doutorado, são também características que não deixam de ser um elemento símbolo que suscita discussões em termos de propósitos linguísticos de um objeto.

É legítimo afirmar que Friel, por todo esse conjunto de características e sua obsessão em discutir linguagem como instrumento confiável de representação em seus textos, atinja aqui, nessa obra, por todo esse conjunto de particularidades, até então inédita em sua dramaturgia, o ponto alto de seu paroxismo.

### **Variação do primeiro movimento:**

#### **Na língua do ineditismo - a tradução de *Performances* para o português no Brasil**

A obra de Friel foi traduzida e encenada em vários países. Tem grande relevância, não só dramaturgicamente, mas também literária, com destaque na Irlanda, país natal do autor e onde suas peças frequentemente ganham os palcos.

No Brasil sua obra tem poucas traduções oficiais para o português: a coleção Brian Friel com quatro volumes, todos traduzidos por Domingos Nunez. E o autor é pouco conhecido, montado e estudado, apesar do alcance e do valor de sua obra para o teatro, como mencionam Domingos Nunez e Beatriz Kopschitz Bastos, na apresentação da coleção Brian Friel, publicada em 2013 pela editora Hedra de São Paulo.

Com exceção da publicação da coleção com as traduções inéditas para o português, há três traduções da obra de Friel, apesar de já terem sido apresentadas, discutidas e/ou encenadas, que ainda não ganharam publicação e permanecem na condição de “inéditas”. Caso de *Molly Sweeney*, escrita em 1996, traduzida por João

Bethencourt e encenada duas vezes em São Paulo. A primeira em 2000 <sup>26</sup>, com título substituído por “Visão Cega”, e dirigida por José Renato no Teatro da Cultura Inglesa; e a segunda em 2006 <sup>27</sup>, dirigida por Celso Nunes e produzida e interpretada pela atriz Julia Lemmertz, com o título: “*Molly Sweeney* – Um rastro de luz”.

As peças “Os amantes” (*The Lovers*) de 1967 e “Traduções” (*Translations*) de 1980, traduzidas por Alexandre Sampaio, junto de *Molly Sweeney* e de outros trabalhos inéditos do autor no quesito tradução para o português, foram apresentados e discutidos em um curso de extensão universitária<sup>28</sup>. O curso - Sete peças traduzidas de Brian Friel: leituras práticas e teóricas - foi oferecido na Universidade de São Paulo USP, na Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas FFLCH em 2012, ministrado por Domingos Nunez, coordenado pela Profa. Dra. Laura Patrícia Zuntini de Izarra e produzido com o apoio do departamento de Letras modernas da USP. O processo criativo e dramático de Friel foi discutido tendo na tradução de seus textos o mote para estudos e reflexões, na intenção de abarcar recepção e possíveis montagens.

Nesse mesmo curso, a produção de seus encontros envolveu acadêmicos, docentes, tradutores e convidados interessados ou diretamente envolvidos com as obras e trabalho do dramaturgo irlandês. Além de contribuir para difusão nacional do autor e das traduções para o português.

Algumas peças de Friel foram também apresentadas em leituras dramáticas dos ciclos de leituras<sup>29</sup> produzidos pela Cia. Ludens, todas elas também dirigidas e traduzidas por Domingos Nunez. Para a ocasião, a primeira versão da tradução de *Performances*, feita para estudo, anterior a da versão publicada na coleção, foi apresentada. A leitura dramática integrou a programação do segundo ciclo de leituras, intitulado “O teatro irlandês do século XXI: a geração pós-Beckett”, promovido em parceria com o SESC SP na unidade da Avenida Paulista no dia doze de dezembro de 2006, com o objetivo de apresentar um conjunto de peças recentes escritas na Irlanda pós anos 2000. A dramaturgia irlandesa contemporânea em diálogo com seus precursores, nesse ciclo, deu voz em português a autores como: Marina Carr, W. B.

<sup>26</sup> FRIEL, Brian. **Performances**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013. p. 62

<sup>27</sup> **Disponível em:** <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u58828.shtml>  
<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Molly-Sweeney-%25E2%2580%2593-Um-Rastro-de-Luz/12/9719>

Acesso em: 30/05/ 2019.

<sup>28</sup> **Disponível em:** <http://scc.fflch.usp.br/node/783>

Acesso em: 30/05/ 2019.

<sup>29</sup> **Disponível em:** <http://cialudens.com.br/ciclos-de-leituras/>

Acesso em: 20/01/ 2021.

Yeats, J. M. Synge, Sean o’Casey, Vincent Woods, Sebastian Barry e Tom Murphy. A seguir o cartaz de divulgação de um dos ciclos de leituras, atividade bastante recorrente nos trabalhos da Cia. Ludens na difusão de textos irlandeses:

#### **DIVULGAÇÃO CICLO DE LEITURAS – SESC SP E CIA. LUDENS**



**Fonte:** <http://cialudens.com.br/ciclos-de-leituras/>

Acesso: 20/01/2021.

Apresentar a coleção composta pelos quatro volumes, cada volume com seu respectivo ano de publicação em inglês, é também reiterar, junto do espaço de tempo que separa a publicação em língua de partida da tradução em língua de chegada, que até o momento são as únicas peças de Friel oficialmente traduzidas para o português brasileiro, todas com fácil acesso no mercado editorial e livreiro. São elas:

- “Filadélfia, lá vou eu!” (1964) considerada uma peça histórica e um dos marcos do drama irlandês contemporâneo, situada em 1964 e no “presente”, pois retrata acontecimentos da Irlanda naquele ano, pelo viés da busca do amor entre um pai e um filho, e um filho e seu local de nascimento, e a emigração de um irlandês provinciano para a Filadélfia. Nessa peça em questão, Friel inova e nas próprias indicações no texto rompe com estrutura e linguagem cênica que utilizava até então, com a escolha de colocar dois atores para representar um mesmo

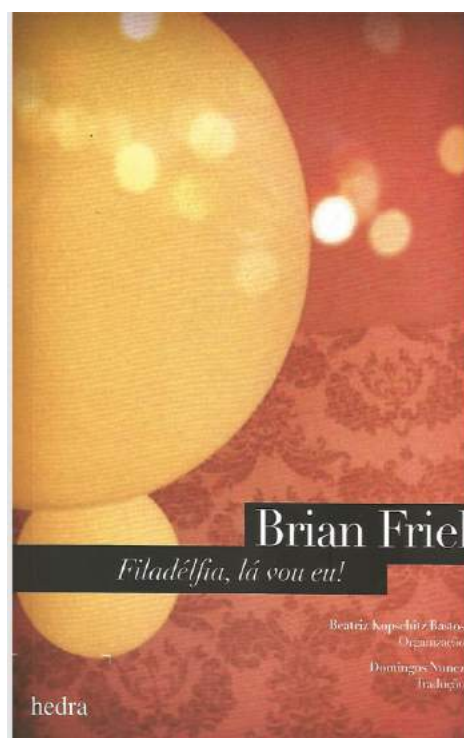
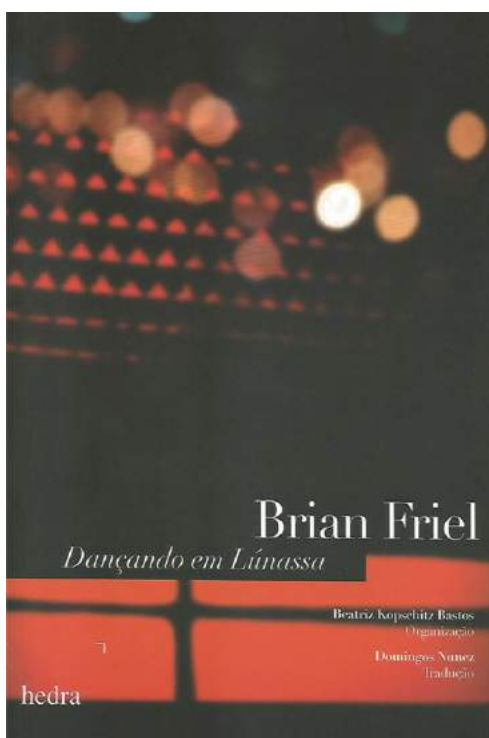
personagem. Um marco e um dos pontos de partida no percurso de explorar linguagem também como recurso cênico de suas obras;

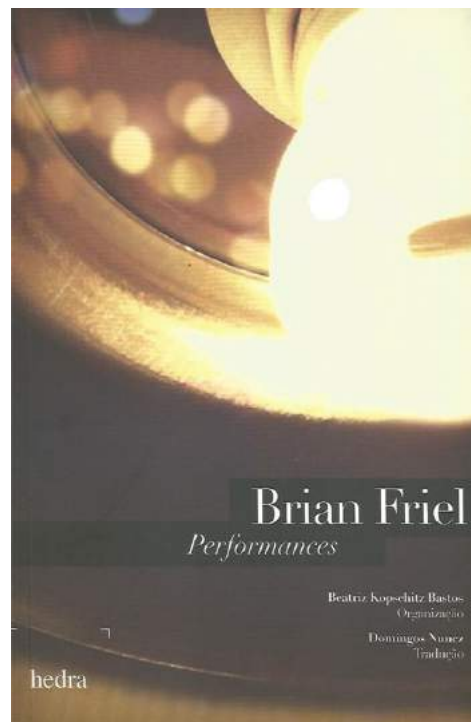
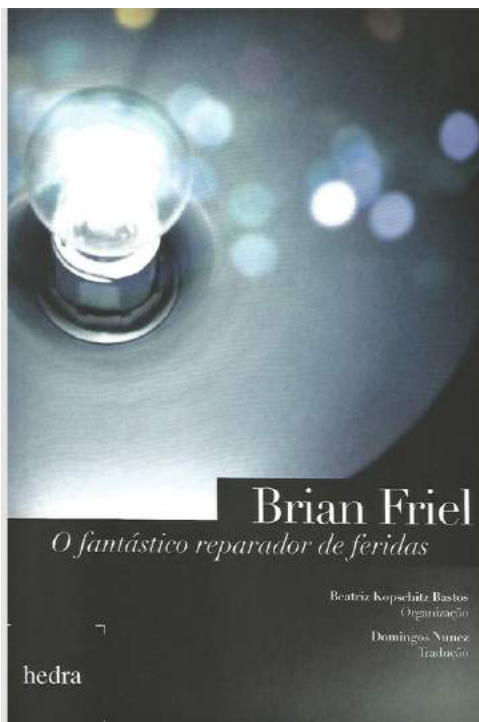
- “O fantástico reparador de feridas” (1979) uma das mais inovadoras no quesito estrutura dramática, composta por quatro monólogos, três personagens e relatos interligados que envolvem memória, sentimentos e interesses duvidosos como ferramentas de distorção da realidade, numa visão particular e individual de um fato;
- “Dançando em Lúnassa” (1990) situada nos anos 1930 e uma de suas obras mais lembradas e máximas, de cunho autobiográfico, citada na introdução desse trabalho;
- E por fim, “*Performances*” (2003) objeto desse estudo.

Publicadas em 2013, as quatro traduções para o português-Brasil são de Domingos Nunez, que além de tradutor, é diretor e um dos fundadores da Cia. Ludens de Teatro.

Estabelecida em São Paulo desde 2003, a Cia. Ludens estuda e investiga a dramaturgia e a escrita dramática irlandesa e suas conexões com a realidade social, política e cultural do Brasil. A fim de contextualizar a coleção Brian Friel juntamente de seus elementos paratextuais, apresento abaixo as capas, criadas por Ronaldo Alves, que compõem cada título da coleção lançada numa caixa em 2013:

#### AS TRADUÇÕES INÉDITAS - capas das publicações de 2013 pela editora Hedra





Fonte: <https://www.livrariadoteatro.com.br>  
 Acesso: 28/05/2019.

Escrita numa linguagem considerada atual e crítica, a obra de Brian Friel em seu conjunto (cerca de trinta peças), faz contraponto entre as contradições e os conflitos de questões universais no retrato da sociedade irlandesa, além de tê-la como seu principal personagem.

Por uma perspectiva panorâmica, pode-se afirmar que a escrita dramática de Friel é realista, e, apesar de discutir questões dentro de um mesmo universo de modo eloquente e diversificado, como se muito tivesse a dizer e refletir acerca de uma temática recorrente, é característica que está em seu teatro. Esses mesmos atributos estabelecem um diálogo com o público através da representatividade e da identificação. Pois o autor utiliza o realismo na contemporaneidade como viés estruturante de sua escrita, ainda que não queira exatamente representar o real, e esteja mais próximo da recriação, inspiração e representação do real.

À exceção, dentro desse conjunto de obra, de suas traduções e adaptações das obras de outros dramaturgos – Tchekhov principalmente, e de *Performances* – em minha opinião, nesse estudo, uma das mais radicais (enquanto linguagem) em sua escrita e dramaturgia, a considerar sua temática e das discussões possíveis que estão

nela embutidas, a respeito de tradução inclusive. Sobre essa peça em questão, Rosalie Rahal Haddad<sup>30</sup> a apresenta:

Excetuando-se as traduções e reescrituras que efetua de trabalhos de escritores estrangeiros, *Performances* é a única peça de Friel situada fora da Irlanda ou do ambiente “celta” [...] A vida e obra do compositor tcheco Leos Janáček (1854-1928) podem ter fornecido a Friel os elementos de que precisava para discutir inquietações latentes, desde o início de sua carreira, quanto aos processos criativos e suas implicações no que tange à supremacia da obra frente à biografia de seu autor. [...] uma das características da obra de Friel é a presença marcante de elementos e números musicais, [...] uma escrita que se assemelha a uma partitura, cuja proposta central é questionar a linguagem articulada como um meio fidedigno e confiável de representação mimética do real. Com *Performances*, Friel atinge o ápice de seu paroxismo linguístico ao apresentar a escritura musical como uma alternativa capaz, talvez até mais potente do que qualquer idioma vernacular, de oferecer “uma leitura mais verdadeira” de aspectos da realidade. Um signo tão válido quanto qualquer outro quando o que está em jogo é a representação artística da experiência, suscetível a variações e imprecisões interpretativas, sempre grafadas de forma parcial, distorcida e tendenciosa. (2013, p. 7-11).

Escrita em 2003 com características peculiares dentro da dramaturgia habitual do autor, há quem a considere um devaneio ou um mero capricho de um autor já consolidado, idoso e admirado, que nos altos de sua velhice pode se desprender das expectativas de público e crítica e satisfazer o desejo de investigar suas obsessões a fundo sem o receio de ser apontando como um desinteressado pelas questões políticas e sociais de seu país, tão discutidas nos trabalhos anteriores.

O interesse pelos processos de criação é enaltecido pelo uso da linguagem musical na estrutura narrativa de *Performances* e dialoga com os propósitos linguísticos visto nas obras do autor. Por amparar sua escrita em fatos verídicos, a partir da escolha de um personagem real - o compositor Tcheco Leos Janáček - abordar num recorte bastante pontual suas questões afetivas (*Intimate letters* - “Cartas Íntimas”) e artísticas com a composição do Segundo Quarteto de Cordas, Friel alcança um ineditismo criativo.

O próprio material disparador para a escrita dramática desse texto carrega consigo aspectos de linguagem e processos de criação que fortalecem a importância do

---

<sup>30</sup> HADDAD, Rosalie Rahal. Apresentação. In: FRIEL, Brian. **Performances**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013. p. 7-11.

autor como um dos representantes máximos do teatro de seu país. Ainda que *Performances* seja um texto que não esteja estritamente vinculado à Irlanda e não tenha tido uma recepção calorosa, é singular dentro do conjunto de obra do autor. Sobre tais aspectos, Rosalie Rahal Haddad<sup>31</sup> também comenta:

Para o teatro, Friel aborda prioritariamente os problemas da sociedade irlandesa, marcada pelo sectarismo religioso, [...] essa abordagem, no entanto, não permeia *Performances*, um texto singular entre os trabalhos originais escritos pelo dramaturgo. Produzida pela primeira vez em 2003, essa peça pode ser considerada como um momento isolado sem equivalentes no cânone do escritor. [...] Por ocasião da estreia da peça, todas as considerações de jornais como *The evening standard*, *The Guardian*, *The Times*, *The Daily Telegraph* e *The Sunday Telegraph* são negativas. [...] Faltou-lhes perspicácia e sensibilidade para apreender a multiplicidade e a gama de expressões, a interação da linguagem verbal, musical e corporal que situa esta peça em um dos momentos de maior maturidade e coerência no pensamento artístico de Friel. (2013, p. 7-12).

Ou seja, o desvio da temática habitual de sua escrita é percebido não só pela escolha do pano de fundo do texto e seu enredo, mas no modo de concepção desse enredo com a multiplicidade coerente das linguagens que o circula.

A recepção negativa da crítica citada acima sugere incompreensão ou até distorção, dado o estilo de escrita e temática habitual do autor. *Performances* é o estranhamento, um experimento de escrita dramática que envolve inovação, originalidade e crítica linguística, até mesmo com relação aos aspectos de criação ou processos criativos.

Um texto que se distingue se colocado ao lado das demais obras. Não se trata de um invento sem propósito ou capricho artístico, há inovação e ineditismo com a escolha de deslocar o pano de fundo e envolver um personagem real para discussão de seus interesses já demonstrados e levados à cena noutras ocasiões. Muito embora a discussão contemplada nesse trabalho não chegue (e talvez nem deva) a uma conclusão exata ou resposta mais contundente para suas investigações com a linguagem. É uma espécie de experimento no exercício de sua maturidade criativa.

Essa maturidade, no entanto, não foi bem recebida na ocasião da estreia. A primeira montagem britânica de *Performances* aconteceu em Setembro de 2003, mesmo ano de escrita, no *Gate Theatre* em Dublin. Dirigida por Patrick Mason, encenador

---

<sup>31</sup> Ibidem 30.



inglês em constante produção, que tem no currículo trabalhos com grandes e importantes nomes da dramaturgia irlandesa contemporânea. De Friel, Mason também dirigiu a peça *Wonderful Tennessee*, escrita e encenada em 1993.<sup>32</sup>

Sobre o enredo de *Performances*, a orelha da tradução<sup>33</sup> o resume numa sinopse:

Assumindo a natureza performática, tanto do gênero literário por meio do qual se expressa, quanto ao comportamento de seus personagens e dos músicos que se apresentam em cena, o dramaturgo idealiza uma situação inusitada para discutir processos de criação. Anezka, uma estudante de doutorado na Universidade de Praga, viaja até Brno, na Morávia, para entrevistar o compositor Leos Janáček. Ela pretende provar que o Segundo Quarteto de Cordas, intitulado “Cartas Íntimas”, escrito por Janáček, em 1928, foi inspirado nas centenas de cartas de amor que ele enviou para Kamila Stösslová, uma jovem casada, quase quarenta anos mais jovem do que ele. Com ironia, o compositor tcheco refuta a tese dela, alegando que a linguagem da música é diferente da escrita. Caberá aos leitores e espectadores decidir qual das linguagens, musical ou linguística, é capaz de melhor expressar a verdade e as ambiguidades do mundo real. (2013, orelha do livro).

Com tais particularidades, a estrutura da escrita dramática proposta por Friel em *Performances* assume uma liberdade artística num processo de musicalização na cena, pois é a música, as partituras, e as “Cartas Íntimas” o material analisável, que pode ser observado numa determinada perspectiva, como um personagem indeciso dentro da cena em busca de soluções criativas de representação. A figura central do *leitmotiv*. A variação e flexibilidade tem origem no formato que esse material pode vir a ter, se partitura musical ou carta com letras manuscritas, numa escrita em linguagem verbal que declara intimidades. Ou ainda, um artefato de comunicação que transita entre linguagens: não verbal; verbal; e musical. Qual delas interage melhor e chega ao âmago da questão? Há como escolher apenas uma via?

O paroxismo linguístico e a discussão desses termos podem ser vistos em alguns trechos da peça: nos diálogos da estudante com o compositor, na leitura e menção às cartas e na execução do quarteto e de outras composições relacionadas a ele, que assim como as cartas, entram em cena constantemente seja por meio de leitura direta, diálogo de citação ou projeção no espaço.

---

<sup>32</sup> Informações retiradas do site *Playography Ireland- Irish Theatre Institute*.

**Disponível em:** <http://www.irishplayography.com/play.aspx?playid=31074>

Acesso em: 22/11/2019

<sup>33</sup> *Ibidem* 26.

A seguir, alguns trechos da tradução<sup>34</sup> de DomingosNunez, como exemplos de onde é possível identificar os pontos discutidos dentro do próprio *leitmotiv* que o levam ao ápice:

[...]

**ANEZKA** – Porque deve haver uma conexão entre a vida pessoal e o trabalho artístico.

**JANACEK** – Deve haver?

**ANEZKA** – Claro que sim. O senhor não acha? Eu acredito que uma apreciação integral do “Quarteto” não é possível a menos que todas as circunstâncias envolvendo a sua composição sejam consideradas... e isto deve incluir uma análise do seu estado emocional naquele momento... e estas cartas fornecem indícios relevantes a respeito disso.

[...]

**ANEZKA** – Na verdade este é o ponto central da minha tese, Sr. Janáček: a relação entre a composição dessa obra e as cartas apaixonadas de um homem de setenta e quatro anos para uma mulher quase quarenta anos mais jovem do que ele... uma mulher casada com dois filhos pequenos... E o que eu espero provar é que esta paixão por Kamila Stösslová teve um papel preponderante na composição do “Quarteto” e, mais do que isto, toda esta extraordinária explosão de energia criativa bem no final de sua vida... provavelmente causada por esta paixão. Pelo amor de Deus... e apenas seis meses antes de sua morte!

**JANACEK** – A paixão também conhecida pelos menos favorecidos como a ereção final de um condenado se dirigindo à forca. E este “apenas seis meses antes”... esta contagem regressiva maliciosa é mesmo necessária?

**ANEZKA** – Eu vou tentar mostrar que quando o senhor compôs “O Quarteto” – “Cartas Íntimas” – o senhor mesmo o intitulou desta forma – estava perdidamente apaixonado por ela... minha tese irá demonstrar que o “*Segundo Quarteto de Cordas*” é um exemplo claro de uma grande paixão inspirando uma grande obra de arte; e provará ainda que esta obra de arte é a apoteose triunfante de toda a sua vida criativa.

---

<sup>34</sup> O cotejo e o acesso à tradução de *Performances* foram feitos por duas vias: arquivos com a versão pré-publicação cedida pelo tradutor e a publicação no formato impresso da editora Hedra, 2013. As escolhas para a reformulação dramaturgica tiveram o cotejo como processo vinculado.

Nos trechos acima percebemos a personagem já defendendo sua tese diante do músico, esperando dele alguma confirmação ou informação que complemente suas ideias. O embate entre os dois é disparado pela função atribuída às cartas atreladas aos processos de criação. Para Aneska, a conexão entre a vida pessoal e artística para criação de obras de arte parece lúcida e completamente possível. Na teoria dela a sinfonia só existe por conta da existência das cartas que representam as vivências e o estado emocional do compositor no fim da vida. A linguagem verbal, com a tese de Aneska ganha corpo com o que é dito nesses diálogos, e por isso eles podem ser considerados um recorte daquilo que contribui para que a peça atinja níveis elevados de discussão em si mesma.

[...]

**ANEZKA** – Exatamente. “E ele é todo sobre você, meu sol, minha galáxia de estrelas, e de como já o nosso primeiro encontro incendiou a minha alma com a mais linda das melodias. E esta será a nossa canção porque ela está plena da nossa paixão, e o meu amor por você e o seu amor por mim a levará gloriosa para encantar os céus”.

**JANACEK** – Junto com o seu coração maltratado.

**ANEZKA** – Então, quando o senhor começou o terceiro movimento...

**JANACEK** – O moderato.

**ANEZKA** – Exatamente Sr. Janáček... o senhor escreve contando pra ela sobre a “canção de ninar” que estava compondo – Ruth acabou de tocá-la – um tema que é como um filigrana que lhe assombra, repetido duas vezes... “porque quero sugerir a ideia de maternidade”... um assunto bastante recorrente... a maternidade... Kamila grávida com a criança da paixão de vocês... “de modo que esta obra deverá ser vista como a consumação de todos os nossos desejos”. Uma merda freudiana... Desculpe-me... mas muito, muito tocante.

**JANACEK** – Pelo menos isso. Agora respire fundo, Anezka, e ouça isso.

**ANEZKA** – Então o senhor chegou no último movimento...

**JANACEK** – O Allegro.

**ANEZKA** – Exatamente Sr. Janáček... o senhor escreveu para Kamila: “O último movimento está carregado de energia e desafio. Mas é um movimento em que não cabe o medo; mas apenas

um grande anseio ou algo como uma satisfação deste anseio”. Não entendi muito bem o que você quer dizer com “desafio”.

**JANACEK** – (*tranquilamente*) Ouça.

**ANEZKA** – “Estou intitulado esta peça de “Cartas Íntimas”. E enquanto a componho, estremeço com tamanha alegria, com tamanha felicidade que cada compasso é uma proclamação do meu desejo por você, porque toda a minha vida criativa acompanha as batidas do seu coração”.

**JANACEK** – Será que eu posso, Anezka?

**ANEZKA** – “Porque você Kamila, meu amor, se tornou a minha própria essência, e sem você não posso viver”. A obra e a vida! Inextrincáveis! Indistinguíveis! Idênticas! (*suavemente*) Desculpe-me, Sr. Janáček. Eu fiquei um pouco... É que eu acho tudo isso tão...

**JANACEK** – Ouça isto.

**ANEZKA** – Desculpe-me.

**JANACEK** – Esta é a minha última composição.

Aqui, porém, vemos citações de trechos inteiros de algumas cartas de Janáček para Kamila. É o exemplo da manipulação de Friel diante desse conteúdo para conceber sua escrita. Não se trata de uma discussão entre os personagens sobre o material como nas cenas citadas acima, é o próprio material que está sendo lido e materializado em cena. As mesmas cartas que deram origem para a tese de Aneska, para a música composta por Janáček e à execução das notas musicais do quarteto no palco. As linguagens em suas vertentes em pleno movimento no espaço cênico. Outro momento bastante forte para ser apontado como exemplo de imagem cênica que contribui para o paroxismo linguístico.

[...]

**JANACEK** – A satisfação. A coisa realizada. As aspirações realizadas. Tudo o que você encontrou na gagueira destas páginas são sonhos de música, desejos para melodias sonhadas na minha cabeça. E todas as imprecisões destas páginas são aspirações... desejos... sonhos... que foram transferidos para uma jovem tímida, absolutamente boa, mas completamente sem instrução. E com o tempo, a distinção entre os sonhos dele e aquela mulher tornou-se indistinguível, de tal modo que na cabeça dele, ela se transformou em algo infinitamente maior... imensamente mais importante... do que a mulher recatada que, de fato, ela era. Assim,

com o tempo, ele passou a vê-la... como um milagre... como a materialização da própria coisa! A música idealizada tornada real, transformada em um corpo! Passou a não fazer distinção entre a música imaginada e a mulher sonhada! Velho tolo! (*Ouve, sorrindo, a música que vem do lado de fora*) Sim.

[...]

**ANEZKA** – Não tenho competência para discutir o seu processo de criação, e esta (*se refere à escrita, às cartas*) é a única língua que eu disponho para discutir o que eu conheço muito bem, intimamente até. Mas eu acredito que o senhor amou Kamila Stösslová de alguma maneira... ou pelo menos tão generosamente quanto a sua vida egocêntrica foi capaz de permitir. Por que é isto o que estas cartas revelam, Sr. Janáček, explicitamente e repetidas vezes.

[...]

**ANEZKA** – (*deixando o envelope com uma das faces verde ao lado dele*) Tenho certeza que elas estão cheias de significados metafóricos Sr. Janáček. Mas também sei que elas podem ser lidas como as lindas cartas de amor que são.

**JANACEK** – Obrigado.

**ANEZKA** – Eu acredito que *esta* leitura é a mais verdadeira.

**JANACEK** – Não é a leitura mais verdadeira, Anezka. Não, não, não é a mais verdadeira. Sim, ambas as leituras podem coexistir... Por que não? Permanecer em um tipo de equilíbrio. Podem mesmo se iluminar mutuamente. Mas no final, Anezka, no final... deixando de lado toda essa agitação insignificante (*refere-se ao envelope verde*)... a obra é a coisa. Isto é fundamental. Tenho que insistir nisso. Tudo deve estar subordinado à obra. E apesar de sua ingenuidade nestes assuntos, até mesmo Kamila reconheceu a primazia da obra. Ela entendeu isto desde o princípio: a obra em primeiro lugar. E parabéns pra ela! Extremamente sensata Kamila! Granito de Pisek! (*Ri*) Pequena cidade de granito, mas granito de qualquer forma. E eu acho que isto nos revela muito mais sobre a Sra. Stösslová do que todo este... excesso.<sup>35</sup>

[...]

**JANACEK** – Anezka, minha querida, você aprenderia muito mais apenas ouvindo a música.

---

<sup>35</sup> FRIEL, Brian. **Performances**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013. pp. 35, 36, 37, 47, 48, 51, 52, 53.

Nesse último bloco de cenas vemos cada um, compositor e estudante, defenderem seus pontos de vista e crenças naquilo que acreditam como o que melhor representa o material (cartas e música para quarteto): se o discurso verbal, a língua falada e escrita ou a sinfonia, a música, uma linguagem. Não há consenso e além da discussão percebe-se toda a formulação para defesa daquilo que cada um considera mais legítimo. Aneska pela língua, pelas letras, teorias, referências e formulações junto de seu subjetivo e particular modo de expressão, é a sua performance; Janáček pelas notas musicais, pela sonoridade, conjunto de sons, a habilidade dos instrumentos tornarem possíveis os símbolos das partituras como leitura de seus sentimentos, de sua criatividade, e portanto a sua performance. O paroxismo linguístico elevado.

---

Ainda nos termos de linguagem e do enredo de *Performances*, Rosalie Rahal Haddad<sup>36</sup> aponta considerações que merecem atenção:

Aneska está tão entusiasmada com a linguagem intensa das cartas de amor que se propõe a investigar a ligação entre elas, à vida de Janáček e o segundo quarteto de cordas que ele intitulou “cartas íntimas”. Essa investigação é encenada no gabinete do compositor já morto, vivificado pela performance apaixonada do quarteto de cordas, que interpreta efetivamente as Cartas Íntimas enquanto música. Aspectos da vida e obra de Janáček adequam-se com perfeição aos escrutínios formais suscitados pela dramaturgia de Friel, em constante questionamento dos esforços efetuados pela linguagem para tentar (ineficazmente) precisar a experiência humana nas realidades do mundo. [...] Se a polarização instável de Janáček manifesta-se em uma música que tende a acompanhar intrinsecamente as palavras, a dramaturgia de Friel tende a inserir música nas palavras. A linguagem musical constitui o *leitmotiv* da peça, sua inserção é a mais complexa do que em qualquer outro texto escrito [pelo autor]. Essa complexidade transparece já no título, que no plural, abrange diferentes níveis de significação. [...] o tema geral e dominante em *Performances* é a força performativa em si mesma. A peça é uma objetivação ou representação arrojada do ato de interpretação. (2013, p. 12-16).

Nesse sentido, a começar pelo título dado a peça, e diante de um aspecto bastante marcante dela: colocar música nas palavras favorece pensar sua tradução para

---

<sup>36</sup> HADDAD, Rosalie Rahal. Apresentação. In: FRIEL, Brian. **Performances**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013. p. 12-16.

além do processo de tradução interlingual (inglês-português) feito por Domingos Nunez. Ao mesmo tempo em que explorar a linguagem musical sugerida dentro e parte do texto é um estímulo e também um meio de levá-la (a linguagem) à cena, de traduzi-lo (o texto) em termos específicos (imageticamente) para o palco ou espaço cênico.

Como essas cartas se expressam linguisticamente e são compreendidas através da música para quarteto de cordas? Como alicerçar imageticamente a tese da personagem Aneska, na representação de sua performance - a defesa de sua teoria a respeito das cartas e da sonoridade do quarteto? São questões que compõem o rol de experimentos, escolhas e decisões para a concepção de uma proposta de reformulação dramática e direcionamento para montagem do texto, que assim como na tradução de línguas implica escolhas, decisões e inevitáveis negociações de acordo com os propósitos, objetivos e relevância de sua execução.

Essas negociações podem ser justificadas. Em se tratando de uma tradução (intersemiótica) para o palco, essa arte da cena que parece tão bem receber tais aspectos e questionamentos, auxilia o encontro de respostas para a efetivação de ideias da comunicabilidade das imagens que endossam a potência de realização dessa cena.

As intervenções simbólicas no contexto de chegada estão interligadas com o processo tradutório em si. Paralelo ao desafio de potencializar o texto traduzido e a atualidade onde é apresentado, com a capacidade de transportá-lo e transcrevê-lo, transcriá-lo em qualquer tempo. E o tempo que escolho para propor sua encenação é o agora, esse escuro agora. O tempo presente como descrito na rubrica de abertura do texto.

O real e os aspectos biográficos documentados, manipulados e transcritos pelo autor favorecem o intercâmbio das linguagens dos textos: de partida, de chegada, com o reformulado e a projeção de seu propósito com impacto sensorial intencionado. Uma vez que a sobreposição de linguagens gera tensões, os atos interpretativos e as visões particulares resultam na conexão público-espetáculo, e parece bem atender aos mais diversos modos de percepção.

**SEGUNDO MOVIMENTO:  
 TRADUÇÃO, TEATRO E VISÃO - IMAGEM - INTERSEMIOSE, A  
 DIVERSIDADE DE LINGUAGENS E A REVITALIZAÇÃO DA CENA.**

Pensar num processo intersemiótico de tradução da obra transposta para o palco, entre música, diálogos e imagem, nos conduz a pensar num processo delimitado de escolhas, objetivos e experimentações. A respeito desse processo, Julio Plaza<sup>37</sup> comenta:

Colocamos a tradução intersemiótica como [...] prática-crítico criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (2001, p. 14).

E com essa afirmação, questiono: Como traduzir *Performances* de Brian Friel para a cena teatral no contexto da tradução intersemiótica, levando em consideração a linguagem imagética-musical do texto? Tal questão vai ao encontro de uma proposta de trabalho imersivo na escrita dramática desse texto.

Resultante do processo de tradução, a reformulação (tradução) dramática do texto, numa espécie de caderno artístico, é apresentada também como proposta para guiar a direção cênica (pelo viés da direção teatral) numa montagem que considera os aspectos da dramaturgia visual. Nessa dramaturgia os diálogos entre os personagens são amparados pela música, numa comunicação mais sonoro-imagética e apresentadas de modo inteligível para um público, ainda que inteligibilidade tenha suas variações e particularidades.

Sobre inteligibilidade e decodificação de signos no palco, em se tratando de um espetáculo teatral apresentado ou ainda a fruição/apreciação da obra teatral por um público/audiência, Alinne Fernandes<sup>38</sup> aponta:

Interpretation of non-verbal signs varies according to the spectators' prior knowledge of what they witness on stage. Iconic signs are interpreted in terms of where they stand in relation to the context of the play; indexical signs depend on the spectators' ability to associate, for instance, sounds to the objects they refer to, as in a metonymic relation; and symbolic

<sup>37</sup> PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 14.

<sup>38</sup> FERNANDES, Alinne Balduino P. **Between words and silences: translating for the stage and the enlargement of paradigms**. In: Scientia Traductionis, n.7, 2010. p. 123-124.



signs depend on the spectators' familiarity with their meaning in the culture in question. However, it seems that, as well as symbolic signs, in some cases, indexical signs may also depend on the culture in which they are inserted. Whenever external variables are needed to decipher non-verbal signs, or better, whenever the world of the play itself does not provide enough information of non-verbal signs, the translator (*dramatist*) may need to act as a cultural mediator in making non-verbal signs explicit or, perhaps, domesticating them to the audience, that is, making domestic elements prevail over foreign ones in a way that seems natural to the target audience. (2010, p. 123-4).

Ou seja, a interpretação dos signos que se relacionam com o contexto de uma peça está também subordinada a fatores culturais onde o público está inserido. Considerar o entendimento, a decodificação dessa escrita dramática pelo público que a presença passa pela habilidade de associação, bagagem e referências desse público. A fruição feita a partir da interpretação das imagens sonoras e visuais e dessa nova configuração dada ao texto almejando o palco, que no quesito palavra é um texto que não só é dito pelo ator, mas também um texto que está em cena com o ator, e por meio dele desperta referências imagéticas, direciona o viés interpretativo no público espectador.

Dispositivos na memória são acessados e colaboram com a leitura das texturas apresentadas no que se assemelha a uma instalação viva e vibrante. A contemplação de uma pintura numa experiência provocadora, sensorial e visual que se move e se comunica pelo impacto, pela audição e também pela sensação, fazendo-se inteligível pelas vias do subjetivo. A imagem que gera visões.

Em termos de fruição de uma obra teatral, o contexto pode ser amplamente compreendido, levando em conta as visões particulares que constroem um significado individual. A troca de impressões entre os apreciadores é outra possibilidade de interpretação e compreensão de um trabalho artístico. Nesse ponto, cabe citar os estudos da recepção, focados no espectador. Embora não seja objetivo desse trabalho mencionar esses estudos, porém, é inegável que eles contribuem para a estruturação de outra vertente de reflexão. Dentro do eixo artes da cena no contexto de interpretação de signos, apreciação e consumo de determinada obra, os estudos da recepção endossam a compreensão de obras de arte.

Num entendimento também imagético, como o proposto pela dramaturgia, a ser ressignificado por um público, considerando as diferenças na interpretação/fruição, seja do texto falado, enquanto elemento sonoro, seja do texto aqui enquanto imagem visual, que mesmo nesse formato, tem origem num texto escrito, de letra, que não é

comunicado em cena. Quer dizer, considerar o entendimento, a decodificação dessa dramaturgia pelo público, a dramaturgia da imagem de um texto que se desdobra para além das palavras e dos diálogos entre os atores envolvidos. A dramaturgia imagética, performativa e visual não foge dos canais sensitivos e por meio deles possibilita a interpretação, facilita a compreensão e o entendimento da cena que apresenta, é fruto dos usos da linguagem visual e imagética utilizada na cena. A imagem é o dispositivo que favorece pensar num modelo específico de se tratar um texto, de construir uma narrativa (ou a não narrativa), ou melhor, um modo de pensar e apresentar uma estética representacional.

A escrita que apresenta traços performativos e representacionais pode ainda nesses moldes ser texto dramático. Dramático no sentido de escrita teatral, para transposição no palco ou espaço cênico. A tradução da escrita dramática para a cena é um processo que parte da escrita e da língua e se materializa no movimento, no som e na imagem.

Uma obra com essas características sugere um exercício de percepção autorreflexiva do espectador. Trata-se de uma imersão participativa, pelo uso dos sentidos como dispositivo de auxílio para a compreensão, onde o impacto visual e sensorial entra como significante e o texto é amplificado pela visualidade. Com *Performances* temos o som, o diálogo dos atores e suas presenças cênicas se comunicando com a figura das partituras, das fotografias de Janáček e Kamila, dos manuscritos das cartas - que aparecem de diferentes formas: pela voz e pela palavra, projeções e imagens - e o desempenho do quarteto de cordas.

Com relação à dramaturgia performativa e os modos de subjetivar, Stephan Baumgärtel<sup>39</sup>, comenta que “interpretar os textos enquanto representação de um mundo empírico não leva ao seu centro de significação”, (2010, p.113). Quer dizer, levar a compreensão subjetiva da cena ou da obra, não totaliza seu entendimento, existem questões que vão além da representatividade, e que essa mesma representatividade pode intervir no modo de pensar e fruir. Stanley Fish<sup>40</sup>, no entanto, defende a ideia de que “os significados vêm já calculados, não por causa de normas embutidas na língua, mas

---

<sup>39</sup> BAUMGÄRTEL, Stephan. O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea. In: **VIS** - revista do programa de pós-graduação em Arte, Brasília, v.9, n.2, 2010. p.110-125.

<sup>40</sup> FISH, Stanley. *Is there a text in this class?* Tradução de Rafael Eugenio Hoyos Andrade. In: **Alfa Revista de linguística**. O texto: leitura e tradução. Universidade Estadual Paulista UNESP. São Paulo, v. 36, 1992. p. 191-206.

**Disponível em:** <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3919/3600>  
Acesso em: 09/02/2021.

porque a língua é sempre percebida, desde o próprio começo, dentro de uma estrutura de normas” (1992, p. 203).

Nesse sentido, cabe considerar língua e linguagem como mecanismos de interlocução complementares à percepção e decodificação de objetos, sejam eles literários, cênicos, imagéticos e/ou artísticos de modo geral. Objetos que carreguem consigo traços que exijam da percepção seu lado mais atuante. Sobre as normas de estruturação da língua e da linguagem, Fish ainda complementa o argumento quando nos diz que ela não é abstrata e nem única e está relacionada ao modo como a interlocução opera, pois “seja qual for a situação em que esta acontece, uma estrutura que muda quando uma situação, com todo o seu pano de fundo de pressuposições, de práticas, objetivos e propósitos, dá lugar a outra” (1992, p. 203). Ou seja, mais do que a estruturação de uma norma de decodificação, um auxílio aos modos de recepção e uma via de mão dupla de inteligibilidade.

A experiência da vivência, da imersão no texto que é visto, dito ou performado sugere mais elementos de significação. A performatividade é uma representação inserida na realidade contemporânea onde ela é apresentada. Nesse sentido, as imagens de Janáček e Kamila, as Cartas Íntimas- texto e partitura - são elementos bastantes presentes na reformulação dramática que proponho. São elementos que dialogam criticamente com processos de criação amparados em aspectos biográficos, ao mesmo tempo em que também contribuem no processo de compreensão da obra, tanto por parte da encenação quanto da expectativa - visto o contexto sonoro e imagético amplificado nessa proposta.

Assumi a posição de performer como tradutor pesquisador, dramaturgo-dramaturgista e encenador na intenção de conduzir o texto com o uso de recursos experimentais a partir de suas características formadoras, o ponto onde o texto se origina: nas *intimate letters* (cartas e música). Manipuladas por Friel, que num processo de criação concebe uma escrita dramática (*Performances*) para discutir processos de criação e os desdobramentos da linguagem - um tema recorrente em seu trabalho.

As idiossincrasias da relação de Janáček com Kamila, as Cartas Íntimasprincipalmente, são os seus impulsos criadores, ao passo que a tradução para o português-Brasil dessa obra é o meu impulso criador. E com ele quero enaltecer a imagem dessas Cartas Íntimasjunto das fotografias do casal com a materialização imagética sonorovisual da sinfonia no espaço cênico. A interação desses elementos com os atores compõe um *tableau vivant* - o aglutinador de todas essas características

organizadas dramaturgicamente e recurso de encenação escolhido, identificação na rubrica de encenação e uma das possibilidades para a execução cênica dessa obra.

Ressalto nesse ponto, na posição de dramaturgo e encenador, que essa proposta de reformulação dramaturgicamente e de encenação está aberta a outras propostas e interpretações, complementares ou não. Desde então, minha versão está à disposição para uso de estudo e artístico.

Com o *tableau vivant* a imagem se comunica como uma espécie de desenho cênico com som e movimento, texturas e visualidades e exprime um dos principais objetivos na proposta desse experimento. Em termos de definições, no dicionário de teatro Patrice Pavis<sup>41</sup> o *tableau vivant* é definido como “uma dramaturgia que descreve ambientes”. (PAVIS, 2003, p. 315). Sérgio Medeiros<sup>42</sup>, amparado em Pavis, no seu breve estudo das perspectivas do monodrama e do *tableau vivant* como prática cênica, complementa a ideia de definição desse artefato e o menciona como:

O quadro vivo, encenação de atores imóveis e congelados, é, de acordo com Pavis, uma prática cênica que pode, em alguns casos, ser a reconstituição de uma pintura, remetendo, portanto, a uma obra anterior [...] acrescentando-se que a imobilidade contém em germe o movimento e a expressão da interioridade. [...] uma vez que o termo “quadro vivo” é uma prática cênica que recompõe uma obra anterior, especialmente uma pintura, mas não só esta, queremos acreditar. (MEDEIROS, 2017, p. 173-176).

A descrição de uma imagem tida como um modelo de jogo (ou modo de ser colocada em cena) é onde essa textualidade performativa busca possibilidades de transformações concretas na cena. Esse por em jogo parte da composição de imagens que são originárias na escrita dramática, materializadas por meio de um recurso como o *tableau vivant*.

A imagem se mostra sem pedir permissão, acena para um público e não aguarda devolutiva, nem indícios de disposição para que uma conversa sensorial, visual e até silenciosa se estabeleça com esse mesmo público. A imagem já fala por si, conversa, afeta e se comunica, não somente pela palavra, embora possa ser descrita pela palavra.

<sup>41</sup> PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>42</sup> MEDEIROS, Sérgio. O monodrama de Schoenberg e o “quadro vivo” de Beckett. In: **Eutomia revista de Literatura e Linguística**, Recife, v.1 n. 20, Dez. 2017. pp.172-179.

**Disponível em:** <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/234806>

Acesso em: 22/06/ 2020.

A linguagem da cena em mútuo movimento, por imagens que se tornam visões, e são amparadas pela dramaturgia e suas letras, frases, movimentos... Como bem disse Georges Didi-Huberman<sup>43</sup> (1998 p. 61-63): “a arte é algo que se vê, se dá simplesmente a ver e, por isso mesmo, impõe sua ‘específica presença’ [...] e ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente”. Esse olhar verdadeiramente está associado aos modos de acesso e fruição disparados por essas imagens, e a “específica presença” no teatro atravessa o sensorial.

As imagens aqui querem mais do que olhares, querem também criar um diálogo, compreensão para que então se possa “ver alguma outra coisa além do que vê”. E com isso, talvez endossar ainda mais a discussão iniciada com Friel quanto à potência da linguagem, seus eixos simbióticos e retroalimentadores em si mesmos. *Performances*, embora seja uma peça curta, é densa e carrega nas entrelinhas muito mais que simplesmente claves, notas musicais, palavras em manuscritos de devoção e amor reunidos num processo tradutório ou de criação de uma memorável obra de arte.

É sabido, porém, que não há como ignorar completamente os diálogos, ainda mais em se tratando do texto dialógico que é, e nem é essa a pretensão. Na reformulação da dramaturgia, no texto, os diálogos em sua maioria foram mantidos, com cortes, supressões e alguns ajustes se comparado com a tradução de Domingos Nunez. A tentativa foi de deslocar o modo de apreciação dos espectadores durante o acontecimento teatral. A comunicação que passa pela palavra e se transiciona em imagem e som, e claro também em gesto. Os diálogos são complementares a esses dispositivos imagéticos.

Seria um ajuste, um tipo de edição e mescla de linguagens de acordo com uma proposta mais sonora e visual. Não é a intenção reduzir o texto à musicalidade do Segundo Quarteto de Cordas a sua execução em cena com presença de atores como se presenciassem um recital ou concerto da obra de Janáček em questão. A proposta vai adiante. Digo que vai adiante por envolver a materialização das imagens (as cartas, partituras, câmeras em tempo real) indicadas no texto, bem como os diálogos - ainda que editados e suprimidos - colocados em cena ao lado da música. Na junção de todos esses elementos cênicos - atores, músicos, projeções das cartas, fotografias e partituras, a menção desses artefatos como palpáveis - sobrepostos num mesmo espaço e num

---

<sup>43</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

mesmo momento, por exemplo. Característica essa, que distinguiria da significação de classificá-lo como um recital ou concerto contemporâneo com a presença de atores.

Já que o processo de tradução é uma negociação, me refiro também às negociações feitas quanto à crítica ao realismo e ao conceito de performatividade e suas variações a que Friel se propõe discutir por meio do texto. Pontos esses que são identificados e “traduzidos” nas argumentações de Aneska e também nas respostas de Janáček.

Com as funções de tradutor/dramaturgo/encenador, imerso em propor uma direção para a montagem de *Performances* com essas características mais imagético-sonoras e visuais, a posição que assumo é acompanhada da responsabilidade de ressignificar, a partir da minha leitura e subjetividade, o que é então apresentado nessa obra. Numa (re)tradução que envolve linguagem antes da língua, já que o impulso para realização da mesma tem seu início numa tradução publicada enquanto gênero literário e obra literária.

Sobre linguagem, mais objetivamente as linguagens verbais e não verbais, Lucia Santaella<sup>44</sup> em seus estudos de semiótica aponta:

Tão profundamente integrado ao nosso próprio ser é o uso da língua que falamos e da qual fazemos uso para escrever, [...] que tendemos a nos desaperceber de que essa não é a única e exclusiva forma de linguagem que somos capazes de produzir, criar, reproduzir, transformar e consumir. [...] não chegamos a tomar consciência de que nosso estar no mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos e nos orientamos por meio de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Por meio de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir, do apalpar. Somos seres de linguagem. (2012, p.13-14).

Essa afirmação e o conhecimento da pluralidade de linguagens a que somos capazes de adotar enquanto meio de comunicação, favorece e enxerta a ideia da minha tradução de *Performances* em vias mais amplas que a representativa e da linguagem verbal dita por atores em cena, embora a via representativa não inclua só a linguagem verbal. Valoriza a presença da partitura musical (imagem projetada e sonoridade executada) e das “cartas

---

<sup>44</sup> SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 13-14

íntimas” o dispositivo linguístico adotado tanto pelos atores em cena, quanto no diálogo com o público. O diálogo, dentro da narrativa do texto teatral segundo Ingarden<sup>45</sup>:

Raramente se reduz a uma pura comunicação: o empenho é muito mais vital, já que se trata de exercer uma influência sobre aquele a quem o discurso é dirigido. Em todo conflito dramático que se desenrola dentro do universo teatral, o discurso dirigido a uma das personagens é uma das formas de ação do locutor, e só possui real significação em relação aos acontecimentos apresentados no espetáculo quando contribui de modo decisivo à progressão da ação e [...] as palavras pronunciadas enquanto elemento motor da ação. [...] As palavras pronunciadas devem preencher funções junto de um público. (1976. p. 9).

A palavra pode ter uma função específica, de acompanhamento, que conduz a fruição e processamento do que significa ou quer significar. É recurso de apoio para também entendimento das imagens, que não se expressam pela palavra e estabelecem um mecanismo próprio de significação que pode se associar à palavra. O desenvolvimento de linguagens em eixos específicos, complementares e intercambiáveis. Ainda a respeito de linguagem, seja ela verbal ou não verbal, a considerar seu desempenho e sua efetivação e decodificação, Lucia Santaella<sup>46</sup>, comenta que:

Quando consideramos a linguagem verbal escrita, esta também não conheceu apenas o modo de codificação alfabético criado e estabelecido no Ocidente a partir dos gregos. Há outras formas de codificação escrita, diferentes da linguagem alfabeticamente articulada. [...] Em síntese: existe uma linguagem verbal, linguagem de sons que veiculam conceitos e que se articulam no aparelho fonador, sons estes que receberam uma tradução visual alfabética (linguagem escrita), mas existe simultaneamente uma enorme variedade de outras linguagens que também se constituem em sistemas sociais e históricos de representação. Quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também [...] outros sistemas de produção de sentido. (2012. p. 15-16).

Tendo como base essas outras variações da linguagem, é que a proposta de tradução/reformulação dramaturgica/direção para *Performances* se mistura, a partir da escrita dramática do autor, às linguagens verbais (o texto dito pelos atores) com a

---

<sup>45</sup> INGARDEN, R; [et. al.] **O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática**. Tradução de Luiz Arthur Nunes, Regina Zilberman. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 9.

<sup>46</sup> *Ibidem* 42. p. 15-16.

linguagem musical (a partitura e música das “cartas íntimas” executada em cena). E, ainda com a linguagem visual imagética (a imagem do conteúdo dessas cartas, as fotografias, as declarações amorosas do compositor personagem) transportada da música e dos diálogos para a imagem com os atores e diálogos em cena.

O diálogo aqui é visto como elemento de apoio, não como de sustentação dessa cena. O que acredito que pode ser apontado também como um tipo de processo tradutório.

Na mistura de linguagens (um sistema de comunicação), onde uma linguagem se ampara na outra com o objetivo de compreensão (numa inteligível e melhor comunicação), o processo de tradução da cena, dessa cena performática, tal qual o título da obra também sugere (o performar como ação e também interpretação ou processo criativo), se faz colaborativo com rico potencial no âmbito teatral e nos diferentes modos de conceber e “traduzir” uma obra no contexto das artes da cena. Um processo de tradução interartes.

Sobre os modos de escritura e composição da cena, a partir do uso de linguagens, Pavis<sup>47</sup> defende a teoria de um jogo com os textos e com a encenação contemporânea, quando pondera que:

Esse pôr em jogo, não é uma maneira específica de encenar, mas [...] de verificar se uma nova escritura exige um método novo para sua encenação, as pesquisas da encenação suscitam novas maneiras de escrever. (2010, p. 105-6).

A tradução feita no modo a que me proponho, considerando mais de uma linguagem envolvida, aqui é vista como recriação, ainda que ganhe supressões e alguns acréscimos sem a intenção de torná-lo muito distante de sua matriz de partida - afirmação que permite citar Andrea Peguinelli<sup>48</sup> a respeito da tradução para teatro, ainda que seu estudo esteja voltado para a tradução interlingual do texto teatral. A autora salienta que:

Se estamos conscientes de que não é possível traduzir “fielmente” um texto original em outra língua, ainda assim a tradução materializa essa impossibilidade. Apesar de sabermos que estamos condenados ao fracasso, essa consciência deve gerar uma expansão na atividade criativa [...] A tradução do teatro é geralmente vista como uma dimensão mais complexa da tradução literária, já que o texto a ser traduzido é pensado

<sup>47</sup>PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 105-106.

<sup>48</sup> PEGUINELLI, Andrea. Tradução do teatro enquanto colaboração: um caso em questão no drama contemporâneo. In: **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 35 n.1, 2015. p. 253-254.



para ser apenas um dos elementos do discurso de teatro que se deve processar em uma diferente língua. Além disso, o teatro é um espelho do mundo, um espelho que não só reflete as expressões verbais, mas também as ações, os gestos, os silêncios, todo o aparato que acompanha. É por isso que na tradução para o teatro a impossibilidade intrínseca da tradução torna-se um processo ainda mais complicado. (2015, p. 253-4).

Apesar de complexo enquanto processo, a tradução nesse sentido tem por objetivo propor uma possibilidade de montagem. Essa possibilidade diverge de um modelo, já bastante e comumente consolidado, quando se fala em dramaturgia e/ou escrita para teatro, do teatro em ideia abrangente e sua dimensão comum dada a um texto na ocasião de palco e suas efemeridades.

Defender a possibilidade não só da criação original de dramaturgias e escritas dramáticas contemporâneas e pós-modernas, mas também das “adaptações” de obras que já tem em sua composição esse viés, ainda que estejam pautadas no dialógico, na interlocução. Considero essa uma possibilidade no mínimo singular e muito inquietante. George Steiner<sup>49</sup> (2005) - curiosamente foi quem incitou e fez observações a Friel durante o processo de escrita e concepção de *Performances*, e a quem o próprio Friel cita e agradece na primeira página que antecede a apresentação dos personagens - questiona os métodos e modelos de tradução:

Em suma: a tradução é desejável e possível. Seus métodos e critérios precisam ser investigados, em relação a textos substanciais primordialmente “difíceis”. Essas são as preliminares. Teorias da tradução ou as assumem ou as refutam de plano, com menor ou maior consciência das arapucas lógicas. Mas quais são, exatamente, as técnicas apropriadas, que ideais devem ser almejados? (2005, p. 275).

A partir desse questionamento de Steiner, é meu interesse observar a concepção dramática das imagens utilizadas como recurso de encenação. Como também interessa analisar a composição do corpo do ator em cena, a sobreposição de corpo e imagem estáticos e em movimento. Observá-los sob o viés da dramaturgia que personifica e mostra mais do que diz – ou então diz com visualidade - considerando as sutilezas da dramaturgia escrita e da dramaturgia performada (aquela que está em cena junto do ator, do aparato tecnológico e midiático que também produz imagens).

<sup>49</sup> STEINER, George. **Depois de babel**: questões de linguagem e tradução. Curitiba: UFPR, 2005. p. 275.

Com relação às imagens em movimento e as dramaturgias visuais José A. Sanchez<sup>50</sup> aponta o surgimento do cinema, das imagens sucessivas em movimento como transformador no modo de ver os processos criativos com características visuais, inclusive o teatro:

La invención del cinematógrafo condiciona toda la historia de la visualidad durante el siglo xx, sentando las bases para las sucesivas transformaciones de la percepción de la realidad y la comprensión de la construcción de la realidad [...] Las vanguardias históricas crearon un teatro de imágenes en sentido estricto. Descubrieron la posibilidad de utilizar el medio escénico del mismo modo que antes habían utilizado el lienzo o el material escultórico. Lo que permitía el medio escénico era la creación de imágenes tridimensionales en movimiento. ¿Qué se les resistía? El cuerpo. [...] El teatro corporal es un teatro antiespectacular, pero al mismo tiempo eminentemente sensible, basado en la imagen, en la presencia, en la comunicación directa con el espectador, a veces, incluso en su participación.

A afirmação de Sanchez permite relacionar as artes que se utilizam da imagem (cinema, pintura e visuais e, propriamente o teatro), para composição de suas obras num contexto diferente.

Mas diferente em que sentido? Com o cinema, a imagem passa do movimento, ao recorte e sucessivas repetições. A imagem é a mesma, fruto de repetições, uma fotografia em movimento. Com a pintura e as artes visuais, a imagem é estática, o movimento está na sua concepção.

E no teatro, a apropriação dessa movimentação imagética com os corpos/atores no acontecimento teatral, ainda que acompanhado de repetições, inevitavelmente realizadas de modo diferente a cada novo movimento, nova apresentação. Arte do instante, da presença, numa definição já tão popular e conhecida. Propor uma revitalização no acontecimento teatral com hibridismos, um projeto interartes intercambiando linguagens.

Nessa proposta a imagem pode ser transitória e representativa, mutante no modo como se apresenta e se traduz, porém, com um mesmo protótipo de significação.

---

<sup>50</sup> SÁNCHEZ, José A. De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación. In: **Estudis Escènics Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona**. N. 32. Barcelona, 2007.

### **Variação do segundo movimento:**

#### **Imagens, adaptações e as dramaturgias visuais - soluções tradutórias para imagem sonora e visual.**

A questão da adaptação como vertente da tradução ou processo a ela interligado, mas não necessariamente sinônimo, exige melhores definições e esclarecimentos. Para o caso dessa reformulação dramaturgic de *Performances*, o termo se encaixa e suscita discussão a respeito do objeto com o objetivo, que são complementares e estão interligados. Pois a proposta de direção e reformulação dramaturgic pode ser definida como um desdobramento da adaptação. Com relação a definições e aplicabilidades do termo e do processo, Fernanda Frio<sup>51</sup> comenta:

A adaptação, portanto, seria um método a ser aplicado quando a tradução tencionasse ser natural fluida, como se fosse um texto primeiramente concebido na língua e cultura de chegada, para dar conta de contextos socioculturais mais amplos que, se não adaptados, poderiam causar estranhamento ao público leitor e denunciar a condição de tradução do texto. (2013, p. 22).

Embora não se trate de uma tradução entre línguas, o ponto levantado por Frio é válido e complementa o argumento de dar fluidez a um texto no encontro com seus objetivos, e também na autoria – em termos de recriação – diante de um determinado texto. E aqui, com a dramaturgia de Friel, a abordagem é de uma tradução interartes, a tradução de linguagens (texto-imagem, da escrita para o espaço cênico) a partir da tradução interlingual (inglês-português).

A proposta de reformulação dramaturgic e de direção artística para montagem da obra no contexto do teatro de imagem almeja enaltecer suas características. Dentre elas a criação de imagens na cena como parte da escrita dramática, e o uso delas como instrumento que impulsiona o intercâmbio de linguagens numa obra de arte. Em seu livro “Uma teoria da adaptação” Linda Hutcheon (2011)<sup>52</sup> argumenta que:

O fato de utilizarmos a palavra adaptação tanto para o produto como para o processo de criação e recepção sugere a necessidade de uma perspectiva teórica que seja ao mesmo tempo formal e experiencial. Os diferentes gêneros e mídias dos quais e para os quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação não são apenas entidades formais, elas

<sup>51</sup> FRIO, Fernanda. As fronteiras entre tradução e adaptação: da equivalência dinâmica de Nida à *tradaptação* de Garneau. In: **TradTerm**, USP São Paulo, v. 22, Dezembro, 2013, p. 15-30.

<sup>52</sup> HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011. p. 15-17.

também representam modos distintos de interagir com os públicos. (2011. p.15).

Essa afirmação vai de encontro a um dos objetivos do processo de recriação e reformulação da dramaturgia de *Performances*, explorar o intercâmbio de linguagens, a partir da originalidade do texto, e propor novas formas de interação e recepção de obra teatral. Fazer do teatro um experimento para além da palavra. Ao passo que Hutcheon<sup>53</sup> complementa essa ideia:

Todos [os públicos] são de diferentes maneiras e em graus variados, “imersivos”, porém alguns gêneros e mídias são utilizados para contar histórias (romances contos etc.); outros, para mostrá-las (as mídias performativas, por exemplo); outros, ainda, permitem-nos interagir com elas física e sinestésicamente. [...] A adaptação não é apenas uma entidade formal, ela é também um processo. [...] O processo de adaptação no modo como os públicos apreciam e interagem com as histórias “remidiadas”. Se conhecemos a obra adaptada, haverá uma oscilação constante entre ela e a nova adaptação que experienciamos; caso contrário, não experienciaremos a obra como adaptação. (2011. p. 9-10)

Quer dizer, *Performances*, ainda que pouco ou não conhecida do público brasileiro, quando apresentada, seguindo a reformulação dramaturgic que proponho, não será vista sob a ótica da adaptação. Embora no processo, a posição de dramaturgo e encenador que assumi, durante o trabalho de reformulação e tradução, tenha se baseado e utilizado processos de adaptação para construir e recriar essa dramaturgia. Recriação feita a fim de apresentar a possibilidade da adequação de uma dramaturgia já feita para os moldes do teatro de imagem, onde os recursos visuais e imagéticos são antecessores e impulsionadores dos recursos textuais.

A adaptação é um recurso criativo utilizado na intenção de atingir as necessidades de um novo público, incitar discussões e estimular experimentos artísticos. Espécie de deslocamento de linguagem em prol de sua difusão e compreensão, que em se tratando de teatro, das visões e possibilidades de leitura de uma obra. A adaptação, nesse sentido, é um deslocamento do texto escrito para o texto encenado.

É a materialização de uma ideia, de todo um aparato concebido literária e linguisticamente, que quando pensado para encenação ganha outros alcances. É um conjunto de elementos cênicos que favorece vivências, diferente daquelas oferecidas

---

<sup>53</sup> Ibidem 52. p. 16-17.

unicamente pela leitura seja solitária ou acompanhada de um elenco (leituras dramáticas que geralmente antecedem a montagem de um espetáculo). A dramaturgia como gênero literário é equivalente à reconfiguração da obra teatral quando encenada. Ambas, dramaturgia literária e encenada, em seus termos estruturais, respeitam significação, temática e abordagem.

A intenção com minha tradução de *Performances*, além de um intercâmbio possível de linguagens artísticas, é a de lançar luz aos elementos não verbais presentes em cena, e como essa dramaturgia pode ser concebida por meio da imagem. A partir da estrutura criada por Friel, traduzida para o português-Brasil por Domingos, me aproprio desses aparatos e reformulo a estrutura dramaturgical em busca de soluções tradutórias para as imagens visuais e sonoras propiciadas por essa dramaturgia.

Proponho uma direção artística no contexto da imagem sonora e visual e do som enquanto narrativa, enaltecendo os aspectos biográficos, referências sonoras e visuais, dados e demais registros históricos que estão inseridos e ancorados nos diálogos desse texto, embora não sejam vistos explicitamente na dramaturgia escrita (*play text*). Eles são apenas mencionados e dão ambientação, alguma tonalidade. E é esse o ponto, deixar à mostra essas características, essas referências biográficas com o uso das fotografias e das músicas que auxiliam no processo de criação e são também partes atuantes no resultado final dessa criação, dessa dramaturgia reformulada.

Como a dramaturgia pode ganhar muitas leituras e interpretações tendo a cena como lugar do fruir e do apreciar, é viável transformar essa cena num lugar de experiência, diferente daquela oferecida pela leitura do texto traduzido e publicado em livro. Com isso, esbarro na discussão a respeito de tradução e adaptação. Lembro ainda dos conceitos de recriação e retradução, elucidados por mais de um teórico. Destaco Haroldo de Campos e suas contribuições tanto práticas quanto teóricas em relação aos estudos da tradução.

Yves Gambier<sup>54</sup> (1992) é outro teórico que aponta o curioso fato dos Estudos da Tradução, em sua formulação teórica, ainda ser uma disciplina que segue ideologias, juízos de valor e visões prejudiciais de que o texto fonte tem supremacia perante o texto traduzido, assim como o texto traduzido tem supremacia diante do texto adaptado.

---

<sup>54</sup> GAMBIER, Yves. Adaptation: une ambiguïté à interroger. *Meta: Translator's Journal*, vol. 37, n° 3, 1992, p. 421-425.

**Disponível em:** <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1992-v37-n3-meta337/002802ar/>  
Acesso em: 22/04/2020.

Entretanto, o autor também destaca o fato de que toda tradução está atrelada a algum grau de adaptação, e, por conta disso, muitos dos métodos de tradução, alguns bastante subjetivos, tratam-se, no fim de tudo, de nada menos que adaptações. Ou seja, Domingos Nunez ao traduzir Brian Friel, inevitavelmente fez adaptações, uma vez que se trata de um texto fonte escrito em inglês com referências locais, logo quando traduzidos requerem uso de equivalências para sua sustentação e entendimento na língua de chegada.

O que proponho nessa reformulação dramaturgica de *Performances*, sob um olhar bastante subjetivo, passa pela discussão nos termos de adaptação e de recriação, e nos modos de apresentar a fusão e o intercâmbio de linguagens por meio de imagens, da sinfonia, das cartas e das fotografias, atingindo o público com recursos sonoros e visuais. Tornando por fim, a execução dessa dramaturgia, da obra de Friel no teatro, um lugar de experiência.

Também me questiono: O que estou propondo enquanto pesquisador, dramaturgo e encenador, são posições que imediatamente me colocam também na função de tradutor que investiga e se apropria dos mesmos fatos de maneira similar ao autor para conceber sua obra, e o tradutor de línguas para fazer sua tradução? A resultante dessa pesquisa se classifica como retradução, adaptação, recriação? Há como considerar todos os termos e interligá-los interartisticamente, utilizando a concepção desse estudo e a formulação dessa proposta para *Performances* como exemplo prático e viável?

São questões que têm surgido como provocações inicialmente replicadas com um Sim! Porém, novamente provocadas e reposicionadas a partir da leitura dos referenciais teóricos pelos quais me embaso e também debato.

- Toda tradução é também adaptação (?).
- Toda tradução é uma recriação (?).

São questões/afirmações que permearam todo o processo de investigação dessa pesquisa, sem o encontro de uma resposta definitiva, ao passo que, enquanto processos, tradução, adaptação e recriação colaboram entre si no alcance da difusão de obras de arte em seus mais diversos contextos e origens. São também processos/procedimentos artísticos.

**TERCEIRO MOVIMENTO SEGUIDO DE ADÁGIO:  
 PERFORMAR *PERFORMANCES*: UMA PROPOSTA DE (RE) TRADUZIR E  
 ADAPTAR A ESCRITA DRAMÁTICA PELA IMAGEM**

A proposta que seguirá abaixo apresenta a minha tradução da obra de Friel, bem como indica um direcionamento para montagem do texto em si. O acesso à tradução de *Performances* para estruturação dessa proposta foi feito por meio de arquivos pré-publicação, gentilmente cedidos pelo tradutor Domingos Nunez, junto da publicação impressa.

Podem ser percebidas alterações, cortes (trechos mais longos), supressões (pequenas indicações) e acréscimos se comparados com texto da publicação da tradução. Todas as modificações feitas por mim estão com tamanho de fonte diferente para o que texto da tradução de Domingos pudesse ser visto e se mantivesse presente.

Nesse sentido, sobre a autonomia, escolhas e negociações do tradutor diante de uma tradução, Francis Henrik Aubert<sup>55</sup>, considera o ato tradutório como aquele que carrega consigo “desvios admissíveis. Traduzir é desviar; é a existência do desvio (que preexiste ao ato tradutório e se confirma nele) que institui a própria tradução, que a justifica como operação linguística, cultural e comunicativa”. (1993, p. 81). E com a reformulação dramatúrgica desse texto de Friel, apresento uma versão subjetiva minha performando polifonicamente como dramaturgo e encenador, além de tradutor e pesquisador. Quero interagir com um potencial público espectador por meio da imagem sonora e visual.

A proposta é a transposição de um meio a outro – no caso do texto (enquanto escrita dramática e obra literária traduzida que considera mais do que somente os aspectos interlinguais) para a cena (imagética, a imagem sonora e visual como recurso cênico e dramatúrgico). E uma das possíveis formas de levá-lo à encenação num espaço cênico.

Os diálogos dos músicos foram cortados na reformulação para dar foco no debate entre Janáček e Aneska. Esse debate na versão que apresento, pode ser interpretado como a consciência interrogativa da doutoranda, uma vez que Janáček está morto em cena. Friel deixa nítido em suas indicações de abertura do texto, a morte do

---

<sup>55</sup> AUBERT, Francis Henrik. **As (in)Fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

compositor, o que instantaneamente remete às discussões sobre linguagem e suas possibilidades.

A compreensão e as interpretações de Aneska sobre Janáček e as “cartas íntimas” - uma teoria de tradução posta em prática na visão da estudante sobre parte da vida e uma obra específica do músico - é característica que pode ser vista sob a ótica de um “quase monólogo”, divergindo apenas dessa categorização (se for válida) pelas respostas de Janáček, a voz externa daquilo que Aneska espera ouvir para fortalecer sua tese e argumentação. Porém, nesse processo, há distorções e refutações da parte do compositor, a ponto do idealismo e admiração da estudante ser posto em contestação e ela também discordar de si mesma.

Seguindo essa métrica, a titulação “quase monólogo”, na ausência dos músicos como personagens – ainda que estejam em cena para execução das partituras das *intimate letters*; e da persona morta de Janáček – que dialoga e se expressa em respostas e revides às teorias de Aneska a respeito das cartas íntimas, - a presença da doutoranda é única. A argumentação de seu objeto de pesquisa, as descobertas a respeito não só da obra como também de aspectos pontuais da vida do compositor que admira, atribuem à personagem uma vivacidade ímpar e materializante nessa proposta que apresento.

A defesa e discussão de sua tese soa quase como um devaneio particular e subjetivo. Ainda que faça sentido, seja real e performática, ela interage com a execução das partituras e questiona o compositor em seu processo criativo e contribui para alto alcance da discussão sobre linguagem e processos criativos implícitos no texto.

No mesmo instante em que a estudante estrutura suas ideias antes de defendê-las no modo questionador como se dirige ao músico, o Segundo Quarteto é executado pontualmente, e respeita as marcações do texto original em inglês, mantidas no texto traduzido juntamente do tom musical e da performatividade das cartas.

Projeções dos manuscritos das “cartas íntimas”, fotografias de Janáček e Kamila Stösslová, partituras do Segundo Quarteto de Cordas, e detalhes dos instrumentos e das mãos dos músicos durante execução da sinfonia preenchem o espaço cênico. As mãos de Janáček ao segurar as cartas entregues por Aneska no envelope verde e suas partituras próximas ao piano, e as mãos de Aneska performando gesticuladamente na defesa de suas teorias e constatações, ganham destaque em plano detalhe com a projeção de câmeras em tempo real.

São escolhas inseridas na proposta de (re)tradução/reformulação dramática/direção, para alavancar e impulsionar imagens além do discurso, do



debate e do diálogo. As teorizações a respeito do compositor e as peculiaridades de sua vida e obra também têm aqui sua presença e representatividade. Modo escolhido para performar as *Performances* já anunciadas no título. Um performar mais abrangente e panorâmico como sugere sua pluralidade.

Edição, apropriação e recriação passam a ser palavras que se encaixam na formatação dessa proposta. Uma vez que transposição possa ser vista não só como palavra ou verbo no ato de transpor, mas vista também como aparato no processo de montagem de um texto. Visto que estão inseridas dentro de um formato palpável e tridimensional (o espaço cênico), o texto atinge então outras dimensões e formatos e pode ser apontado como tradução. Haroldo de Campos (2010, p. 35)<sup>56</sup> sobre tradução de textos criativos, ressalta:

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma 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 chama tradução literal.

Ainda que aqui, a apresentação dessa proposta com uma reformulação seja o movimento que anteceda a montagem, para sua melhor estruturação e reconfiguração, o planejamento do texto numa projeção para se tornar cena. A cena materializada e fisicalizada, para utilizar as mesmas palavras de Haroldo de Campos.

Há que considerar, durante a formatação dessa proposição cênica, reformulação dramaturgica, a avaliação de todas as negociações e transformações as quais a obra foi submetida. A lembrar das questões de leitura, subjetividade, fruição e apreciação dessa mesma obra, tanto por parte de quem propõe, quanto por parte de quem a vê como cena. Afinal é também para isso que foi concebida: um processo de investigação e aplicabilidade.

Como então todos esses traços se adequam aos aspectos tradutórios de língua e linguagem, uma vez que tradução pode ser tanto um produto, quanto um procedimento?

---

<sup>56</sup> CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Outro ponto bastante relevante, mesmo que não esteja em foco, se dá com o público leitor. O termo leitura em sentido abrangente se refere àquele que lê a proposta na versão dramática escrita (re)traduzida ou a leitura já na versão de cena executada num espaço cênico, acompanhada de todo aparato que fortaleça seu visual. E intrinsecamente a conecte às dramaturgias visuais e ao teatro de imagem, os pontos de origem e em foco nessa proposta de (re)tradução em termos específicos. Ou seja, essa proposta também se destina a possível formação de um público: por meio de leituras do texto em sua versão literária (fomento a outros alcances e visualizações) ou por meio da encenação em si.

Há ainda que ser mencionada a “inspiração” em outros diretores e artistas da cena que partem dos mesmos princípios e pensam a cena como recurso de visualidade, e flertam com as artes visuais na concepção de dramaturgias visuais. Os nomes como referência contribuem para situar o eixo das escritas dramáticas e concepção de obras de arte no viés do teatro de imagem. Semelhante a um levantamento histórico e referencial da dramaturgia visual.

São eles: O encenador italiano Romeo Castellucci (1960- ) um dos idealizadores e diretor artístico da Societas Raffaello Sanzio; O multiartista norte americano Bob Wilson (1941- ); O diretor de teatro e cinema britânico Peter Brooke (1925- ); O cineasta, ator e diretor canadense Robert Lepage (1957- ); O inventivo artista visual, cenógrafo e diretor de teatro Tadeusz Kantor (1915-1990); E o emblemático diretor e dramaturgo chileno Ramón Griffero (1954- ), artista latino americano que discute em suas obras a resistência cultural e a história da política, de seu país principalmente, durante ditadura militar no Chile. Com uma visão inovadora na cena contemporânea, e entre todos, em termos geográficos, o mais próximo no contexto de interferências e intercâmbios possíveis no fazer arte, teatro e escrita dramática no Brasil contemporâneo.

Citar os nomes desses encenadores, sem adentrar em seus respectivos trabalhos, tem por objetivo apontar as características que ao mesmo tempo em que os colocam em similaridade, os diferem artisticamente dentro de seus processos criativos que resultam em espetáculos divergentes das estruturas convencionais. São lembrados por incorporarem na cena aspectos visuais e imagéticos, recriarem suas escritas dramáticas e aprimorarem a construção de uma linguagem comunicativa de impacto, linguagem essa na qual me inspiro no exercício de visualização da cena em execução, com olhar performativo de pesquisador, dramaturgo e encenador para a projeção dessa proposta envolta na tradução e no teatro.

Após essa breve menção a alguns dos nomes do teatro contemporâneo mundial como referência e inspiração, adentramos de fato na proposta de (re)tradução e reformulação dramaturgica para *Performances* de Brian Friel. A gravação em áudio da leitura dramática experimental do texto está anexa ao texto. Vamos a elas:

## PERFORMANCES

de Brian Friel

Dramaturgia reformulada, tradução e caderno de direção/transcrição de Tobias Nunnes (2019)

A partir da transposição semântica de Domingos Nunez (2013).



Leitura Performances II.m4a

Leitura experimental de *Performances* com Mariana Rossi (2021)

*O texto traduzido por Domingos foi mantido, pois é parte essencial e ponto de partida para essa pesquisa e para o processo de reformulação dramaturgica. As alterações, acréscimos e reformulações propostos por mim estão sinalizados em diferente tamanho de fonte (times 14) e em itálico (rubricas e notas de rodapé) como nesse parágrafo inicial. As notas de rodapé da tradução também foram mantidas a fim de situar as referências e informações complementares à narrativa, e é por meio delas, principalmente as que mencionam músicas e composições, que a imagem sonora será estruturada. O espaçamento maior entre os blocos de textos, divisão entre rubricas e diálogos é meu estilo de escrita dramaturgica, adotado para essa proposta. Uma escrita que se pretende aberta, mais espaçada, que chame o olhar para preencher o “quase vazio” que circula*

*o entorno do texto. Como o texto se imprime no olhar? Qual a imagem do texto na página?*

## MÚSICAS:

*Com a cortina fechada*<sup>57</sup>: “I’ll wait for you” (‘Esperarei por Você’)<sup>58</sup>. Piano. –

“You promised to marry me” (‘Você Prometeu Casar-se Comigo’). Piano. Tocada duas vezes.

“On that clear field of Hurasky” (‘Naquele Campo Límpido de Hurasky’). Piano.

“A stream is running” (‘Um Regato está Correndo’). Piano.

“On that Javorina plain” (‘Naquela Planície de Javorina’)<sup>59</sup>. Piano.

‘*Quarteto de Cordas em Dó Maior*, Op. 96<sup>60</sup> de Dvorák – finale – compassos 38-84.

‘*Segundo Quarteto de Cordas*’ de Janáček – terceiro movimento – compassos 29-50. (Sequencia da “canção de ninar”).

‘*Segundo Quarteto de Cordas*’ de Janáček – primeiro movimento – primeiros nove compassos.

“I’ll wait for you” (‘Esperarei por Você’). Piano.

‘*Segundo Quarteto de Cordas*’ de Janáček – segundo movimento – compassos 1-11.

‘*Segundo Quarteto de Cordas*’ de Janáček – segundo movimento – flautato (“o rouxinol”) sêxtuplos.

---

<sup>57</sup> *Respeitando indicativo da rubrica, mantém-se a cortina fechada ou na ausência de cortina, a execução da música já durante entrada do público no espaço cênico com o objetivo de criar ambientação musical imediata.*

<sup>58</sup> Miniatura do álbum de Kamila Stösslová, um caderno no qual Janáček anotava seus pensamentos com palavras e música. Composta entre 05 e 08 de agosto de 1928, esta peça foi finalizada quatro dias antes da morte do compositor.

<sup>59</sup> Todas estas quatro peças fazem parte das *Canções Folclóricas da Morávia*, escritas em 1921 por encomenda do editor de Janáček em Praga, Hudební Matice. Compostas para execução em piano solo, tais canções possuem palavras subjacentes à partitura que atestam para o fato de que poderiam, na verdade, ser cantadas.

<sup>60</sup> Conhecido também como “American” (‘Americano’), este quarteto foi composto em 1893 durante o período em que Dvorák viveu nos Estados Unidos.

*‘Segundo Quarteto de Cordas’<sup>61</sup> de Janáček – primeiros dois movimentos completos – fora de cena (aproximadamente 12 minutos e meio). Dois últimos movimentos completos – em cena (aproximadamente 13 minutos e meio). Pode haver variação quanto ao tempo exato de execução do quarteto. Considerar improvisos, repetições, tempo de cena...*

**Sou grato a Michael Colgan que me apresentou as cartas de Janáček para Kamila Stösslová e sugeriu que elas poderiam fornecer material para uma peça.**

**Sou mais uma vez grato a George Steiner cujas observações sobre composição e quartetos de cordas foram de um valor incalculável.**

**Brian Friel**

*O agradecimento de Friel foi mantido como na publicação da tradução a fim de situar o leitor dos caminhos e experiências com o universo musical que podem ser identificados ao longo do texto e da dramaturgia.*

As citações de *intimate letters: Leos Janáček to Kamila Stösslová* (Cartas íntimas: Leos Janáček para Kamila Stösslová), livro editado e traduzido por John Tyrrell (1994), são reproduzidas com a gentil permissão de Faber e Faber *editora que autorizou a reprodução das cartas na publicação da obra traduzida.*

## PERFORMANCES

### PERSONAGENS:

Leos Janáček

Anezka Ungrova, estudante de doutorado.

---

<sup>61</sup> Originalmente composto para se chamar “*Intimate Letters*” (Cartas íntimas), este quarteto só foi publicado e executado em público pela primeira vez depois da morte do compositor, em 1928.

**MÚSICOS DO QUARTETO DE CORDAS:**

*Os nomes das personagens foram mantidos como na tradução para o português Brasil a partir do texto de partida em inglês. Tiveram nessa reestruturação dramaturgica seus diálogos cortados e algumas falas suprimidas e, por escolha cênica suas presenças permanecem em cena apenas para execução das músicas. Os músicos falam pela linguagem musical no exercício de interpretação das notas. Optou-se, no entanto, por manter sua nomeação e funcionalidade perante cada instrumento a título de curiosidade para cotejo com a versão de Friel, onde os músicos são também personagens que dialogam verbalmente entre si. Optou-se também pela exclusão dos trechos cortados e suprimidos do texto traduzido, a fim de que o texto reformulado e retraduzido tivesse foco na futura montagem. Estudos de comparação, cotejo e escolhas tradutórias podem ser feitos junto do processo de montagem.*

Ruth, primeira violinista.

Judith, segunda violinista.

Miriam, viola.

John, violoncelo.

**CENÁRIO:** Gabinete de Janáček, em Brno, capital da Morávia.

**TEMPO:** Presente.

*Música no piano “Esperarei por Você”. A cortina abre. Quarto de trabalho de Janáček, em Brno, Morávia. A pouca decoração, mobiliário, cortinas, etc. são todos no estilo dos anos vinte. É um aposento funcional de um homem solteiro. Um piano à*

*direita do palco (direita e esquerda do ponto de vista dos espectadores). A mesa de trabalho do compositor com algumas partituras e uma cadeira, ambas à esquerda.*

*Quatro cadeiras estão dispostas ao longo da parede do fundo, onde também serão projetadas as imagens, fotografias e partituras. As cadeiras serão ocupadas posteriormente pelos músicos para execução das músicas. Mais ao centro duas cadeiras e uma mesa pequena. Os quatro instrumentos – dois violinos, a viola e o violoncelo – já estarão em cena no fundo próximos às cadeiras. Sobre o piano, uma grande tigela transparente com folhas de alface. Uma grande jarra com água sobre uma mesinha. Janáček toma água desta jarra com bastante frequência.*

*Janáček escreveu o seu “Segundo Quarteto de Cordas” – que ele denominou “Cartas Íntimas” e como ficou popularmente conhecido – num período de três semanas em Janeiro/Fevereiro de 1928. Ele se encontrava então com setenta e quatro anos de idade. Ele morreu no dia 12 de Agosto de 1928. Desde o começo da peça torna-se evidente que Janáček morreu há muito tempo. É importante que o papel seja representado por um ator de seus cinquenta anos ou sessenta, aparentando menos.*

*Janáček está sentado ao piano. Termina de tocar a peça “Esperarei por Você”. Vira algumas páginas e começa a tocar outra peça: “Você Prometeu Casar-se Comigo”. Ele é um homem pequeno, de cabelos brancos, rechonchudo e vigoroso. Irradia vitalidade. Fala rapidamente, suas ideias saltam impacientemente, sem lógica aparente, de uma para a outra.*

*O espaço onde a cena acontece é dividido pela pouca mobília, objetos e um quase vazio. As cores dos móveis são de um marrom envernizado, cor de madeira mais escura, que remetam aos móveis antigos e de fabricação mais artesanal, porém bem conservados. A tonalidade da cena tem a variação de um amarelo envelhecido e tons pastéis.*

*Atrás das cadeiras a parede onde as cartas, as partituras do quarteto e as fotografias de Janáček e Kamila serão projetadas. Em plano detalhe, na mesma parede, será também projetada alguma gesticulação das mãos da*

*atriz que interpreta Aneska; tocando piano as mãos do ator que interpreta Janáček; dos músicos com as partituras e com os gestos (folheadas e movimentos de dedos na execução das notas musicais) da execução da música do quarteto.*

*À exceção das cartas, das partituras e das fotos, as projeções das mãos dos músicos e dos atores serão em tempo real com uma câmera exclusiva.*

*(Supressão da entrada de Ruth, corte do diálogo de Janáček e Ruth que abre a peça).*

*Entra Anezka. Ela é uma jovem ansiosa, intensa e séria, estudante da Universidade de Praga, onde está pesquisando a obra da maturidade de Janáček para o seu doutorado. Usa óculos para ler. Ainda que reverencie o compositor, ela é muito insistente e está determinada a entrevistá-lo. Está atrasada para o encontro, entra tirando o chapéu, o casaco e o cachecol e está bastante agitada. Depois de se sentar à mesa de trabalho, retirar suas anotações de uma pasta, e de um envelope verde e espalhá-las sobre a mesa ela respira profundamente. As cartas de Janáček, às quais ela irá se referir constantemente, estão no envelope grande com uma das faces de um verde brilhante e distintivo.*

*No momento em que ela entra Janáček – sem parar de tocar – a desafia. É nesse momento, junto com a entrada de Aneska, que a imagem das mãos ao piano é projetada no fundo, do chão ao teto de preferência, o maior possível, a ponto de a imagem ter mais destaque e visibilidade.*

*Tableau Vivant antes do início do diálogo. O Tableau Vivant é um elemento de composição, também imagética, de cena com os atores com a ideia de um quadro vivo, similar a um devaneio. Deve-se explorá-lo de modos diversos no decorrer dos tempos entre os diálogos.*



*Ele começa a tocar outra peça: “Naquele Campo Límpido de Hurasky”.*

**ANEZKA** – Desculpe-me, Sr. Janáček, eu...

**JANACEK** – Atrasada, de novo.

**ANEZKA** – O que aconteceu foi que...

**JANACEK** – É a segunda vez, Anezka.

**ANEZKA** – Eu sei. Desculpe-me, desculpe-me.

**JANACEK** – Qual foi a catástrofe desta vez?

**ANEZKA** – Queda de energia em Praga. A rede de computadores caiu. Então todo o sistema ferroviário está um caos. Nenhum trem...

*Ele começa a tocar “Um Regato está Correndo”.*

**JANECK** – O que é isto?

**ANEZKA** – Eu peço desculpas. Eles não sabiam dizer quanto tempo teríamos...

**JANECK** – (*irritado*) A peça... a peça... o que é isto?

**ANEZKA** – (*prontamente*) “Um Regato está Correndo” – de sua coleção de Canções de Amor da Morávia, de mil novecentos...

**JANECK** – Muito bem. E esta?

*Ele toca “Naquela Planície de Javorina”.*

**ANEZKA** – (*prontamente*) “Naquela Planície de Javorina”.

**JANECK** – (*surpreso*) Muito bem, Anezka!

**ANEZKA** – Publicada por Hudební Matice em...

**JANACEK** – Pelo amor de Deus. Eu sei quando foi publicada. Vinte anos depois do meu enterro. *(Ele vira algumas páginas e toca displicentemente alguns arpejos - projeção ainda no fundo. A música, não muito alta, faz parte da cena como ambientação e acompanha o diálogo)* Você acha que está muito frio aqui?

**ANEZKA** – Estou bem, obrigada.

**JANACEK** – Eu acenderia o fogo, mas a fumaça faz mal pra minha asma. Você vai me desculpar, Anezka... esqueci o seu sobrenome de novo.

**ANEZKA** – Ungrova.

**JANACEK** – Claro. Anezka Ungrova, de Jihlava. Existe algum homem em sua vida?

**ANEZKA** – *(profundamente embaraçada)* Não... neste momento, não... bem, quer dizer, não é exatamente um homem...

**JANACEK** – O que é então?

**ANEZKA** – Quer dizer... não no sentido de alguém que...

**JANACEK** – Deveria ser. Você é uma mulher atraente.

**ANEZKA** – Obrigada!

**JANACEK** – Muito atraente.

**ANEZKA** – Na verdade, conheci alguém... há quatro anos e meio... de Milão... um professor visitante de Estatística... Orlando...

**JANACEK** – *(desinteressado)* Estatística? Maravilhoso...

**ANEZKA** – Um homem baixinho... tinha olhos castanhos e tímidos...

**JANACEK** – Nada mal...

**ANEZKA** – Ele dizia que, às vezes, achavam que ele era anão... porque ele era muito baixinho.

**JANACEK** – Nada mal também.

**ANEZKA** – Claro que ele não era... um anão. Ele apenas não era... alto. Nós nos correspondemos durante um ano inteiro depois que ele foi embora. Pelo menos uma vez por dia. Em algumas ocasiões, duas vezes no mesmo dia. Dezenas de cartas. Centenas. Então, por alguma razão tudo arrefeceu e...

**JANACEK** – Você deve ter perdido anos coletando este material ridículo. *(cantarola)* São rabiscos musicais, não são? Os Rabiscos de Leos Janáček. Você acha que eles merecem ser mencionados na sua tese? Uma nota de rodapé, quem sabe? Os Hibiscos de Leos Hanáček... Os Liriscos de Deos Danáček. Ah, e esta?

*Ele toca os compassos 38-84 do último movimento do Quarteto para Cordas em Dó Maior, Opus 96, de Dvorak. Janáček está, nesse primeiro momento, sentado o tempo todo ao piano e se dirige à Aneska com movimentos bruscos no pescoço, mãos, pequenos gestos ao mesmo tempo em que folheia as partituras.*

*Repetição do Tableau Vivant antes do diálogo.*

**ANEZKA** – “Na Montanha Negra”.

**JANACEK** – Não.

**ANEZKA** – É “O Anel Dourado”?<sup>62</sup>

**JANACEK** – Não.

**ANEZKA** – Eu sei. É da sua ópera “Kát’a Kab”...<sup>63</sup>.

**JANACEK** – Minha ópera? Por Deus, não!

**ANEZKA** – Estou perdida.

---

<sup>62</sup> Em inglês “On the Black Mountain” e “The Golden Ring”. A primeira peça faz parte das Canções Folclóricas da Morávia, escritas em 1921; e “The Golden Ring” é a segunda miniatura que Janáček escreveu em seu álbum de Kamila Stösslová, em 1928.

<sup>63</sup> Referência à ópera em três atos de Janáček, *Kát’a Kabanová*, cuja primeira performance ocorreu no Teatro Nacional de Brno em 23 de Novembro de 1921.

**JANACEK** – Senhor Antonín Dvorák.

**ANEZKA** – Não é possível. É?

**JANACEK** – Vigoroso – como não poderia deixar de ser. Temas demasiadamente folclóricos e rebuscados para o meu gosto.

**ANEZKA** – Existe uma história de que você encontrou Dvorák durante sua lua de mel e quando...

**JANACEK** – Você nunca vai adivinhar onde ele escreveu isto: num lugar chamado Spillville, oh, he, he. Sim!

**ANEZKA** – E quando você o apresentou a Sra. Janáček, ele disse: “Em nome de Deus, Leos, você se casou com uma criança!”.

**JANACEK** – “Uma criança! Quinze anos e meio, pelo amor de Deus! No mínimo!”  
Você vasculhou esse tipo de fofoca na autobiografia da Sra. Janáček?

**ANEZKA** – Sr. Janáček, hoje eu gostaria de falar sobre Kamila... se possível... a Sra. Stösslová... Kamila Stösslová...

**JANACEK** – A Sra. Janáček era uma das maiores fantasistas da Morávia. Você devia ser mais rigorosa com as suas fontes, senhorita.

**ANEZKA** – E sobre o relacionamento muito especial que teve com ela... com a Kamila.

**JANACEK** – Um milionário americano pagou aos herdeiros de Dvorák duzentos mil dólares por apenas seis de seus manuscritos. Não é espantoso? E isso foi há oitenta anos!

**ANEZKA** – Todos os seus biógrafos escreveram sobre o seu relacionamento com a Sra. Stösslová como um dos maiores casos de amor de todos os tempos.

**JANACEK** – Não importa, um grande, grande compositor eslavo. Talvez o melhor entre nós. Certamente o mais amado de todos. Mas isto não é exatamente a mesma coisa, é?

**ANEZKA** – (*insistente*) O senhor escreveu dezenas de cartas para ela, Sr. Janáček. Centenas. Na verdade, cartas muito apaixonadas.

**JANACEK** – E você deveria ter ouvido o “*Réquiem*”<sup>64</sup> dele no meu funeral. Foi... sublime. Na velha *Opera House* onde colocaram o meu corpo exposto para visitação.   uma expressão curiosa esta... ‘exposto para visitação’... voc e não acha?

*Num gesto muito ensaiado ele estala os dedos da mão direita. Fim da projeção e da música ao piano.*

*(Ajustes na fala de Jan cek que se refere aos músicos; deslocamento e adaptação da fala de Ruth, agora de Anezka. Corte do diálogo entre Ruth, Anezka e Jan cek).*

**ANEZKA** –   sobre estas cartas que eu gostaria de falar hoje, Sr. Jan cek... se o senhor não se incomodar. Especialmente as cartas escritas para ela quase no final da sua vida, quando o senhor estava compondo o “*Segundo Quarteto de Cordas*”. Na verdade, estou me concentrando em um ano em particular... 1928. É precisamente o que estou pesquisando... “O Quarteto”!

**JANACEK** – Não foi um ano ruim...

**ANEZKA** – Foi provavelmente o seu ano mais criativo, e também o ano da sua morte.

**JANACEK** – Anezka, seu jeito... levado de classificar os acontecimentos... Quando os músicos estarão psicologicamente preparados? Em Dez minutos no máximo. Tudo bem?

*Silêncio.*

---

<sup>64</sup> Referência ao *Réquiem* em si bemol menor Op. 69 de Antonín Dvorák, uma missa fúnebre para solistas, coro e orquestra, composta em 1890.

*As partituras do “Segundo Quarteto de Cordas” são projetadas por todo o espaço. Repetição de Tableau Vivant.*

*Rápida e habilidosamente, os músicos, ao fundo, dedilham as cordas, para conferir se estão afinadas. É o único som emitido antes da execução. Em seguida, tocam os nove primeiros compassos do primeiro movimento do “Segundo Quarteto de Cordas”. A música deve alcançar o maior volume possível.*

*Assim que finalizam os nove compassos, Janáček toca no piano esses mesmos compassos, acrescentando uma série de improvisos. Logo que Janáček termina, a viola, sozinha, repete os mesmos nove compassos. Concomitante à projeção das partituras, antes da finalização dos nove primeiros compassos, a projeção em tempo real das mãos de Janáček, do quarteto de cordas e sua preparação, afinando as cordas até a execução. E posteriormente ainda, foco na viola sendo executada sozinha.*

*Aneska, durante todo esse tempo de execução da música se atém a organizar as anotações e papéis de suas pastas, remexe nas cartas, faz anotações, folheia livros, fazendo breves pausas numa nota ou outra do som que escuta ali e também vez ou outra admira os músicos e olha para Janáček. Ela demonstra claramente sua ansiedade. Logo que a viola termina ela recomeça a falar.*

## PARTITURA: OS QUATRO INSTRUMENTOS

**II. STREICHQUARTETT**  
**INTIME BRIEFE**  
**I.** Leoš Janáček  
1854 1928

Andante M. M.  $\text{♩} = 84$

Violino I.  
Violino II.  
Viola  
Violoncello

Molto meno mosso

Tempo I.

Molto meno

sul ponticello

pp

Fonte: <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=91466>  
Acesso: 27 /11/2019.

## PARTITURA QUARTETO

The image displays a musical score for a quartet, consisting of four systems of music. Each system includes a grand staff with four staves (treble, two inner, and bass clefs).

- System 1:** Features a complex rhythmic pattern in the upper staves. The tempo marking is *Molto meno mosso*. A measure number of 45 is indicated at the end of the system. Dynamics include *rit.* (ritardando).
- System 2:** Shows a section with rests in the upper staves and active bass lines. The tempo marking is *Molto meno mosso*. A measure number of 50 is indicated. The instruction *sul ponticello* is present, along with the dynamic *pp* (pianissimo).
- System 3:** Features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The tempo marking is *Con moto M. M. ♩ = 160*. A measure number of 55 is indicated. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *naturale*.
- System 4:** Continues the melodic and rhythmic themes from the previous system. A measure number of 60 is indicated. Dynamics include *mf* and *naturale*.

Fonte: <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=91466>  
 Acesso: 27 /11/2019



## PARTITURA VIOLA

1

## II. SMYČCOVÝ KVARTET

IL STREICHQUARTETT - 2<sup>o</sup> STRING QUARTET

## „LISTY DŮVĚRNÉ“

„INTIME BLÄTTER“ - „INTIMATE LETTERS“

(1928)

VIOLA

I

LEOŠ JANÁČEK  
(1854 - 1928)

Andante  $\text{♩} = 66$

V.I.  
Vlc. A.

[Molto meno mosso]  
sal ponticello

[Tempo I]  
naturale

[Tempo I]

[Molto meno mosso]  
Via solo

[Molto meno mosso]  
Via solo ad lib.

Fonte: <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=91466>  
 Acceso: 27/11/2019.

## PARTITURA VIOLA II

4 VIOLA II

Adagio  $\text{♩} = 80$

*mf* *p* *cresc.*

*pp* *f* *espr.* *mf* *accel.*

**1** **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9**

**4** Maestoso in espressione  $\text{♩} = 64$  *cresc.*

**5** Vivace  $\text{♩} = 92$  *ff*

**9** Andante  $\text{♩} = 62$  *pp* *cresc.* *rit.*

The image shows a page of a musical score for Viola II. It contains nine systems of music. The first system is marked 'Adagio' with a tempo of 80 beats per minute. The second system is marked 'Più mosso' with a tempo of 106. The third system is marked 'Maestoso in espressione' with a tempo of 64. The fourth system is marked 'Vivace' with a tempo of 92. The fifth system is marked 'Andante' with a tempo of 62. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *cresc.*, *pp*, *f*, *espr.*, *mf*, *accel.*, and *rit.*. There are also circled numbers 1 through 9 indicating specific measures or sections. The key signature is one flat (B-flat).

Fonte: <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=91466>  
 Acesso: 27/11/2019.

(Corte do diálogo de Ruth e Aneska).

**ANEZKA** – *(lê de uma das folhas tiradas do envelope com uma das faces verde)*  
 “Acabei de concluir o movimento de abertura e ele é todo sobre o nosso primeiro encontro, predestinado pelos deuses, e de como, no mesmo instante, você me tornou seu escravo...” Carta do Sr. Janáček para Kamila. Primeiro de Fevereiro de 1928.

**JANACEK** – *(consigo mesmo)* Ela insiste em continuar repetindo essas citações ridículas. *(para Anezka)* Você está equivocada na minha modesta opinião. Você as inventou Srta. Ungrova, não é mesmo?

**ANEZKA** – É a sua letra, Sr. Janáček.

**JANACEK** – Vamos continuar. O que é isso?

*Janáček estala os dedos e olha com veemência na direção dos músicos. O quarteto começa a tocar os compassos 29-50 do terceiro movimento. A sequência da “canção de ninar”. A projeção em tempo real com as mãos dos músicos tocando permanece e pode ser ampliada por todo o espaço. O volume da música é moderado para que possa ser possível ouvir o diálogo.*

*(Corte diálogo entre Ruth, Aneska e Janáček. Ajuste na fala de Aneska).*

**ANEZKA** – A sequência da “canção de ninar”! Do terceiro movimento, o moderato! Estou certa?

**JANACEK** – É o que parece!

**ANEZKA** – *(Levanta-se e vai vagarosamente em direção à Janáček com uma carta nas mãos e o envelope verde debaixo do braço)* “Um escravo, sim, mas um escravo feliz, divinamente feliz. Não há palavras para descrever um encontro como esse. Por isso falo dele neste Andante”.

*Pausa. Fim da execução da música, fim da projeção.*

**ANEZKA** – *(agitada e embaraçada, mas com determinação)* Sr. Danáček, eu realmente gostaria de falar mais sobre isto *(as cartas)*...

**JANACEK** – Danáček?

**ANEZKA** – Oh meu Deus... me perdoe Sr. Janáček... o senhor me deixou confusa... desculpe-me, por favor...

**JANACEK** – Que tal me chamar de... Sr. Rabisco?

**ANEZKA** – Sim... muito engraçado... sim... o senhor concordaria... antes que os músicos retomem... consentiria... talvez... em falar sobre a relação entre o quarteto que o senhor estava compondo e as cartas de amor que escreveu para a Sra. Stösslová... ou talvez ache que isso é um pouco invasivo?

**JANACEK** – Um tanto quanto vulgar... talvez? Um novo musical americano veio aqui para Brno naquele mesmo mês de janeiro de 1928. “*Não, não Nanette*”<sup>65</sup>. E tinha uma canção chamada *(canta)* ‘Eu quero ser feliz, mas não serei’<sup>66</sup>. Era como um hino evangélico sabe? Seja como for, meses depois que eles haviam partido, essa era a música que se cantava em toda Brno. Não era o Leos Janáček que se cantava.

**ANEZKA** – Eu ponderei sobre isso, Sr. Janáček: trata-se de uma área de investigação legítima ou é simplesmente uma curiosidade vulgar? E cheguei à conclusão de que é totalmente legítimo.

**JANACEK** – Muito bem ponderado. Meus parabéns!

**ANEZKA** – Porque deve haver uma conexão entre a vida pessoal e o trabalho artístico.

**JANACEK** – Deve haver?

---

<sup>65</sup> Referência a *No, No, Nanette*, comédia musical com letras de Irving Caesar e Otto Harbach e música de Vincent Youmans que estreou na Broadway e no West End londrino em 1925.

<sup>66</sup> “I Want to be happy” (‘Eu quero ser feliz’) é uma das músicas mais conhecidas do musical *No, No, Nanette*, juntamente com “Tea for Two” (‘Chá para dois’).

**ANEZKA** – Claro que sim! O senhor não acha? Eu acredito que uma apreciação integral do “Quarteto” não é possível a menos que todas as circunstâncias envolvendo a sua composição sejam consideradas... e isto deve incluir uma análise do seu estado emocional naquele momento... e estas cartas fornecem indícios relevantes a respeito disso.

**JANACEK** – Não deve ter sido este tipo de escrutínio ingênuo que assustou o seu pequeno estatístico?... (*arrependimento imediato*) Desculpe-me.

**ANEZKA** – Na verdade este é o ponto central da minha tese, Sr. Janáček: a relação entre a composição dessa obra e as cartas apaixonadas de um homem de setenta e quatro anos para uma mulher quase quarenta anos mais jovem do que ele... uma mulher casada com dois filhos pequenos... E o que eu espero provar é que esta paixão por Kamila Stösslová teve um papel preponderante na composição do “Quarteto” e, mais do que isto, toda esta extraordinária explosão de energia criativa bem no final de sua vida... provavelmente causada por esta paixão. Pelo amor de Deus... (*enérgica*) e apenas seis meses antes de sua morte!

**JANACEK** – A paixão também conhecida pelos menos favorecidos como a ereção final de um condenado se dirigindo à forca. E este “apenas seis meses antes”... esta contagem regressiva maliciosa é mesmo necessária?

**ANEZKA** – Eu vou tentar mostrar que quando o senhor compôs “O Quarteto” – “Cartas Íntimas” – o senhor mesmo o intitulou desta forma – estava perdidamente apaixonado por ela... minha tese irá demonstrar que o “*Segundo Quarteto de Cordas*” é um exemplo claro de uma grande paixão inspirando uma grande obra de arte; e provará ainda que esta obra de arte é a apoteose triunfante de toda a sua vida criativa!

**JANACEK** – Meu Deus!

*(Ajustes e pequenas alterações nas falas de Aneska e Janáček).*

**ANEZKA** – E ainda pretendo traçar paralelos entre a sua história e a história de outras paixões clássicas... e devo lhe confessar, Sr. Janáček ... Devo lhe confessar que sua

história parte o meu coração em pequeninos pedaços e ao mesmo tempo o arremessa triunfante pelos ares.

**JANACEK** – Pobre coração maltratado!

**ANEZKA** – (*procurando entre as cartas*) Seja paciente comigo só mais um pouquinho, Sr. Janáček, por favor. *Ahh, aqui está...* “Acabei de concluir o Adágio... que é o segundo movimento...”.

**JANACEK** – É mesmo?

**ANEZKA** – Exatamente. “E ele é todo sobre você, meu sol, minha galáxia de estrelas, e de como já no nosso primeiro encontro incendiou a minha alma com a mais linda das melodias. E esta será a nossa canção porque ela está plena da nossa paixão, do meu amor por você e o seu amor por mim a levará gloriosa para encantar os céus”.

**JANACEK** – Junto com o seu coração maltratado.

**ANEZKA** – Então, quando o senhor começou o terceiro movimento...

**JANACEK** – O moderato.

**ANEZKA** – Exatamente Sr. Janáček... o senhor escreve contando pra ela sobre a “canção de ninar” que estava compondo. Um tema que é como uma filigrana que o assombra, repetido duas vezes... “porque quero sugerir a ideia de maternidade”... um assunto bastante recorrente... a maternidade... Kamila grávida com a criança da sua paixão... “de modo que esta obra deverá ser vista como a consumação de todos os nossos desejos”. Uma merda freudiana... Desculpe-me... mas muito, muito tocante.

**JANACEK** – Pelo menos isso. Agora respire fundo, Anezka, e ouça isso.

**ANEZKA** – Então o senhor chegou ao último movimento...

**JANACEK** – O alegre.

**ANEZKA** – (*Ansiosa e falando mais rapidamente*) Exatamente Sr. Janáček... o senhor escreveu para Kamila: “O último movimento está carregado de energia e desafio. Mas é um movimento em que não cabe o medo; mas apenas um grande anseio ou algo como uma satisfação deste anseio”. Não entendi muito bem o que quis dizer com “desafio”.

**JANACEK** – *(tranquilamente)* Ouça.

**ANEZKA** – “Estou intitulado esta peça de ‘Cartas Íntimas’. E enquanto a componho, estremeço com tamanha alegria, com tamanha felicidade que cada compasso é uma proclamação do meu desejo por você, porque toda a minha vida criativa acompanha as batidas do seu coração”.

**JANACEK** – Será que eu posso, Anezka?

**ANEZKA** – “Porque você Kamila, meu amor, você se tornou a minha própria essência, e sem você não posso viver”. A obra e a vida! Inextrincáveis! Indistinguíveis! Idênticas! *(suavemente)* Desculpe-me, Sr. Janáček. Eu fiquei um pouco... É que eu acho tudo isso tão...

**JANACEK** – Ouça isto.

**ANEZKA** – Desculpe-me.

**JANACEK** – Esta é a minha última composição.

**ANEZKA** – *(novamente excitada)* Na sua casa de férias! Em Hukvaldy!

**JANACEK** – Em Hukvaldy.

*Ele começa a tocar “Esperarei por Você”.*

**JANÁČEK COMPOSITOR**

**Fonte:** <https://www.bbc.co.uk/programmes/b07nmqyw>  
Acesso: 23/01/ 2020

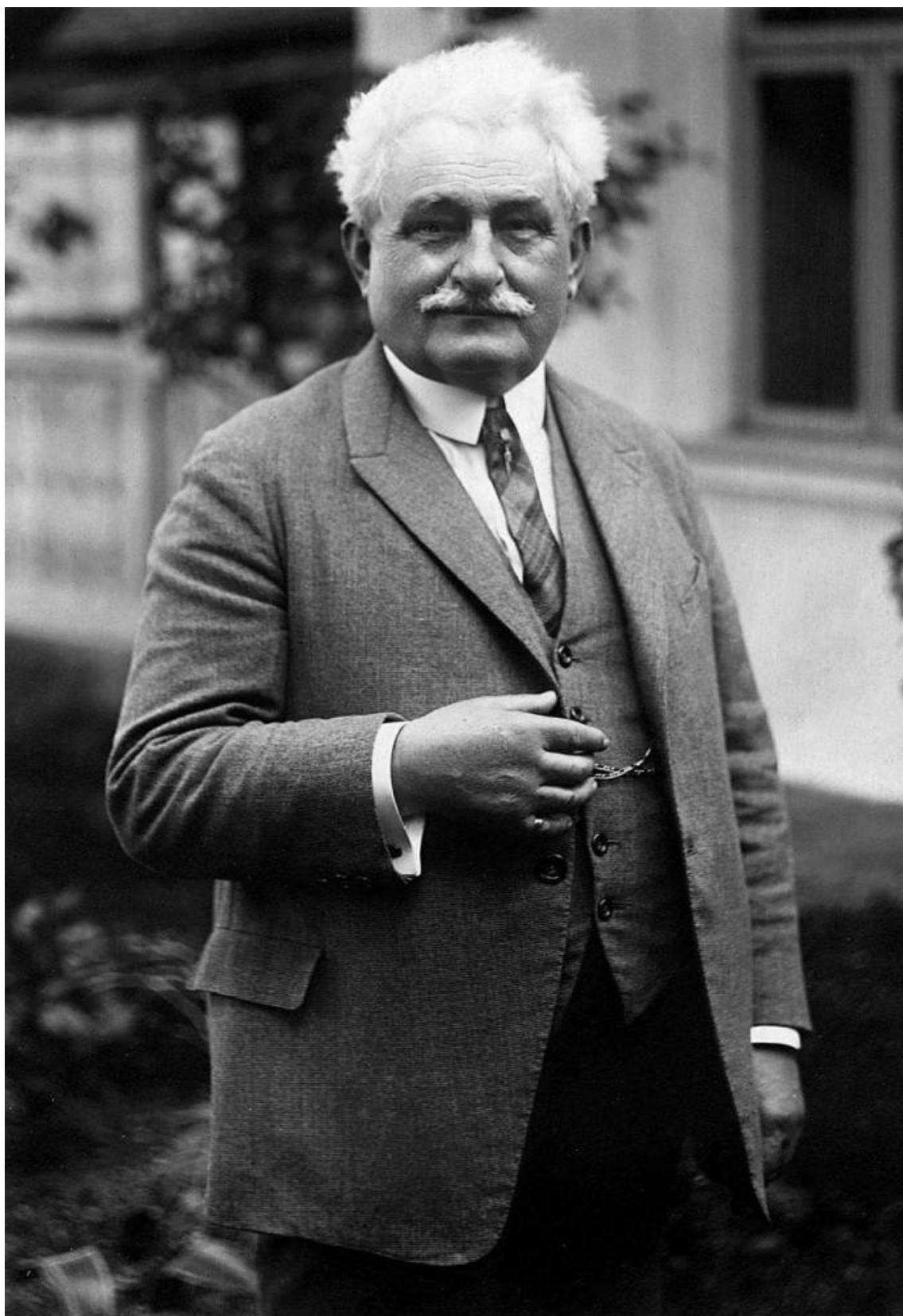
*Imagens das fotografias de Janáček e Kamila projetadas alternando com as cartas e as partituras de todos os instrumentos do segundo quarteto de cordas no espaço todo. Tableau Vivant. Música alta.*

*A velocidade da projeção e da troca de imagens pode seguir os compassos da música. Pode também permanecer estática por breves instantes.*

*A dinâmica das projeções e composição imagética do espaço cênico com as projeções nessa cena pode ser variável e experimental em cada execução.*



LEOS JANÁČEK 74 anos



**Fonte:** <http://blogsv2.qobuz.com/claude-samuel/2017/11/24/le-blog-notes-de-claude-samuel-janacekparis-letheatredesnations-dostoievski-la-maison-des-morts-boulezetchereau-grands-abse/>  
Acesso: 23/01/2020.

JANÁČEK E KAMILA – *Walking in Luhacovice 1927*



**Fonte:** <https://www.leosjanacek.eu/en/luhacovice/>  
Acesso: 23/01/2020

## JANÁČEK E KAMILA – Inspiração e amor sem contrapartida



**Fonte:** <http://miltonribeiro.sul21.com.br/2019/08/02/um-pouco-sobre-a-missa-glagolitica-de-leos-janacek/>  
 Acesso: 24/01/2020

**ANEZKA** – O senhor e Kamila estavam sozinhos lá... finalmente!

**JANACEK** – *(suavemente)* Estávamos. Sim! Um período de delírio. De violência mesmo. E desespero também. E então, quando todo aquele turbilhão estava quase tomando conta de mim... alguns minutos de calma repentina... não durou mais que... uma anistia concedida do alto, talvez; e nasceu em mim este fragmento, uma pequena gavinha melódica. Trivial. Eu sei. Mas eu me lembro de ter escrito essas notas límpidas no papel com tanto cuidado, com tamanha delicadeza, como se fossem alguma coisa frágil. E me lembro de ter pensado: não é uma simplicidade como esta, uma inocência como essa que está mais próximo do significado de tudo?... É isso o que você deveria ter procurado a sua vida inteira e não apenas agora no seu final desesperador. Uma parada no meio da frase. Ouça. *(Ele demonstra)* Quase como uma expectativa, como se a respiração tivesse sido suspensa esperando que uma conclusão repentina surgisse. E me lembro de ter pensado: se pudesse cantar talvez Adão tivesse cantado algo parecido com isso para a sua Eva. *(ri)* Ou talvez, Anezka, nem fosse simplicidade. Talvez naquela altura, esse velho compositor já estivesse, por fim, em frangalhos. E ele intitulou esta peça: “Esperarei por Você”. Um título tolo. Seu tempo já tinha esgotado.

**ANEZKA** – Não, não, o senhor está errado. O senhor só iria morrer dali a...

**JANACEK** – Está sendo mórbida outra vez? Mas você está certa, claro: ele a amou.

**ANEZKA** – Mais de setecentas cartas, Sr. Janáček. Sei disso muito bem.

**JANACEK** – Ele a idolatrou... pelo menos, foi no que tentou acreditar.

**ANEZKA** – Uma pena que ela tenha insistido para que o senhor destruísse as cartas que lhe enviou.

*Janáček levanta-se bruscamente e torna-se, de repente, vigoroso outra vez. As fotografias, imagens dos manuscritos das cartas com as letras de Janáček e das partituras somem abruptamente assim que Janáček se levanta – Tableau Vivant com Janáček em pé. Mudança de luz, ficando abruptamente mais clara, um quase rápido estouro de luz branca, representando a quebra de um encantamento ou da narrativa criada por Aneska, complementar ao Tableau Vivant. Janáček muda tom de voz e anda vagarosamente enquanto fala com vigor.*

**JANACEK** – Eternamente preocupada com sua reputação. Uma escrava das tiranias das cidades pequenas. De qualquer forma, escrever cartas... pelo amor de Deus, escrever uma lista de compras... a deixava em pânico. *(sussurra)* Cá entre nós... ela era praticamente analfabeta. *(alto)* Quanto a minha música, o que eu procurava... estava completamente além da compreensão dela. O que você precisa entender é que a Sra. Stösslová era uma mulher da mais resoluta... vulgaridade. Ele não era um porco chauvinista?

**ANEZKA** – Só o que eu *sei* é que o senhor a amou.

*(Ajuste na fala de Janáček).*

**JANACEK** – É nisto que você está pensando, não é? Todos os artistas não são mesmo uns oportunistas? Se fico sentado por muito tempo, começo a sentir uma dor nesta perna. Problema nas artérias. Foi aqui onde tudo começou (*refere-se ao coração*). Coma algumas folhas de alface. Eu vivo de alfaces e água desde aquele surto de herpes-zóster (*comendo as folhas*). São substâncias milagrosas. Por que os músicos estão em silêncio?

*(Supressão da entrada de John e Judith. Corte do diálogo entre John, Judith, Janáček e Aneska).*

**ANEZKA** – Bem... Tudo vai depender de como vou conseguir organizar tudo isso (*refere-se às cartas*).

*Breve silêncio. Os músicos se reposicionam. Há um rápido blackout. A musicista com o violino levanta-se e ganha forte luz, de destaque, e toca os primeiros onze compassos da abertura do segundo movimento, o Adágio.*

*Tableau Vivant - Projeção, primeiro da partitura de violino seguida da projeção em tempo real focada no movimento das mãos da musicista. Aneska e Janáček estão sentados próximos à mesa de centro. Janáček com o olhar perdido e atento aos músicos. Aneska novamente vasculhando as cartas e anotações nos papéis. Ela respira fundo, ajeita os óculos, ouve a música. Fica pouco tempo sem gesticular ou mexer em alguma coisa.*

*(Cortes nas falas de John e Judith, ajustes no diálogo de Aneska e Janáček).*

## PARTITURA VIOLINO I

1

## II. SMYČCOVÝ KVARTET

II STREICHQUARTETT - 2<sup>nd</sup> STRING QUARTET

„LISTY DŮVĚRNÉ“

„INTIMATE LETTERS“ - „INTIMATE LETTERS“

(1928)

VIOLINO I

I

LEOŠ JANÁČEK  
(1854 - 1928)

Andante  $\text{♩} = 64$

[Molto meno mosso] [Tempo I]

[Molto meno] [Tempo I]

*sal pasticella* *p* *mf*

[Molto meno mosso]

Fonte: <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=91466>

Acesso: 27/11/2019.





**JANACEK** – Escrevi estas notas no meu caderno um dia enquanto caminhava pelo bosque... sim, em Hukvaldy. Kamila soube imediatamente o que era a canção. Ela era muito boa em reconhecer o canto dos pássaros. E então?

**ANEZKA** – Então o que?

**JANACEK** – Que pássaro é este?

**ANEZKA** – *(imediatamente)* Um rouxinol.

**JANACEK** – Muito esperta! Um rouxinol de luto, o lamento de um rouxinol.

*Os músicos alternam a execução da mesma parte da música, cada um individualmente, muito devagar, um som com ondulações e algum improvisado. A projeção com foco nas mãos de cada músico permanece no espaço.*

**JANACEK** – *(para os músicos)* O que seria de mim sem eles? Eles me ajudam a dar sentido à vida.

*Tableau Vivant de Janáček e Aneska ouvindo os músicos.*

*Os músicos finalizam, Janáček apanha algumas partituras soltas e, diligentemente, começa a organizá-las. Aneska vai até ele, levando o envelope com uma das faces verde. Quando Aneska aponta o envelope para Janáček, manuscritos das cartas originais e das cartas traduzidas do livro de John Tyrrell projetadas e ampliadas no espaço.*



## JANÁČEK AUTENTICADO



Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Leos\\_Janacek\\_signature.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Leos_Janacek_signature.svg)  
Acesso: 07/02/2020.

## INTIMATE LETTER - 1926

Brno, 4. února 1926 Koučková ulice.

Hokynářka a krásná rožmálka:

~~Handwritten scribble~~



" Já su krásná - a rožmálka "



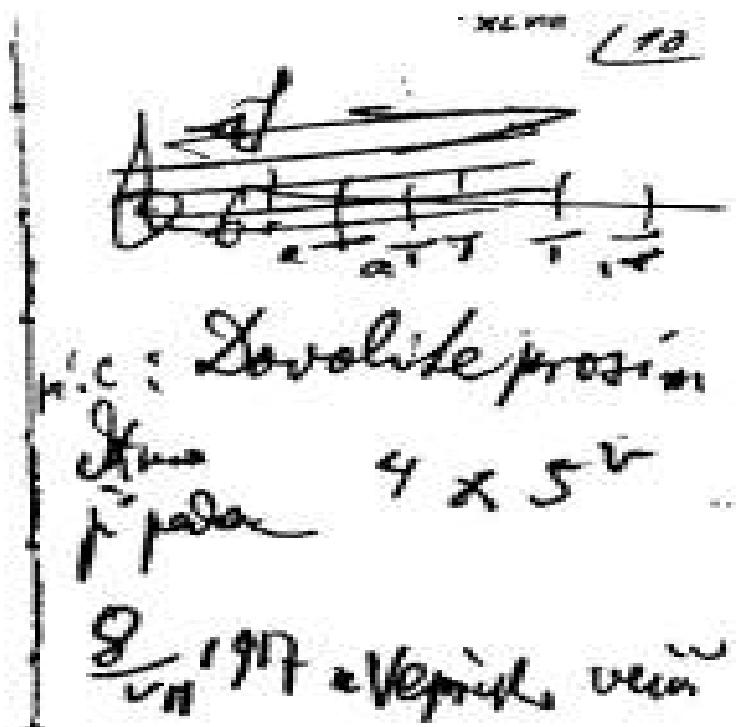
" bělá - boile " "

A den na to mne oslovila německy!

~~Handwritten scribble~~ (přes) a slyšela německy: " Já krásná, já krásná! "  
" Já krásná " (slovo)

Fonte: <https://www.leosjanacek.eu/en/life/>  
Acesso: 07/02/2020.

## INTIMATE LETTER – Rabisco 1917



Fonte: TYRRELL, John. Intimate Letters: Leos Janáček to Kamila Stösslová. London: Faber and Faber, 1994. p. 3.

**ANEZKA** – Poderíamos voltar a isso, Sr. Janáček?

**JANACEK** – Como?

**ANEZKA** – As cartas... “*O Segundo Quarteto*”.

**JANACEK** – Estas peças (*para o piano*) nunca foram devidamente catalogadas senão anos depois da minha morte.

**ANEZKA** – Elas também nos dizem muito sobre o seu processo de criação.

**JANACEK** – Foram quase cinco anos desde “*O Primeiro Quarteto*” e eu me lembro que estava aterrorizado, trabalhando novamente em uma arquitetura tão complexa, provavelmente a estrutura mais intrincada que um homem foi capaz de projetar.

**ANEZKA** – O senhor não menciona nenhum terror nas cartas para ela.

**JANACEK** – Um labirinto de melodias interligadas; uma busca da interação exata entre os sentimentos e os sentidos; obtendo o equilíbrio perfeito entre uma mensagem e sua

limitação, ou talvez mesmo sua negação. Pelo amor de Deus, você acha que ela teria entendido uma coisa dessas?

**ANEZKA** – Mas o senhor escreve para ela, repetidas vezes, sobre a alegria imensa e a grande excitação de compor.

**JANACEK** – Eu escrevi o que ela provavelmente seria capaz de compreender.

*Breve pausa seguida de um profundo respiro de Janáček.*

*(Supressão da entrada de Miriam. Corte no diálogo entre Miriam, Janáček e Aneska. Ajustes nas falas de Janáček e Aneska).*

**JANACEK** - “*O Segundo Quarteto de Cordas*”. Enfrentar aquela montanha outra vez?... Claro que eu estava aterrorizado. E tinha também o outro temor: este corpo de setenta e quatro anos teria força suficiente para manter isto aqui (*refere-se à cabeça*)... para colocar ordem neste turbilhão? (*Fora de cena o quarteto começa novamente a tocar “O Segundo Quarteto de Cordas”, do seu início. O volume da execução do quarteto vai aumentando gradativamente no decorrer da cena. Fim da projeção da imagem das cartas*) Lá estão eles. “Eu sou o senhor do meu destino”... Eu não acho que esta parte queira dizer isso. É mais um assovio no escuro, você não acha?

**ANEZKA** – (*lendo uma carta enquanto o quarteto toca*) “Hoje o Quarteto de Cordas da Morávia veio para tocar os dois primeiros movimentos. A primeira vez que foram tocados! Eu estava muito nervoso. Mas eles estavam tão entusiasmados! E não se cansavam de dizer que nunca tinham ouvido uma música como essa”. Dezoito de maio, apenas três meses antes da sua morte.

**JANACEK** – (*para si mesmo*) Por que esta mocinha insiste tanto nesse ponto?

**ANEZKA** – “Eu acho que não serei capaz de compor nada mais profundo nem mais verdadeiro. Este “Quarteto” parece ter sido talhado com minha própria carne!”.

**JANACEK** – Eu nunca escrevi isso!

**ANEZKA** – “Antes dele eu compunha a partir de emoções lembradas, externas aos sentimentos, recordadas na mais perfeita calma”.

**JANACEK** – É verdade. *(ri)* Roubei este verso de um poeta inglês. Esqueci o nome dele.

**ANEZKA** – “Mas este “Quarteto”, as minhas ‘Cartas Íntimas’ para você, meu amor, eu compus com sentimentos vividos plena e intensamente. Ele foi composto com o fogo da forja que é o nosso imenso amor”.

**JANACEK** – *(ouvindo)* Nada mal, não é?

**ANEZKA** – E dois dias depois: “E o que posso dizer do grande amor que inspirou este trabalho? É um fogo que borbulha como um vinho quente”.

**JANACEK** – “Borbulha como vinho...!” meu Deus!

**ANEZKA** – “E de onde vem isto, esta chama inextinguível?”.

**JANACEK** – William Wordsworth... “emoções recordadas!”<sup>67</sup> De onde eu tirei isso?

**ANEZKA** – “De seus olhos enigmáticos e profundos; das curvas do seu corpo magnífico; do brilho dos seus cabelos radiantes e negros”.

**JANACEK** – Curioso. Por que eu me lembro deles desgrehados?

**ANEZKA** – E mais tarde, no mesmo dia: “Uma peça chamada *Cyrano de Bergerac*<sup>68</sup> estreou aqui em Brno na semana passada. É sobre um homem que extravasa sua paixão pela mulher que ama em uma série de cartas de amor. E no último ato ele cai mortalmente ferido. Será este o meu destino?”.

---

<sup>67</sup> Referência a “Emotions recollected in tranquility” (‘Emoções lembradas na tranquilidade’), conceito de criação poética de William Wordsworth (1770-1850), um dos maiores poetas românticos ingleses.

<sup>68</sup> Referência à peça de Edmond Rostand (1868-1918), escrita em 1897.

**JANACEK** – Este detalhe está errado. Eu não morro de uma ferida. É de uma doença na aorta. Já te falei... começou aqui (*bate na perna*). E então, colapso cardíaco. (*Ouvindo os músicos*) Deus! Eles são maravilhosos!

**ANEZKA** – Na verdade, de acordo com o relatório da causa *mortis*... eu sei que diz alguma coisa sobre pneumonia...

**JANACEK** – Anezka, minha querida, você aprenderia muito mais apenas ouvindo a música. (*Silêncio. Eles ouvem a música. Novo Tableau Vivant - Projeção em tempo real dos músicos em movimento, na execução da música. Breve pausa para música ficar mais alta*). Eu disse que não estava nada mal? Está extraordinariamente espetacular!

**ANEZKA** – No dia em que o Quarteto de Cordas da Morávia tocou os dois primeiros movimentos... aqui neste gabinete... o senhor escreveu para Kamila que eles estavam “completamente arrebatados” pela música.

**JANACEK** – “completamente arrebatados”... “talhado com minha própria carne”... “vinho borbulhante”... você está inventando tudo isso, não é mesmo?

**ANEZKA** – Está tudo aqui.

**JANACEK** – Graças a Deus que a minha primeira língua é a música. E é também uma língua que exige muito mais.

**ANEZKA** – É?

**JANACEK** – Claro que sim. Porque penetramos naquele universo amorfo dos sentimentos e cantamos o que ouvimos na linguagem do próprio sentimento; um vocabulário único de sons criados pelo próprio sentimento.

**ANEZKA** – O senhor conseguiu isso com esta peça, Sr. Janáček.

**JANACEK** – Aqueles que comercializam palavras, apenas descrevem o sentimento. Nós *falamos* o sentimento. Eu me lembro que quando terminei “O Quarteto” eu realmente pensei que... sim!... desta vez eu tinha resolvido o grande paradoxo: tinha criado alguma coisa que era singular para mim, algo unicamente meu, repleto das marcas do meu espírito, e ao mesmo tempo, criado algo capaz de renovar-se em cada

ouvinte que estivesse atento e concordasse com essa estranha individualidade, essa arrogância e até mesmo com as hesitações da peça. *(Ri)* Vaidade. O legado que o tempo nos transmite é a clareza. Você vai aprender isso quando chegar a hora, Anezka. Eu te garanto.

**ANEZKA** – Senhor Janáček, eu gostaria de lhe perguntar algo sobre uma carta em particular.

**JANACEK** – Tem certeza que não está com frio?

**ANEZKA** – Estou bem. Datada de 9 de julho de 1924. Poucos dias antes do seu aniversário de setenta anos. Posso citá-la?

**JANACEK** – Quer que eu acenda o fogo?

**ANEZKA** – É uma das poucas cartas remanescentes de Kamila para o senhor. Se não se importar...

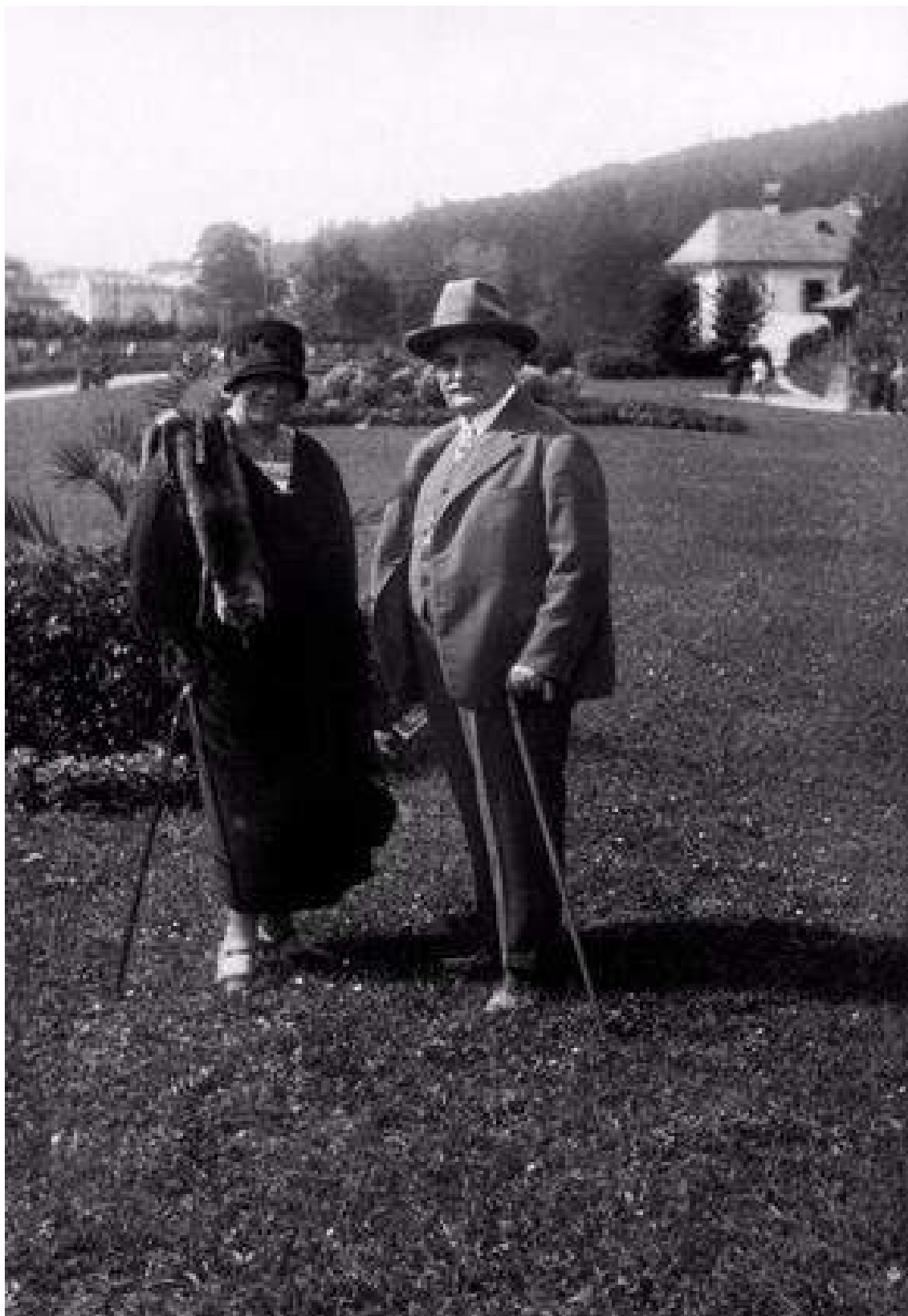
**JANACEK** – Por que este humilde “se não se importar” sempre me coloca em estado de alerta? *(ouve a música, agora mais baixa, ainda em execução ininterrupta, projeção continua. Mãos e fotografias)* Trabalhar com músicos deste calibre é uma grande satisfação para qualquer compositor.

**JANÁČEK E KAMILA – Cartas Íntimas e encontros sem compromisso**

**Fonte:** <http://www.tresbohemes.com/2017/03/moravian-muse-inspired-music/>

Acesso: 23/01/2020

## ENCONTRO EM LUHACOVICE – 1926



**Fonte:** <https://www.leosjanacek.eu/en/life/>  
Acesso: 23/01/2020.



**ANEZKA** – O senhor tinha passado a noite em Pisek com Kamila e o marido dela, David... lembra-se?

**JANACEK** – Prossiga.

**ANEZKA** – “Fiquei feliz em te ver e ouvir sua conversa. Você, David e eu estávamos todos tão contentes e foi tão bom, nossas brincadeiras inocentes, o picnic tão agradável que nem sentimos o tempo passar , não é mesmo?”.

**JANACEK** – Que passeio escolar mais divertido. (*Ouve a música*) Deus, Como eles são talentosos!

**ANEZKA** – “E pensar que houve um tempo em que eu nem mesmo queria falar contigo e agora, aqui estou eu te escrevendo quando deveria estar passando as camisas do meu David... meu Deus!”.

**JANACEK** – “Meu Deus!” Oh, minha querida!

**ANEZKA** – E ela finaliza com esta... esta... talvez seja um pouco insensível... Não, isto não é importante.

**JANACEK** – Leia.

**ANEZKA** – Não, isto não tem nada a ver com...

**JANACEK** – Pelo amor de Deus, leia.

**ANEZKA** – “E tudo isso é tão inocente porque você poderia ser meu pai. Não, estou errada, você poderia ser meu avô e é por isso que o David sempre te chama de Vovô Janá para o divertimento dos meninos que sempre riem disso. Acha que eu sequer sonharia em te escrever se você já não fosse um idoso? Porque se você não fosse, meu marido, David, com certeza já teria colocado um fim nisto tudo muito rapidamente e então...”. Um pouco deselegante a maneira que ela... É claro que ela o ama. Ela está apenas lhe lembrando para o fato de que é uma mulher casada com dois filhos pequenos e talvez esteja sugerindo também – o mais delicadamente que consegue – que é possível que o senhor não esteja apaixonado por ela, mas por uma Kamila imaginária, uma imagem dela que o senhor mesmo inventou. Eu sei que ela não teve a intenção de feri-lo. Apenas se expressou desajeitadamente. Eu sei muito bem como é fácil proceder

assim. E todo o arrependimento que vem depois. O senhor mesmo disse que ela não tinha talento para escrever, para colocar os pensamentos no papel.

**JANACEK** – Uma lista de compras... com muito esforço.

**ANEZKA** – O mais importante é que o senhor foi capaz de entender isso porque o seu amor por ela era tão... tão abundante. E isto é o que realmente importa. Sei disso muito bem.

**JANACEK** – O que você está sugerindo – não muito delicadamente – é que eu era um velho ridículo e tolo?

**ANEZKA** – Um...? Oh, Deus, não, Sr. Janáček! Absolutamente! É exatamente ao contrário! Sim, sim, ela estava querendo dizer: vamos com calma... com cautela... podemos ter dificuldades por aqui. E como o senhor responde? Com uma enxurrada de cartas ainda mais apaixonadas! Reafirmações de sua devoção! Uma torrente desmedida de amor! Deve ter sido tão tranquilizador para ela. E foi tão corajoso da sua parte; tão leal! Uma prova de sua fidelidade! Eu acho que a sua resposta foi simplesmente nobre, Sr. Janáček. Eu acho que o senhor foi... sublime. *(Ela cobre o rosto com as mãos, extremamente envergonhada pelo seu desabafo)*. Desculpe-me. Eu não tenho o direito de falar desta maneira com o senhor. *(Janáček levanta-se e permanece imóvel, somente ouvindo a música. Pausa)*. Perdoe-me.

**JANACEK** – Não é uma imagem. É a coisa real.

*Novo Tableau Vivant - Projeção dos movimentos dos músicos em tempo real executando o quarteto é substituída pelas partituras, dessa vez em movimento, como um vídeo de alguém as folheando, jogando para o alto, juntando, organizando, fazendo rabiscos... Alternando rapidamente com a projeção de outras fotografias. A música pode ter alcance de volume máximo. A cor da cena é de um luminoso envelhecido, semelhante à estética de algumas obras de Caravaggio, Pietro Longhi, Gustave Coubert e Leon Bonnat. Pouco antes do fim a música vai baixando gradativamente, o suficiente para Aneska ser ouvida. Não é uma cena demorada, mas nem muito curta.*

**ANEZKA** – O que eu estava tentando dizer...

**JANACEK** – A satisfação. A coisa realizada. As aspirações realizadas. Tudo o que você encontrou na gagueira destas páginas são sonhos de música, desejos para melodias sonhadas na minha cabeça! E todas as imprecisões destas páginas são aspirações... desejos... sonhos... eles foram transferidos para uma jovem tímida, absolutamente boa, mas completamente sem instrução. E com o tempo, a distinção entre os sonhos dele e aquela mulher tornou-se indistinguível, de tal modo que na cabeça dele, ela se transformou em algo infinitamente maior... imensamente mais importante... do que a mulher recatada que, de fato, ela era. Assim, com o tempo, ele passou a vê-la... como um milagre... como a materialização da própria coisa! A música idealizada tornada real, transformada em um corpo! Passou a não fazer distinção entre a música imaginada e a mulher sonhada! Velho tolo. *(Ouve, sorrindo, a música que vem do fundo. Fotografias de Kamila surgem lentamente)* Sim...

**ENCONTRO EM 1927**



**Fonte:** <http://www.janacekluhacovice.cz/historie-vyznani.php?lang=en>  
Acesso: 23/01/ 2020.

**ANEZKA** – *(totalmente em estado de choque)* O senhor está zombando de mim, não está?

**KAMILA STÖSSLOVÁ**

**Fonte:** <http://www.janacekluhacovice.cz/historie-vyznani.php?lang=en>  
Acesso: 23/01/2020.

**KAMILA STOSSLOVÁ - A MUSA NUM LUGAR INCOMUM**

**Fonte:** <http://www.tresbohemes.com/2017/03/moravian-muse-inspired-music/>  
Acesso: 23 /01/2020.

**JANACEK** – A propósito, ele nunca a possuiu... não que isso faça alguma diferença. E isso (*refere-se à música tocada fora, enquanto somente as fotografias de Kamila são projetadas. A música termina logo em seguida*) é o mais próximo que ele conseguiu chegar das melodias sonhadas na sua cabeça. E para alcançar esta dádiva, eu suponho que Kamila mereça algum reconhecimento... “talvez”?

**ANEZKA** – O senhor não está querendo dizer que...?

**JANACEK** – E não é surpreendente que ele a amasse, não é mesmo? Afinal, ele a tinha inventado como uma expressão do que de melhor havia nele, não é isso?

**ANEZKA** – (*incrédula*) Oh, Sr. Janáček!

**JANACEK** – Olhe só para a sua cara de desaprovação! Sim... sim... sim... um porco chauvinista, eu sei.

**ANEZKA** – (*inquirindo*) Como ousa Sr. Janáček? Como ousa?

#### **KAMILA E SEU FILHO OTTO – 1917**



**Fonte:** TYRRELL, John. **Intimate Letters:** Leos Janáček to Kamila Stösslová. London: Faber and Faber, 1994. p. 111.

**JANACEK** – Nunca te disseram que você é muito pálida? Experimente uma dieta a base de alface. É regenerativa. Ah! Como brinde, uma pequena preciosidade para a sua

tese: eu compus dezenas de canções de ninar. Nenhum dos meus biógrafos sabe disso. Começou logo depois que o meu filho nasceu... Vladimir.

**ANEZKA** – Eu o admirava Sr. Janáček: para mim o senhor era dotado de algo único, teve um privilégio tão singular, tão excepcional, eu realmente acreditava que fosse um escolhido...

**JANACEK** – Nós o chamávamos Vladicek... o meu filho. Um nome de estimação. Ele morreu quando tinha apenas dois anos de idade. E todos os anos, por quarenta anos, no seu aniversário, eu compunha uma canção de ninar para ele. E a queimava logo depois. Canções de ninar costumam ser demasiadamente sentimentais, você não acha?

**ANEZKA** – O que o senhor acabou de me dizer simplesmente... simplesmente me deixou chocada.

**JANACEK** – Mesmo?

**ANEZKA** – O que acabou de dizer sobre a Kamila... eu tenho que discordar radicalmente, Sr. Janáček.

**JANACEK** – Santo Deus!

**ANEZKA** – De repente, esses últimos três anos viraram... fumaça.

*Breve silêncio.*

*Os quatro músicos do quarteto reconfiguram suas posições com seus instrumentos, (re) armam seus cavaletes de partitura, remexem nas partituras e se preparam para novamente tocar. As fotografias de Kamila ganham foco no rosto e no olhar, até serem fundidas com as imagens em tempo real das mãos dos músicos em preparação com as partituras e os instrumentos.*

*É aqui nessa cena, diante da incredulidade de Aneska e de suas constatações que o real – a imagem dos músicos - se funde com o imaginário – a foto e o rosto de Kamila, como a corporificação do*

*Segundo Quarteto de Cordas projetado no espaço cênico e sendo parte dominante dele. Enquanto Janáček e Aneska conversam acompanhados pela movimentação dos músicos. O movimento da imagem musical de toda a inspiração do compositor.*

*(Supressão da entrada de John, Miriam, Ruth e Judith. Corte nos diálogos dos músicos com Janáček e Aneska).*

**JANACEK** – Nossa entrevista já terminou?

**ANEZKA** – Sim.

**JANACEK** – Você deveria retomar a correspondência com o seu pequeno estatístico italiano. Uma dica: construa uma imagem na sua cabeça de um sueco alto e louro.

**ANEZKA** – *(irritada, mas controlada)* O que o senhor acabou de dizer sobre Kamila é uma infâmia!

**JANACEK** – Ah, é?

**ANEZKA** – Que o senhor transformou uma jovem sem sofisticação em algo “infinitamente maior, imensamente mais importante”. Como ousa Sr, Janáček!

**JANACEK** – *(inocentemente)* Mas eu fiz isso, não fiz? Apenas dentro da minha cabeça, naturalmente.

**ANEZKA** – É cruel, insensível e profundamente misógino.

**JANACEK** – Devo me desculpar mais uma vez?

**ANEZKA** – Por que eu posso afirmar que a mulher destas cartas permanece a jovem digna e ‘perfeitamente agradável’ que sempre foi apesar das agressões feitas na vida dela.

**JANACEK** – *(num sobressalto fingido)* Agressões?

**ANEZKA** – Bilhetes... presentes... visitas inesperadas... um bombardeio implacável de cartas que deve ter deixado a cabeça da pobre coitada confusa. Então, ela foi bajulada pela atenção do compositor famoso! E naturalmente correspondeu ao flerte. Mas será que era tão lisonjeiro assim ser vista como uma “imagem” ou como a música sonhada transformada em um corpo?

*A projeção do rosto de Kamila permanece fixa e agora também faz composição com as cartas (originais e traduzidas) e as partituras projetadas sobre os atores e os músicos. Essa projeção deve ocupar todo o espaço. É a imagem, toda a visualidade das cartas - a musa, os escritos trocados e as partituras que toma o espaço todo e se “materializa”. É essa imagem que dialoga e se apresenta insisivamente para o espectador.*

**JANACEK** – Para usar a sua frase elegante... mais uma ‘merda freudiana’?

**ANEZKA** – Não tenho competência para discutir o seu processo de criação, e esta (*se refere à escrita, às cartas*) é a única língua que eu disponho para discutir o que eu conheço muito bem, intimamente até. Mas eu acredito que o senhor amou Kamila Stösslová de alguma maneira... ou pelo menos tão generosamente quanto a sua vida egocêntrica foi capaz de permitir. Por que é isto o que estas cartas revelam, Sr. Janáček, explicitamente e repetidas vezes.

**JANACEK** – Eu acho que disse que ele a amou, não disse?

*(Corte nas falas de Aneska e Janáček) O quadro vivo das projeções ainda está no espaço.*



**ANEZKA** – Eu acredito que ela o amou tão plena e generosamente quanto permitiam as convenções da vida dela... as ‘tirantias’, se preferir. Eliminar este amor da história de suas vidas ou reduzi-lo a uma mera metáfora do seu processo criativo, é diminuí-lo, e isso inegavelmente depõe contra a grande amplitude do “Quarteto”. Não que ele não possa triunfar sem a gagueira destas páginas. Mas conhecê-las enriquece nossa intimidade com o seu trabalho e o modo como “concordamos” com ele.

**JANACEK** – Eu nunca considerei a vida tão importante assim. Eu me dediquei inteiramente à perfeição da minha obra. Será que fiz a escolha errada?

**ANEZKA** – Merda.

**JANACEK** – Claro.

**ANEZKA** – E no seu coração ressecado o senhor sabe que é uma merda. E eu gostaria também de sugerir, se não se importar, que o senhor ouvisse a música novamente. E desta vez com a mente totalmente aberta e com a simplicidade que o senhor mesmo disse ter procurado com tanto entusiasmo, e também vai ouvir este amor.

*(Corte do diálogo entre Ruth, John, Aneska e Janáček).*

*A fotografia do rosto de Kamila vai se dissolvendo lentamente, os músicos estão na projeção em tempo real, e reiniciam a execução do quarteto de cordas - Tableau Vivant.*

*A execução é ampliada pela projeção que não está com foco só nas mãos e dedilhadas das cordas, mas agora nos instrumentos todos, nas partituras e no desempenho dos músicos enquanto quarteto. É praticamente uma filmagem em tempo real dos músicos em execução projetada na parede do fundo.*

## KAMILA EM 1918



**Fonte:** TYRRELL, John. **Intimate Letters:** Leos Janáček to Kamila Stösslová. London: Faber and Faber, 1994. p. 113.

**JANACEK** – *(para Anezka)* A doutora está um pouco irritada, não está?

**ANEZKA** – O senhor vai me desculpar, mas tenho que sair às pressas. Muito obrigada pela sua ajuda.

**JANACEK** – De nada.

**ANEZKA** – Escrevo-lhe na semana que vem.

**JANACEK** – Uma carta muito formal de agradecimento... eu já sei.

**ANEZKA** – *(deixando o envelope com uma das faces verde ao lado dele)* Tenho certeza que elas estão cheias de significados metafóricos Sr. Janáček. Mas também sei que elas podem ser lidas como as lindas cartas de amor que são.

**JANACEK** – Obrigado!

**ANEZKA** – Eu acredito que *esta* leitura é a mais verdadeira.

**JANACEK** – Não é a leitura mais verdadeira, Anezka. Não, não, não é a mais verdadeira. Sim, ambas as leituras podem coexistir... por que não? Permanecer em um tipo de equilíbrio. Podem mesmo se iluminar mutuamente. Mas no final, Anezka, no final... deixando de lado toda essa agitação insignificante (*refere-se ao envelope verde*)... a obra é a coisa. Isto é o fundamental. Tenho que insistir nisso. Tudo deve estar subordinado à obra. E apesar de sua ingenuidade nestes assuntos, até mesmo Kamila reconheceu a primazia da obra. Ela entendeu isto desde o princípio: a obra em primeiro lugar. E parabéns pra ela! Extremamente sensata Kamila! Granito de Pisek! (*Ri*) Granito de cidade pequena, mas granito de qualquer forma. E eu acho que isto nos revela muito mais sobre a Sra. Stösslová do que todo este... excesso.

*Anezka caminha em direção à porta, volta ligeiramente até Janáček e fala suave, mas intensamente convicta para ele. Os músicos continuam a execução do quarteto – Tableau Vivant.*

*(Corte nas falas de Ruth, John, Miriam e Judith).*

**ANESKA** – Eu simplesmente sei que o senhor está errado. Cada fibra do meu corpo me diz insistentemente que está errado. O senhor não sabe o que é a coisa real. Isto (*o envelope verde*) é a coisa real. Na verdade o senhor não poderia estar mais equivocado.

*Ela sai.*

*O quarteto está prestes a tocar os dois últimos movimentos, o Moderato e o Allegro. Fim da projeção em tempo real. Por um longo tempo, Janáček olha fixamente para o lugar por onde Anezka saiu – Tableau Vivant.*

*Então ele repara no envelope que ela deixou para trás – ele deveria chamá-la de volta? Ele apanha o envelope, lentamente o vira de um lado para o outro em suas mãos e, ocasionalmente, olha para os músicos. Em seguida, ele o abre ao mesmo tempo em que se a projeção ampliada das cartas originais cobre Janáček e toda a cena – Tableau Vivant.*

*Ele vagarosa e gentilmente manuseia as folhas, se atendo a ler uma linha ou outra. Por fim, inclina a cabeça para trás e fecha os olhos. O palco escurece no momento em que o Allegro termina.*

*A projeção com as cartas é última luz que se apaga.*

[...]

### **Variação do terceiro movimento: *Performances* a tradução quadro a quadro.**

Apresentar a proposta de encenação para *Performances* por meio de *storyboard* parte do princípio de demonstrar a pré-visualidade dessa cena, seus aparatos técnicos e as especificidades de sua idealização. Do mesmo modo como também é pretensão demonstrar o performar dessa cena como um método de tradução possível no âmbito teatral, ainda que esteja aberto a outras leituras e versões. A forma como a imagem das cartas, das fotografias e das partituras performam nessa dramaturgia reformulada compõem um dos vieses imagético e auxiliam a viabilidade de montagem.

A organização do *storyboard* teve seu ponto de partida na dramaturgia reformulada e seguiu a sequência das rubricas e descrições de cena, resultando num total de seis quadros, que divididos mostram as cenas de atuação das imagens e juntos mostram a peça em seu todo – panorâmica dividida pelos seis quadros reunidos. Algumas cenas se repetem com os mesmos recursos técnicos de outra cena – caso das projeções da partitura de cada instrumento, dos manuscritos das cartas e fotografias, de modo que nem todas as rubricas de orientação de cena estão contempladas na versão *storyboard* aqui apresentada, pois se considerou suficiente a visualização num único

quadro ainda que as projeções sejam diferentes.

Foi também escolhida sintetizar a obra em seis quadros e detalhar o máximo possível dentro de cada quadro, de maneira que pudessem ser apresentados tanto num enquadramento panorâmico como também individual. Do modo como apresento a seguir:

#### PERFORMANCES EM CENA – PANORÂMICA



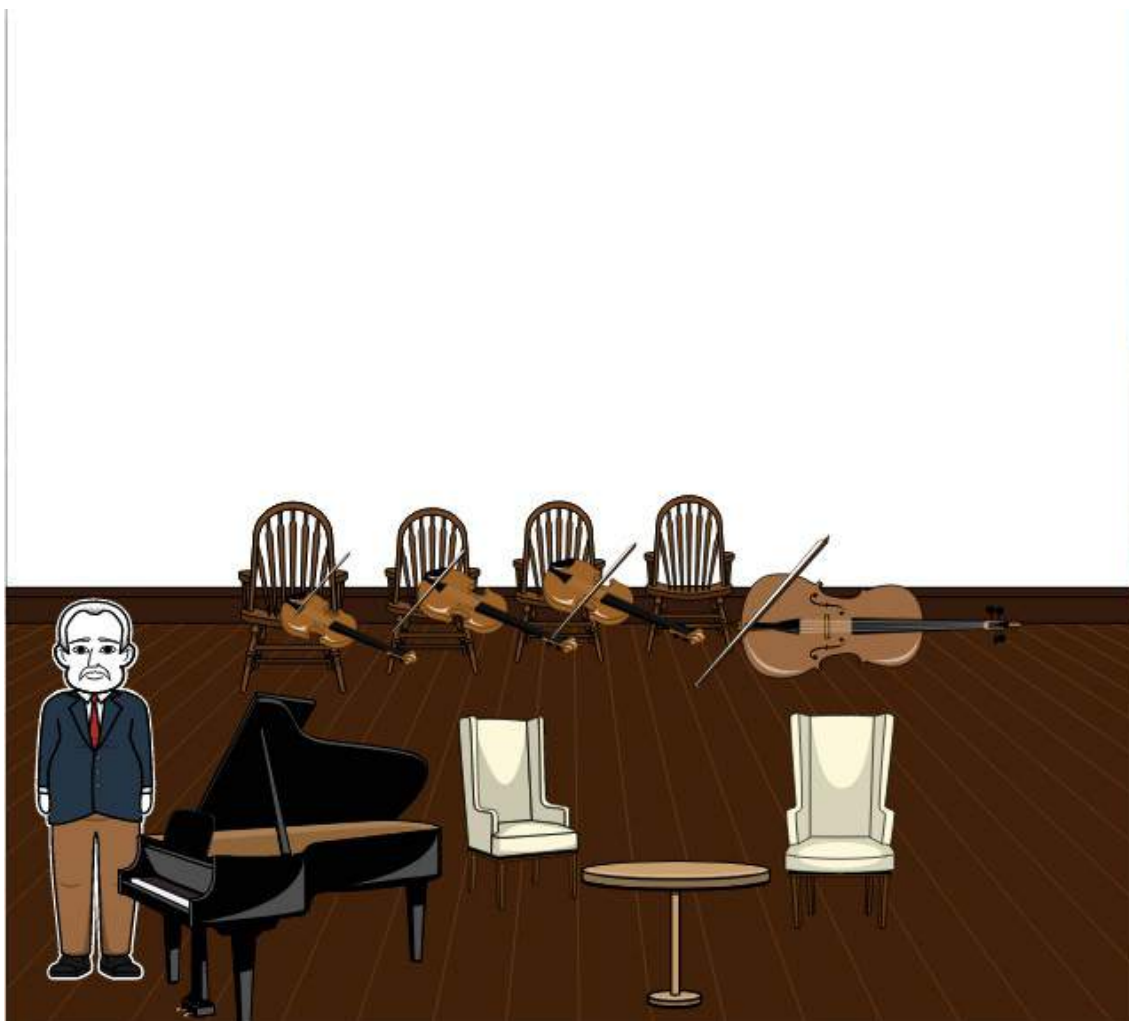
Elaborado pelo autor na plataforma *Storyboard that* - Julho 2020.

A panorâmica dividida pelos seis quadros permite a visualização da evolução da peça, a utilização dos recursos técnicos e toda a movimentação no espaço onde será apresentada.

O ator que interpreta Janáček está o tempo todo em cena, desde a abertura até o fechamento (quadro 1 ao 6). É um personagem que só se apaga quando as luzes do palco e das projeções também se apagam, mas também é um personagem que se faz presente por meio de notas musicais, sons de cada instrumento e do conjunto sinfônico. Afinal sua existência está intrinsecamente ligada à música, pois se trata de um personagem morto há muito tempo. Logo sempre presente, uma vez que sonoridade é característica constante na minha versão dessa dramaturgia, e a voz dos músicos em diálogo com os outros personagens. A linguagem verbal nos diálogos dos músicos foi suprimida e substituída pela linguagem musical.

Os aspectos de composição desse personagem estão vinculados às descrições biográficas da figura em que se baseia, dentre elas vigor e persistência. Símbolo complementar ao legado imortal deixado por meio da partitura do Segundo Quarteto de Cordas ou *intimate letters*. A música, no meu entender, é a tradução da obsessão do compositor por Kamila, e os conteúdos das cartas e a relação com Kamila são a base, o eixo condutor da peça.

#### PERFORMANCES EM CENA – QUADRO 1 ABERTURA



Elaborado pelo autor na plataforma *Storyboard that* - Julho 2020.

Na descrição quadro a quadro recupero trechos das descrições da rubrica da reformulação dramática que orientaram a ilustração do quadro, a fim de facilitar a visualização da materialidade e execução viável desse trabalho:

*Música no piano “Esperarei por Você”. A cortina abre. Quarto de trabalho de Janáček, em Brno, Morávia. A pouca decoração, mobiliário são todos no estilo dos anos vinte. É um aposento funcional de um homem solteiro. Um piano à direita do palco (direita e esquerda do ponto de vista dos espectadores). A mesa de trabalho do compositor com algumas partituras e uma cadeira, ambas à esquerda.*

*Quatro cadeiras estão dispostas ao longo da parede do fundo, onde também serão projetadas as imagens, fotografias e partituras. As cadeiras serão ocupadas posteriormente pelos músicos para execução das músicas. Mais ao centro duas cadeiras e uma mesa de centro. Os quatro instrumentos – dois violinos, a viola e o violoncelo – já estarão em cena no fundo próximos às cadeiras. Sobre o piano, uma grande tigela transparente com folhas de alface. Uma grande jarra com água sobre uma mesinha. Janáček toma água desta jarra com bastante frequência.*

*Desde o começo da peça torna-se evidente que Janáček morreu há muito tempo. É importante que o papel seja representado por um ator de seus cinquenta anos ou sessenta, aparentando menos. Ele é um homem pequeno, de cabelos brancos, rechonchudo e vigoroso. Irradia vitalidade. Fala rapidamente, suas ideias saltam impacientemente, sem lógica aparente, de uma para a outra. O espaço onde a cena acontece é dividido pela mobília, objetos e um quase vazio.*

*Atrás das cadeiras a parede onde as cartas, as partituras da sinfonia e as fotografias de Janáček e Kamila serão projetadas. Em plano detalhe será também projetada alguma gesticulação das mãos da atriz que interpreta Aneska; tocando piano as mãos do ator que interpreta Janáček; dos músicos com as partituras e com os gestos (folheadas e movimentos de dedos na execução das notas musicais) da execução da sinfonia.*

*A exceção das cartas, das partituras e das fotos, as projeções das mãos dos músicos e dos atores serão em tempo real com uma câmera exclusiva.*

PERFORMANCES EM CENA – QUADRO 2 ENTRADA DE ANESKA



**Entrada de  
Aneska - Início  
da projeção das  
mãos de  
Janáček  
- câmera em  
tempo real.**



Elaborado pelo autor na plataforma *Storyboard that* - Julho 2020.

*Entra Anezka. Ela é uma jovem ansiosa, intensa e séria, estudante da Universidade de Praga, onde está pesquisando a obra da maturidade de Janáček para o seu doutorado. Usa óculos para ler. Ainda que reverencie o compositor, ela é muito insistente e está determinada a entrevistá-lo. Está atrasada para o encontro, entra bastante agitada. Depois de se sentar à mesa de trabalho, retirar suas anotações de uma pasta, e de um envelope verde e espalhá-las sobre a mesa, ela respira profundamente. As cartas de Janáček, às quais ela irá se referir constantemente, estão no envelope grande com uma das faces de um verde brilhante e distintivo.*

*No momento em que ela entra Janáček – sem parar de tocar – a desafia. É nesse momento, ao mesmo tempo e com a entrada de Aneska, a imagem das mãos ao piano é projetada no fundo, do chão ao teto de preferência, o maior possível, a ponto de a imagem ter mais destaque e visibilidade. Tableau Vivant antes do início do diálogo.*



## PERFORMANCES EM CENA – QUADRO 3 AS PARTITURAS



**Projeção das  
partituras do  
Segundo quarteto  
de cordas.  
Em seguida,  
repetição das  
mãos ao piano e  
solo da viola - em  
tempo real.**



Elaborado pelo autor na plataforma *Storyboard that* - Julho 2020.

*As partituras do “Segundo Quarteto de Cordas” são projetadas por todo o espaço. Repetição de Tableau Vivant.*

*Rápida e habilidosamente, os músicos, ao fundo, dedilham as cordas, para conferir se estão afinadas. É o único som emitido antes da execução. Em seguida, tocam os nove primeiros compassos do primeiro movimento do “Segundo Quarteto de Cordas”. Assim que eles finalizam, Janáček acompanha no piano esses mesmos compassos, acrescentando uma série de improvisos. Assim que Janáček termina, a viola, sozinha, repete os nove compassos. Concomitante à projeção das partituras, logo após a finalização dos nove primeiros compassos da viola, a projeção em tempo real das mãos de Janáček, do quarteto de cordas e sua preparação, afinando as cordas até a*

*execução. E posteriormente ainda, foco na viola sendo executada sozinha. Multiplicação de espelhos, diferentes tempos e personagem.*

Abaixo a primeira rubrica que não ganhou versão em quadro por utilizar os mesmos recursos e aparatos cênicos da rubrica anterior:

*Os músicos finalizam, Janáček apanha algumas partituras soltas e, diligentemente, começa a organizá-las. Anezka vai até ele, levando o envelope com uma das faces verde. Quando Aneska aponta o envelope para Janáček, as cartas são projetadas e ampliadas no espaço.*

#### PERFORMANCES EM CENA – QUADRO 4 O QUARTETO



Elaborado pelo autor na plataforma *Storyboard that* - Julho 2020.

*O quarteto começa a tocar os compassos 29-50 do terceiro movimento. A sequência da “canção de ninar”. Projeção em tempo real com as mãos dos músicos tocando permanece e pode ser ampliada por todo o espaço.*

Logo a seguir está a segunda rubrica que não ganhou versão em quadro por utilizar os mesmos recursos a aparatos cênicos:

*Os músicos alternam a execução da mesma parte da música, cada um individualmente, muito devagar, um som com ondulações e algum improviso. A projeção com foco nas mãos de cada músico permanece no espaço.*

#### PERFORMANCES EM CENA – QUADRO 5 JANÁČEK E KAMILA



Elaborado pelo autor na plataforma *Storyboard that* - Julho 2020.

*Imagens das fotografias de Janáček e Kamila alternadas com as cartas e as partituras do segundo quarteto de cordas projetadas no espaço todo. Tableau Vivant.*

Nessa próxima rubrica, outra que não ganhou versão *storyboard*, é possível perceber uma mixagem da repetição dos recursos técnicos de todas as projeções já apresentadas até aqui:



*Novo Tableau Vivant - Projeção dos movimentos dos músicos em tempo real executando o quarteto é substituída pelas partituras, dessa vez em movimento, como um vídeo de alguém as folheando, jogando para o alto, juntando, organizando, fazendo rabiscos... Alternando rapidamente com a projeção de outras fotografias.*

#### PERFORMANCES EM CENA – QUADRO 6 KAMILA A MUSA NA MÚSICA



Elaborado pelo autor na plataforma *Storyboard that* - Julho 2020.

*Os quatro músicos do quarteto reconfiguram suas posições com seus instrumentos, armam suas estantes de partitura, remexem nas partituras e se preparam para novamente tocar. As fotografias de Kamila ganham foco no rosto e no olhar, até serem fundidas com as imagens em tempo real das mãos dos músicos em preparação com as partituras e os instrumentos. É aqui, nessa cena, diante da incredulidade de Aneska e de suas constatações que o real – a imagem dos músicos - se funde com o imaginário –*

*a foto e o rosto de Kamila, como a corporificação do segundo quarteto de cordas projetado e dentro do espaço cênico enquanto Janáček e Aneska conversam.*

Resgato mais rubricas que repetem a dinâmica das projeções anteriores. Ainda que aconteçam concomitantemente, na mistura do que foi descrito em um ou mais quadros anteriormente apresentados, é possível visualizar a execução dessas rubricas por meio deles:

*A projeção do rosto de Kamila com as partituras permanece fixa, sobre os atores e os músicos. É a imagem com toda a visualidade das cartas - a musa, os escritos trocados e as partituras – que toma o espaço e se “materializa”. Mixagem de imagens músicos, projeções e fotografias. Edição em tempo real.*

[...]

*A fotografia do rosto de Kamila vai se dissolvendo lentamente, os músicos estão na projeção em tempo real, e reiniciam a execução do Quarteto de cordas - Tableau Vivant.*

*A execução é ampliada pela projeção que não está com foco só nas mãos e dedilhados das cordas, mas nos instrumentos todos, nas partituras e na performance dos músicos. É praticamente uma filmagem em tempo real do quarteto em execução projetada na parede do fundo.*

[...]

*O quarteto está prestes a tocar os dois últimos movimentos, o Moderato e o Allegro. Fim da projeção em tempo real. Por um longo tempo, Janáček olha fixamente para o lugar por onde Aneska saiu – Tableau Vivant.*

*Ele repara no envelope que ela deixou para trás – ele deveria chamá-la de volta? Ele apanha o envelope, lentamente o vira de um lado para o outro em suas mãos e, ocasionalmente, olha para os músicos. Em seguida, ele o abre ao mesmo tempo em que se abre uma projeção ampliada das cartas que cobre Janáček e toda a cena – Tableau Vivant.*

*Ele vagarosa e gentilmente manuseia as folhas, se atendo a ler uma linha ou outra. Por fim, inclina a cabeça para trás e fecha os olhos. O palco escurece no momento em que o Allegro termina.*

*A projeção com as cartas é a última luz que se apaga.*

Essa última rubrica tem o alcance máximo em termos de execução técnica e mixagem das imagens nas projeções, o ponto de convergência, onde todas elas se encontram. O ápice cênico em termos de dramaturgia visual e teatro de imagem da minha reformulação traduzindo o texto de Brian Friel com elementos sonoros e visuais.

A performatividade cênica do quarteto, o gestual das cartas, a quase imobilidade dos atores com seus textos em cena são elementos de composição do meu paroxismo dramaturgico na proposta de reformulação desse trabalho artístico, que une mais de uma linguagem e proporciona interação entre mais de uma manifestação de arte e por meio delas pretende estabelecer um tipo de comunicação com público espectador. Também possui aspectos linguísticos bem delimitados, passíveis de união e se intercambiados favorecem as experiências sensoriais no teatro.

Walter Benjamin<sup>69</sup> (2013) sobre as atribuições da tradução defende a teoria de que:

Nenhum poema dirige-se, pois, ao leitor. Nenhum quadro ao espectador, nenhuma sinfonia aos ouvintes. E uma tradução? Será ela dirigida a leitores que não compreendem o original? Essa questão parece explicar suficientemente a diferença de nível entre ambos no âmbito da arte. [...] O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco pra quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse transmitir algo não poderia transmitir nada que não fosse comunicação. (2013, p.101-103).

Quer dizer, a tradução pode ser considerada mais do que um aparato textual, do âmbito da escrita e do literário, pode também ser apontada com meio de comunicação entre aqueles que se usufruem dela como modo de compreensão e percepção do mundo, a tradução atrelada a modos de leitura e expressão. Nesse contexto, a compreensão do que se desmembra desse original não é enunciada, mas está presente nesse processo, vinculada ao modo de expressão. A tarefa do tradutor está, então, em facilitar visões e ampliar percepções, decodificar o incompreensível, facilitar acessos e ganho de repertório. Partindo desse pressuposto, Walter Benjamin (2013, p. 103) complementa a ideia quando afirma que “a tradução é uma forma”, e para sua melhor apreensão o

---

<sup>69</sup> BENJAMIN, Walter. **A Tarefa do Tradutor**. Escritos sobre mito e linguagem. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2013. p. 101-103.

retorno ao original é necessário como lei da traduzibilidade. E lança o questionamento: “encontrará a obra, alguma vez, dentre a totalidade de seus leitores, seu tradutor adequado?”. No processo de reformulação houve esse retorno ao texto em língua de partida, texto traduzido para o português, aqui considerado como original, e, portanto, base-impulso para a (re)tradução, ou seja, para a dramaturgia reformulada.

Essa proposta e nova estruturação do texto, dentro do eixo polifônico da minha performatividade, encontra a posição de dramaturgo e encenador como adequada para sua tradução. Então, o ponto de traduzibilidade também está ligado às interpretações que o tradutor atribui a um texto de acordo com seus objetivos e amplificações para esse texto. Toda tradução indica ampliação do significado de um texto?

Permanece essa questão para ser observada como complemento às teorias que discutem a funcionalidade da tradução bem como às tarefas atribuídas ao tradutor. Linda Hutcheon<sup>70</sup>, ao complementar a discussão lançada por Walter Benjamin nos diz que:

É importante lembrar que, na maioria dos conceitos de tradução, o texto original possui autoridade e primazia axiomáticas, e a retórica da comparação tem sido com frequência a de fidelidade e equivalência. Walter Benjamin, de fato, alterou esse quadro de referência quando em “A tarefa do tradutor”, argumentou que a tradução não é uma versão de algum significado não textual fixo que deva ser copiado, parafraseado ou reproduzido; na realidade, é um engajamento com o texto original que nos permite vê-lo de diferentes formas. Algumas teorias mais recentes da tradução comentam que traduzir envolve uma transação entre textos e línguas e, portanto, é, segundo Susan Bassnett, um ato de comunicação tanto intercultural quanto intertemporal (2011. p. 40).

São múltiplas as maneiras de se apresentar a tradução de um texto teatral, de modo que quando submetida à apreciação, por si mesma ela já estará inserida no âmbito da comunicação, subjetividade, recepção e modos de leitura, quais sejam suas vertentes: visuais, sonoras ou sensoriais. Sem ainda deixar de comentar que essas vertentes são intercomunicáveis e podem ocorrer em multiplicidade e não só isoladamente.

---

<sup>70</sup> Ibidem 52. p. 40.

## INTERLÚDIO: Variantes da Imagem

Pensar a imagem é um modo de expandir percepções e visualidades, não necessariamente restritas a um único sentido (visão) ou unicamente pertencentes ao ato de ver. As imagens também compõem sonoridades (as partituras do Segundo Quarteto de Cordas, por exemplo) e podem ser mais do que vistas, podem também serem ouvidas, ou ainda, serem percebidas numa experiência híbrida que envolve os sentidos e o estímulo à formulação de impressões (a projeção das partituras, dos manuscritos e das fotografias com a execução do quarteto em cena).

“O que é uma imagem?” dispara Emmanuel Alloa<sup>71</sup>, pesquisador de estética no departamento de Artes Plásticas de Paris 8. Em argumentação exploratória ele tenta complementar essa interrogação quando diz que “a múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo parece – e esse é seu paradoxo – inversamente proporcional à nossa faculdade de dizer com exatidão ao que elas correspondem. Somos perpetuamente expostos às imagens” (2015, p. 7). O teórico W. J. T. Mitchell<sup>72</sup>, no entanto, complementar aos argumentos incitados por Alloa, considera que:

As perguntas sobre imagens que dominam os trabalhos recentes em cultura visual e história da arte têm sido interpretativas e retóricas. Queremos saber o que significam as imagens e o que fazem, o modo como elas se comunicam como signos e símbolos, que tipo de poder elas têm de afetar as emoções e o comportamento humano. Quando se levanta a questão do desejo - normalmente localizado nos produtores e consumidores de imagens -, a imagem é tratada ou como uma expressão do desejo do artista ou como um mecanismo para suscitar os desejos do espectador. (2015, p. 165).

A imagem é mais do que isso. É uma via ampla, de mão dupla com muitas bifurcações e possibilidades intercambiáveis. A imagem tem capacidade de regência, guia e orienta os sentidos. A atribuição de significados, leitura e fruição, os mecanismos de compreensão e inteligibilidade não estão contidos nela, mas sim em quem as vê, ouve, recebe e observa numa variação de tempos e velocidades, conforme ainda reitera Alloa: “a imagem tende a se disseminar, declinar-se dela mesma em formas plurais” (2015, p. 7).

---

<sup>71</sup> ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In.: ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues, Fernando Fragozo, Alice Serra e Mariana Poyares. Belo horizonte: autêntica, 2015.

<sup>72</sup> MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In. ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues, Fernando Fragozo, Alice Serra e Mariana Poyares. Belo horizonte: autêntica, 2015.



Essa pluralidade performática está interligada às possíveis variações que as imagens podem sofrer num processo de hibridização e transcrição infinitamente criativo e desdobrável. Para Monica Tavares e Julio Plaza<sup>73</sup>, intercambiar arte – meio onde as imagens estão amplamente difundidas - com outros meios parte:

Da ideia de que a arte não é mais o lugar da metáfora, mas sim, da metamorfose, Plaza sugere o "valor de recriação" [os hibridismos], como instaurador da mudança e da experimentação. Esse "valor de recriação" desloca o "valor de culto" da arte artesanal, juntamente com o "valor de exposição" próprio das formas artísticas produzidas em série. Nesse contexto, o ato de criar com as tecnologias desvia-se da prática artesanal e industrial para se moldar num fazer em que os produtos artísticos derivam das potencialidades e especificidades da nova infraestrutura tecnológica e/ou da combinatória - como produto do intelecto - um campo de infinitas possibilidades a explorar. (1998, p. 16).

Uma das vertentes da imagem, inserida nesse campo de infinitas possibilidades a que processos artísticos e criativos podem ser submetidos, há o som, o espaço sonoro, que junto dos recursos da imagem-visão formam um conjunto de elementos resultante em obra de arte. A proposta de reformulação dramática e encenação para *Performances* privilegiam o uso desses recursos a fim de tornar a execução dessa montagem um lugar de experiência dentro de um espaço cênico.

Em capítulo de sua tese “O cinema em cena” (também li encena) Clelia Mello<sup>74</sup> discute métodos e as variações da imagem e da cena, de recepção e decodificação de um público espectador das obras de arte, especificamente, que tenham em si a gênese sonoroimagética em sua composição. Discute também as atribuições inerentes ao artista criador com autonomia, se atendo aos recursos disponíveis que promovem um fazer artístico coerente e reflexivo. Ela aponta que:

A coerência não diz mais respeito ao modo de fabricação ou à gênese da obra, que seriam ligados a um autor individual, ela se situa ao nível da experiência estética, da recepção e de sua lei formal. O fazer, o processo de fabricação e depois a recepção sempre ultrapassam a obra. O fazer e a enunciação são um significante irreduzível a um significado, a uma tese. Trata-se, sobretudo, de partir da experiência estética do receptor. Pavis destaca que para apreciar a obra é preciso compreender seu

<sup>73</sup> PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998. <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284281>

<sup>74</sup> MELLO, Clélia. **O cinema em cena: uma aproximação hipertextual à encenação de Peter Greenaway**. Tese (Doutorado em Ciências da comunicação) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

funcionamento. Daí o caráter sistemático, conceitual e abstrato de muitas obras. A teoria invade a prática, ficando difícil separar ou distinguir o dispositivo de produção-recepção do trabalho hermenêutico do espectador. A arte pós-moderna utiliza e reinveste a teoria e o processo de produção do sentido em todos os momentos e lugares da encenação. É a decisão teórica de partir de um esquema rítmico, vocal, entonativo, coreográfico que dá seu sentido ao texto dramático ou à representação. [...] O teatro pós-moderno eleva a teoria a uma atividade lúdica, propondo como sua herança a faculdade de re-jogar (re-play) o passado, em lugar de pretender assimilá-lo recriando-o. (2001, p. 234-235).

Afinal, a arte promove resgates, discussões e reflexões, ganho de repertório e fomenta ampliação nos modos de olhar e, junto desses olhares, proporciona experiências. A dimensão de signo constrói pontes de significados por diferentes recursos linguísticos, dentre eles o som. As influências da percepção do som, atreladas à experiência, contrastam com a imagem. Segundo o teórico Michel Chion<sup>75</sup>:

O som é movimento. A percepção sonora e a percepção visual, comparadas entre si, são muito mais díspares do que se imagina. [...] A relação dessas duas percepções com o movimento e com a imobilidade é sempre fundamentalmente diferente, uma vez que o som, ao contrário do visual, pressupõe movimento. [...] O som implica necessariamente e por natureza um deslocamento, ainda que mínimo, uma agitação. [...] o olho é mais ágil espacialmente e o ouvido é mais ágil temporalmente. (2011, p. 15-17).

Alternância de movimento e imobilidade configura uma ambientação onde som e imagem são utilizados como recurso provocativo à percepção. Ou seja, o uso desses recursos dentro de um espaço cênico ou ainda dentro de uma obra de arte é uma variante da imagem, um híbrido que envolve os sentidos e se desdobra na memória. Na memória de quem presencia, na memória de quem cria e posteriormente na memória como registro, referência e repertório.

Em termos de diferenciação conceitual, de som e imagem, porém numa interação indivisível, Viviane Vedana<sup>76</sup> aponta que:

<sup>75</sup> CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições texto e grafia, 2011.

<sup>76</sup> VEDANA, Viviane. Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos. In.: Ciberlegenda Revista eletrônica do programa de pós-graduação em comunicação. v. 1 n. 24 (2011): Sonoridades no Cinema e no Audiovisual, Niterói, 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36852/21426>  
Acesso em: 28/01/2021

Ao som não é atribuído o mesmo “valor” que é conferido à imagem visual no que concerne a sua potencialidade narrativa. O som acrescenta sentido à imagem visual e a partir daí este sentido parece emanar unicamente dela. Trata-se [...] de um efeito associado a uma tradição cultural de visualidade referida ao cinema, que polariza a consciência do espectador no sentido da visão, sem se levar em conta – de maneira consciente – a existência de uma influência bilateral, onde o som influencia a percepção da imagem visual da mesma forma que esta influencia a percepção sonora. (2011, p. 32).

Esse intercâmbio de características e recursos, considerando som e imagem também como características e recursos explorados dentro de uma experiência para espectadores e ferramenta potencial inserida nas obras de artistas criadores idealizadores, incorpora especificidades e gera hibridismos. E por que hibridismos? Por envolver mais de uma manifestação artística e não se enquadrar numa única variante – cinema, artes visuais e cênicas, música, por exemplo. O que se propõe é a junção de todas elas numa aplicabilidade múltipla. Trata-se de um experimento sonoro-imagético-visual que talvez não tenha uma nomeação definitiva, portanto híbrido, sujeito a nomeações subjetivas pelo modo como acessa, afeta e é recebido por um público.

É um experimento que está alocado no teatro, por conta da base em uma escrita dramática, mas pode ir além do lugar comum que classifica e nomeia uma obra teatral.

Para complementar esse breve capítulo, em termos de análise para observação e execução prática, estava previsto um anexo com a gravação em áudio da leitura dramática da reformulação da peça na íntegra. Devido aos efeitos da pandemia COVID-19, o encontro presencial com elenco e técnica teve que ser repensado, replanejado e reajustado, e até a finalização da escrita desse trabalho resultados e testes satisfatórios não foram alcançados.

No entanto, encontros virtuais foram possíveis para esboço da leitura, junto de conversas e troca de impressões. Nesse sentido, olhares e opiniões externas me interessavam, bem como as impressões de quem desconhecia o texto e até mesmo o autor e o modo como entenderam esse texto. Os encontros contribuíram com o processo de reformulação e projeção do alcance do texto antes da leitura e da encenação. A gravação com a leitura na íntegra foi adiada e pretende, para efeito de estudo, ser realizada muito em breve. Testes de cena, experimentos presenciais com os aparatos técnicos de luz e projeção, atores e músicos permanecem adiados. Sobre a presença de um quarteto em cena, entendê-lo como parte atuante junto dos atores é indispensável. A música de Janáček exige intimidade e frequência.

#### QUARTO MOVIMENTO:

#### JANÁČEK E A TRADUÇÃO DE INTIMIDADES - CRIAÇÃO OU DESEJO OBSESSIVO?

Falar da magnitude de Leos Janáček é quase como ser redundante, o compositor é bastante aclamado por suas óperas e composições, ainda que não tenha colhido muito em vida o sucesso e o devido reconhecimento dos quais era merecedor.

Janáček nasceu em três de Julho de 1854 em Hukvaldy, território tcheco na Morávia-Silésia; faleceu em Ostrava a terceira maior cidade da República Tcheca em 12 de Agosto de 1928. Brno, capital da Morávia e segunda maior cidade em termos populacionais, também conhecida como cidade dos estudantes, foi local onde Janáček viveu boa parte de sua vida. Atualmente a cidade mantém na casa onde o compositor morou de 1910 até pouco antes de sua morte, o *Leos Janáček Memorial*<sup>77</sup>, situada próxima à escola de música *Organ School*, uma das mais famosas escolas de música da região, onde originais de estudos do compositor estão preservados.

Foi diretor orquestral, lecionou em conservatórios e dirigiu escolas de música tradicionais dentro do império austríaco. Por todos esses ofícios e promissores trabalhos de composição, foi bastante apreciado como compositor de ópera no início do século XX, ainda que dentro de âmbito local e estreito.

Exímio pesquisador, compôs muitas peças inspiradas no folclore e nas expressões populares de sua terra natal e segundo o site “Casa da música”<sup>78</sup> “fazia anotações minuciosas das entoações que, mais tarde, serviriam de base à construção de melodias e experimentações tonais, através do uso de materiais tradicionais e de linhas melódicas originadas a partir dos ritmos e cadências da fala”. Suas óperas *Jenufa* (1904) e *Kátia Kabanová* (1921) são apontadas como obras onde esses estudos e experimentos com ritmos e cadências de fala tiveram sua aplicabilidade com grande êxito e desenvoltura.

---

<sup>77</sup> Disponível em: <http://www.mzm.cz/en/leos-janacek-memorial/>  
Acesso em: 07/01/2021

<sup>78</sup> Disponível em: <https://www.casadamusica.com/artistas-e-obras/compositores/j/jana%C4%8Dek-leo%C5%A1/#>  
Acesso em: 07/01/2021

O flautista, estudioso de música clássica e teórico James Galway (1987), em seu livro *Música no tempo*<sup>79</sup> comenta brevemente sobre Janáček. O capítulo do livro é um resumo bastante conciso de sua trajetória, com alguns pontos equivocados, se compararmos com dados de outros escritores, historiadores e biógrafos a respeito do trabalho de uma vida dedicada à música. O teórico reduz o trabalho de Janáček como discípulo de Bedřich Smetana (1824-1884) e a amizade conflituosa e posteriormente rompida com Antonín Dvořák (1841-1904), a influência que recebeu de ambos, como se o destaque e importância da vida de Janáček estivessem melhor situados apenas pela menção de outros músicos e compositores de sua mesma geração ou anteriores a ele e com quem conviveu. No entanto, pelos aspectos musicais da obra de Janáček, Galway afirma:

Janáček estava profundamente enraizado na vida rural, que ele retrata com rara nitidez em sua música, [...] uma evocação de sua Brno, na Morávia do passado e do presente. [a música de Janáček] era demasiado idiossincrática para o público nacional, quanto mais para o público internacional; demasiado ligada à natureza e aos instintos primitivos para que pudesse ser apreciada por pessoas que aspiravam apenas benefícios sociais. [...] Os temas das óperas de Janáček, tal como sua música, são todos não convencionais, como se ele almejasse sempre o impossível. Apesar da fama adquirida nos últimos anos de vida, só após a segunda guerra mundial escutou os aplausos do mundo, quando aos poucos passa a ser visto como o pioneiro da moderna música de teatro, certamente um segundo Wagner, mas muito mais preocupado com a humanidade e com a vida na terra. “Em todas as criaturas existe um pouco de Deus”, disse em certa ocasião. (1987, p. 253-254)

Numa contextualização cronológica da obra de Janáček, o site “Casa da música”<sup>80</sup> ainda aponta que:

Sua obra, inicialmente assume as características da linguagem musical do século XIX, sendo de grande referência a herança de Dvořák e Smetana. Apresenta uma passagem para uma fase de maturidade a partir da composição da ópera *Jenufa* com o consequente desenvolvimento de um estilo de composição próprio. Os ritmos acentuados, a ligação entre texto/palavra e ritmo, um contexto de tonalidade alargada, recorrendo a experimentações harmônicas e uso da modalidade, são características da música de Janáček. Na última fase da sua vida interessa-se sobretudo por composição de ópera, demonstrando na sua linguagem a evidência de experimentações no domínio do timbre e das possibilidades dos instrumentos.

<sup>79</sup> GALWAY, James; MANN, William. **A música no tempo**. Tradução de Alexandre Soares e Maria Estela Heider Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

<sup>80</sup> *Ibidem* 78.

Milan Kundera<sup>81</sup>, porém, conterrâneo e profundo admirador de Janáček, em dois ensaios breves: “A grande corrida de um homem de uma perna só” e “A mais nostálgica das óperas”, diferente de James Galway, esclarece melhor pontos bastante específicos em relação a processos de criação e métodos de trabalho adotados por Janáček quando compunha. Não reduz, nem é indiferente à sua importância na história da música clássica. Kundera desvincula o prestígio de Janáček como um desdobramento da influência que teve de outros compositores mais famosos e de amplo reconhecimento se comparados a ele. E escreve um relato lúcido de um apreciador que tem como base a sensação causada pela música como insumo para a escrita e a escrita como substância para música:

Janáček foi um dos primeiros a compor sobre um texto em prosa. Com esse gesto recusou a linguagem versificada e com ela uma visão poetizada da realidade, como se de repente encontrasse todo o seu estilo. E um grande desafio: procurar a beleza musical na prosa: na prosa das situações cotidianas; nessa linguagem falada que inspirará a originalidade de sua arte da melodia. [...] Terrivelmente real [a música de Janáček] se encontra ali onde ninguém a procura: [no cotidiano, no trivial, nos acontecimentos diários] (2013. p.139-140).

Não surpreende que uma de suas obras essenciais tenha se baseado exatamente num texto, numa prosa poética e epistolar que estabeleceu por anos com Kamila Stosslová. *As Intimate Letters*, e também Segundo Quarteto de Cordas, são a declaração de amor e inspiração sob a forma de música, e um dos mais marcantes acontecimentos que envolve composição dentro da história da música. Histórias sobre o seu processo de composição se tornou bastante popular e ganhou maior alcance após a morte de Janáček com a execução integral do quarteto em 1928.

A respeito do contexto que antecede essa obra, o “Segundo Quarteto de Cordas” ou *Intimate Letters*, ponto alto dentre as obras de Janáček, e o modo como foi composta, João Marcos Coelho<sup>82</sup>, do “interarte música” comenta:

---

<sup>81</sup> KUNDERA, Milan. **Um encontro**. Tradução de Teresa Bulhões. São Paulo: Companhia das letras, 2013. p. 139-140.

<sup>82</sup> **Disponível em:**

[http://www.interartemusica.com.br/concertosbankboston/2004/obras/janacek\\_quartetton2.html](http://www.interartemusica.com.br/concertosbankboston/2004/obras/janacek_quartetton2.html)  
Acesso em: 08/01/2021.

Leos Janáček, um dos mais argutos e refinados compositores modernos, ainda sofreu rescaldos [da música pura - essencialmente instrumental e transmite emoções], mas o pendor para a música de programa<sup>83</sup> sempre falou mais alto. Ele escreveu sonatas para piano com motivação política clara, e além de óperas como a excepcional "Jenufa", Janacek inundou a música de câmara com motivações extramusicais. Seus dois quartetos de cordas são exemplos flagrantes dessa postura: o primeiro, de 1923, quebra o jejum de 40 anos sem escrever música de câmara e leva o apelido de "Sonata a Kreutzer" porque Janáček inspirou-se no conto homônimo de Tolstói. E o segundo, leva o subtítulo "Cartas Íntimas", pois são cartas sonoras que cantam o amor até então proibido pela jovem Kamila Stosslová. "Comecei a escrever um quarteto", diz ele em carta, "o chamarei de Cartas íntimas, enfim posso escrever música sobre elas..." E complementa: "Ela vai contar nossa vida e um único instrumento será o seu intérprete durante toda a obra: a viola d'amore". Janáček foi obrigado a substituir a pré-barroca viola d'amore pela viola moderna. Ela é, portanto, o destaque da obra.

A composição de obra tão marcante em termos e condições tão específicas já no fim da vida do compositor, o elevam como dono de uma potência criativa sem precedentes e não antes vista em qualquer músico que o antecedeu. João Marcos Coelho<sup>84</sup> apresenta curiosidade determinante da composição do "Segundo Quarteto de Cordas" e diz:

O quarteto foi escrito num só impulso, em dezenove dias, de 29 de janeiro a 17 de fevereiro de 1928. Primeiro violino e a viola desempenham os "papéis" do compositor e da amada Kamila. É uma das mais comoventes descrições sonoras de uma paixão avassaladora.

O curto período em que foi escrito, cerca de três semanas, revelam o ponto de maturidade artística do compositor e o traduz como a urgência de expor seus sentimentos por meio da música. Com a linguagem musical, sua declaração de amor para Kamila se torna imortal, ao mesmo tempo em que pode ser acessada pela sonoridade e pela leitura, seja das partituras da composição ou das cartas escritas de próprio punho, ponto de partida da sinfonia. As cartas foram traduzidas do Tcheco para o Inglês pelo musicólogo britânico John Tyrell e publicadas em livro. A primeira edição

---

<sup>83</sup> O dicionário de termos musicais define o termo Música de programa como "música instrumental que conta uma história".

**Disponível em:** <https://pt.slideshare.net/giniasilva/dicionario-de-terminos-musicais>

Acesso em: 24/01/2021.

<sup>84</sup> Ibidem 82.

de 1994 saiu pela editora britânica *Faber and Faber*. Em 2014, a editora americana *Princeton Legacy Library* também publicou a edição mais recente das cartas disponível no mercado editorial até então.

É possível identificar a declaração de amor de Janáček somente pela linguagem musical, por meio da qual ele estava se expressando ao compor o Segundo Quarteto de Cordas dedicado à Kamila Stösslová? Aqui, esbarramos no modo de fruição da obra: pela sinfonia ou pelas cartas, ou ainda por ambas, que são complementares, embora utilizem diferentes recursos linguísticos (notas musicais, letras e tradução) para sua apreciação. O site da gravadora independente de música clássica *Hyperion - Britain's brightest record label*<sup>85</sup>, na divulgação de disco, lançado em 2015, com a gravação do Segundo Quarteto de Cordas, introduz essa obra de Janáček para o público em texto do encarte, onde explica:

Each of the movements represents a real or imagined landmark in Janáček's relationship with Stösslová. "I think that it will sound delightful", he wrote to her. "There have already been so many of those dear adventures of ours, haven't there? They'll be little fires in my soul and they'll set it ablaze with the most beautiful melodies". The second movement, he said, "will flare up in the Luhačovice heat". About the Moderato he wrote: "Today I was successful with that movement. When the earth trembled. It will be the best. Ah, that was an amazingly beautiful time! And it was true. Only the most beautiful melodies can find a place in it. I just hope I can bring off the last movement". But even the decidedly idealistic Janáček was aware that these events were only imaginings and, writing about the finale later in February 1928, he said that it "doesn't sound fearful about my nice little weasel, but with a great longing—and as if it were fulfilled. I'm curious about what effect it will have".

A citação do conteúdo das cartas escritas por Janáček descrevendo cada movimento para sua musa Kamila endossa, talvez, o processo do compositor ao compor essa obra pouco antes de sua morte. Comunicar Kamila efetivamente sobre o que ela causava, expressa um tipo de apelo amoroso, espera de um reconhecimento que implica participação e presença, ou então um modo de Janáček materializar seus desejos e obsessões. Permanece a questão: a música fala por si só? Como defende o Janáček de Friel nas discussões com Aneska no enredo de *Performances*?

---

<sup>85</sup> **Disponível em:** [https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W17423\\_67997](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W17423_67997)  
Acesso em: 25/01/2021.



O crítico de música Milton Cunha<sup>86</sup>, em seus estudos sobre a obra de Janáček, recupera dados biográficos bastante intrigantes a respeito do modo como a relação com Kamila influenciou o compositor em seu trabalho musical e artístico. A figura dela foi determinante para composição de algumas suas obras, o “Segundo Quarteto de Cordas” é a obra cuja influência é mais direta e definitiva, acompanhada de uma dedicatória explícita:

A musa Kamila Stösslová ocupa um lugar incomum na história da música. Leoš Janáček, ao conhecê-la em 1917 na Morávia, apaixonou-se profundamente, apesar de ambos serem casados e do fato de que ele era quase quarenta anos mais velho. Ela influenciou profundamente o compositor em sua última década de vida. Kamila estava morando em Luhačovice (Morávia) com seu marido, David Stössel, e seus dois filhos, Rudolf e Otto. David estava no exército e até ajudou Janáček na obtenção de alimentos no tempo de guerra. Provavelmente o serviço militar de Stössel só deixava que ele passasse poucos dias em Luhačovice, dando a Janáček a chance de caminhar e conversar com Kamila durante o resto do tempo. Ele a conheceu em 3 de julho de 1917. Cinco dias depois, já escrevia apaixonadamente sobre ela em seu diário. Uma correspondência cerrada entre a dupla começou em 24 de julho. Kamila devia ser muito inspiradora, apesar de impedir que o sexo se concretizasse. Foi para ela que Janáček criou várias mulheres de suas óperas, a Katya de *Katya Kabanová*, a raposa de *A Pequena Raposa Astuta* e Emilia Marty de *O Caso Makropulos*. Outros trabalhos que foram inspirados por sua paixão foram *O Diário de Um Desaparecido*, a *Missa Glagolítica*, a *Sinfonietta* e o *Quarteto de Cordas No. 2 (Cartas Íntimas)*, ou seja, suas obras mais importantes. Na dedicatória das *Cartas Íntimas*, Janáček escreveu: “A música descreverá o medo que sinto de você”.

O fato da relação com Kamila gerar essas cartas e elas serem ponto de partida da inspiração de Janáček para compor o Segundo Quarteto de Cordas, nos diz muito sobre suas inovações musicais e experimentos sonoros a que ele se propõe realizar no fim da vida. Em sua música interferências sonoras, burburinhos e barulhos em diferentes tons são manipulados e transformados em notas musicais. Sobre a música e técnica exigidas para execução das obras de Janáček, Milan Kundera<sup>87</sup> ainda comenta:

Em homenagem tentei definir o estilo de Janáček: justaposição vertiginosamente próxima de temas muito contrastados que se sucedem rapidamente, sem transição e, muitas vezes, ressoam simultaneamente; tensão entre a

<sup>86</sup> Disponível em: <https://miltonribeiro.ars.blog.br/tag/cartas-intimas/>  
Acesso em: 12/01/2021

<sup>87</sup> KUNDERA, Milan. **Um encontro**. Tradução de Teresa Bulhões. São Paulo: Companhia das letras, 2013. p. 128.

brutalidade e a ternura num espaço reduzido ao máximo. Tensão entre a beleza e a feiura, pois Janáček é, talvez, um dos raros compositores que souberam colocar em sua música a questão conhecida dos grandes pintores, aquela da feiura como objeto de uma obra de arte. Nos quartetos, por exemplo, as passagens tocadas em *sul ponticello*<sup>88</sup> que arranham e transformam um som musical em ruído. (2013, p. 128).

Beleza e feiura que se contrastam na sonoridade como complementares e reveladoras, pois são notas musicais que traduzem um som bastante específico e original, numa época onde os compositores eram filiados a escolas por seus estilos de composição. O estilo definia a arte, em Janáček, no entanto, essa filiação é limitante e não abarca o que sua música representa em um todo. Kundera (2013, p. 128-129) ressalta ainda que os ruídos e inventos na música dão margem a muitas interpretações, “no caso de Janáček, não se tratava de uma imperfeição, mas de uma surdez à sua estética! De uma incompreensão reveladora e significativa, que pesou sobre o destino de sua música, cuja evolução artística foi inacreditavelmente lenta”.

A incompreensão da música de Janáček, sua relação com o ofício e os impulsos que o moviam para sua produção artística, de fato, revelam um compositor atípico, muito singular e merecedor de olhares e ouvidos atentos e desconstruídos. A composição do Segundo Quarteto de Cordas, listada entre uma de suas últimas obras, só integralmente aplaudida postumamente, direciona estudos e investigações para reforçar o reconhecimento e difusão de um trabalho musical de difícil execução, ou seja, executá-la requer conhecimento, preparo e sensibilidade, pois é uma obra que vai além do âmbito musical. Novamente, cabe citar Milan Kundera (2013) e o relato de seu apreço pela música de Janáček, quando nos diz:

O curso de sua vida se acelera vertiginosamente; restam-lhe ainda uns doze anos de vida e ele escreve, como numa febre ininterrupta, o essencial de sua obra. Convidado para todos os festivais organizados pela Sociedade Internacional para a Música Contemporânea, ele aparece, ao lado de Bartók, Schönberg, Stravinski, como irmão (um irmão muito mais velho, mas um irmão). Quem era ele afinal? Um provinciano ingenuamente obcecado pelo folclore, ou um dos grandes da

---

<sup>88</sup> O dicionário Musical de Frei Pedro Sinzig define *sul ponticello* como um movimento, “tocar na altura do ponto”. p. 588. A definição de ponto: “intervalo de um tom” p. 482. A definição de *ponticello*: “tocar com o arco próximo ao cavalete”. p. 482.

**Disponível em:** <http://www.obrascaticas.com/livros/Liturgia/DICIONARIO%20MUSICAL%20-%20FREI%20PEDRO%20SINZIG.pdf>  
Acesso em: 25/01/2021.

música moderna? De qual música moderna? Ele não pertencia a nenhuma corrente conhecida, a nenhum grupo, a nenhuma escola! Ele era só e diferente (2013, p. 129).

Um compositor único, detentor de uma sensibilidade auditiva capaz de alcançar sensações profundas e traduzir emoções não tão bem resolvidas.

**Variação do quarto movimento: Friel e Janáček - paralelismos e intersecções em escrita e composição, vivência e memória, trabalho artístico e inspiração.**

Em termos de linguagem é possível estabelecer paralelos nos processos de criação de Friel e Janáček, e que os fatos e as histórias envolvendo a composição das *Intimate letters* tenham chegado à Friel oportunamente. Para o crítico de música Milton Ribeiro<sup>89</sup> “A linguagem musical de Janáček não costuma ser delicada, mas é de originalidade, beleza e modernidade impressionantes”.

A discussão obsessiva com linguagem em ambos, ganha alcances complementares e bastante curiosos em termos de similaridade, considerando, no entanto, o período de tempo que separa a composição das peças e sinfonias de Janáček com a escrita dramática de Friel. Milton Ribeiro<sup>90</sup> ainda pontua “a orquestração e o uso da voz humana [na música de Janáček] são absolutamente pessoais e convincentes. E o drama da expressão demonstra a vocação de Janáček para o teatro”.

Essa afirmação dá margem para reiterar o paralelo da vocação e do interesse de Friel em escrever peças musicadas ou amparadas numa partitura musical, seja ela de origem clássica, erudita (caso de *Performances*) ou regional e popular. Como pode ser observado em suas outras peças com músicas e composições cujo foco narrativo é na sociedade irlandesa e seus costumes. Então, essa vocação teatral identificada nos trabalhos de Janáček serve como impulso para as manipulações de Friel para compor *Performances*. É como se ele identificasse o potencial dos fatos que envolvem as cartas e a música do quarteto e tenha feito uma leitura bastante pessoal e subjetiva do que imagina como desdobramento cênico amparado em acontecimentos reais, a partir da existência de artefatos reais. Leitura essa que remete ao seu próprio processo de criação e escrita, Janáček e as cartas são os impulsionadores.

No próprio corpo do texto, no enredo de *Performances* é possível identificar aspectos biográficos de modo bastante evidente, que manipulados por Friel tornaram-se

<sup>89</sup> Disponível em: <https://miltonribeiro.ars.blog.br/tag/cartas-intimas/>

Acesso em: 12/01/2021.

<sup>90</sup> Ibidem 89.

dramaturgia, ainda que não estejam exatamente comprometidos com a realidade. São fatos disparadores, e esses mesmos fatos partem do material entregue e sugerido a Friel como base para um texto dramatúrgico. A própria leitura e a menção explícita das cartas, na versão traduzida de John Tyrell e incorporadas na peça, dão o tom e a autenticidade desses aspectos.

A seguir, cito alguns trechos, boa parte deles encontrados em cenas de Aneska lendo as cartas, onde é possível identificar esses aspectos biográficos e históricos a respeito da vida do compositor nesse período pontual e epistolar com Kamila:

[...]

**ANEZKA** – Claro que ele não era... um anão. Ele apenas não era... alto. Nós nos correspondemos durante um ano inteiro depois que ele foi embora. Pelo menos uma vez por dia. Em algumas ocasiões, duas vezes no mesmo dia. Dezenas de cartas. Centenas. Então, por alguma razão tudo arrefeceu e...

**JANACEK** – Você deve ter perdido anos coletando este material ridículo. (*cantarola*) São rabiscos musicais, não são? Os Rabiscos de Leos Janáček. Você acha que eles merecem ser mencionados na sua tese? Uma nota de rodapé, quem sabe? Os Hibiscos de Leos Hanáček... Os Liriscos de Deos Danáček. Ah, e esta?

[...]

**ANEZKA** – Existe uma história de que você encontrou Dvorák durante sua lua de mel e quando...

**JANACEK** – Você nunca vai adivinhar onde ele escreveu isto: num lugar chamado Spillville, oh, he, he. Sim!

**ANEZKA** – E quando você o apresentou a Sra. Janáček, ele disse: “Em nome de Deus, Leos, você se casou com uma criança!”.

**JANACEK** – “Uma criança! Quinze anos e meio, pelo amor de Deus! No mínimo!” Você vasculhou esse tipo de fofoca na autobiografia da Sra. Janáček?

[...]

**JANACEK** – A Sra. Janáček era uma das maiores fantasistas da Morávia. Você devia ser mais rigorosa com as suas fontes, senhorita.

[...]

**JANACEK** – E você deveria ter ouvido o “*Réquiem*”<sup>91</sup> dele no meu funeral. Foi... sublime. Na velha *Opera House* onde colocaram o meu corpo exposto para visitação.   uma expressão curiosa esta... ‘exposto para visitação’... voc e não acha?

**JANACEK** – Um tanto quanto vulgar... talvez? Um novo musical americano veio aqui para Brno naquele mesmo mês de janeiro de 1928. “*Não, não Nanette*”<sup>92</sup>. E tinha uma canção chamada (*canta*) ‘Eu quero ser feliz, mas não serei’<sup>93</sup>. Era como um hino evangélico sabe? Seja como for, meses depois que eles haviam partido, essa era a música que se cantava em toda Brno. Não era o Leos Jan cek que se cantava.

[...]

**ANEZKA** – (*lendo uma carta enquanto o quarteto toca*) “Hoje o Quarteto de Cordas da Morávia veio para tocar os dois primeiros movimentos. A primeira vez que foram tocados! Eu estava muito nervoso. Mas eles estavam tão entusiasmados! E não se cansavam de dizer que nunca tinham ouvido uma música como essa”. Dezoito de maio, apenas três meses antes da sua morte.

**JANACEK** – (*para si mesmo*) Por que esta mocinha insiste tanto nesse ponto?

[...]

**ANEZKA** – E mais tarde, no mesmo dia: “Uma peç  chamada *Cyrano de Bergerac* estreou aqui em Brno na semana passada.   sobre um homem que extravasa sua paixão pela mulher que ama em uma série de cartas de amor. E no último ato ele cai mortalmente ferido. Será este o meu destino?”.

**JANACEK** – Este detalhe está errado. Eu não morro de uma ferida. É de uma doenç  na aorta. Já te falei... começ o aqui (*bate na perna*). E então, colapso cardíaco. (*Ouvindo os músicos*) Deus! Eles são maravilhosos!

[...]

**ANEZKA** – Na verdade, de acordo com o relatório da causa *mortis*... eu sei que diz alguma coisa sobre pneumonia...

[...]

**ANEZKA** – “E tudo isso é tão inocente porque você poderia ser meu pai. Não, estou errada, você poderia ser meu avô e   por isso que o David sempre te chama de Vov  Jan  para o divertimento dos meninos que sempre riem disso. Acha que eu sequer sonharia em te escrever

<sup>91</sup> Referência ao *Réquiem* em si bemol menor Op. 69 de Antonín Dvorák, uma missa fúnebre para solistas, coro e orquestra, composta em 1890.

<sup>92</sup> Referência a *No, No, Nanette*, comédia musical com letras de Irving Caesar e Otto Harbach e música de Vincent Youmans que estreou na Broadway e no West End londrino em 1925.

<sup>93</sup> “I Want to be happy” (‘Eu quero ser feliz’)   uma das músicas mais conhecidas do musical *No, No, Nanette*, juntamente com “Tea for Two” (‘Ch  para dois’).

se você já não fosse um idoso? Porque se você não fosse, meu marido, David, com certeza já teria colocado um fim nisto tudo muito rapidamente e então...”. Um pouco deselegante a maneira que ela... É claro que ela o ama. Ela está apenas lhe lembrando para o fato de que é uma mulher casada com dois filhos pequenos e talvez esteja sugerindo também – o mais delicadamente que consegue – que é possível que o senhor não esteja apaixonado por ela, mas por uma Kamila imaginária, uma imagem dela que o senhor mesmo inventou. Eu sei que ela não teve a intenção de feri-lo. Apenas se expressou desajeitadamente. Eu sei muito bem como é fácil proceder assim. E todo o arrependimento que vem depois. O senhor mesmo disse que ela não tinha talento para escrever, para colocar os pensamentos no papel.

[...]

**JANACEK** – A propósito, ele nunca a possuiu... não que isso faça alguma diferença.

[...]

**JANACEK** – Nunca te disseram que você é muito pálida? Experimente uma dieta a base de alface. É regenerativa. Ah! Como brinde, uma pequena preciosidade para a sua tese: eu compus dezenas de canções de ninar. Nenhum dos meus biógrafos sabe disso. Começou logo depois que o meu filho nasceu... Vladimir.

**JANACEK** – Nós o chamávamos Vladicek... o meu filho. Um nome de estimação. Ele morreu quando tinha apenas dois anos de idade. E todos os anos, por quarenta anos, no seu aniversário, eu compunha uma canção de ninar para ele. E a queimava logo depois. Canções de ninar costumam ser demasiadamente sentimentais, você não acha?

---

A respeito do processo da escrita dramatúrgica de Friel, Adriana Capuchinho<sup>94</sup>  
(2012), levanta que:

A perspectiva de criação frequentemente envolve, na obra de Friel, elementos de sua biografia rica em ambiguidades, que transparecem em sua abordagem particular de temas como o exílio social ou interno, os laços de família, a relação entre público e privado e a reflexão sobre o papel do artista. O autor parece encerrar em si mesmo um arquétipo da liminaridade quanto às identidades nacional e individual, sendo que em

---

<sup>94</sup> CAPUCHINHO, Adriana Carvalho. **Liminaridade, sacrifício e reciprocidade:** uma abordagem do ritual em três peças de Brian Friel. Tese (Doutorado em estudos linguísticos e literários). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. p. 17.

**Disponível em:** [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-21022013-111001/publico/2012\\_AdrianaCarvalhoCapuchinho\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-21022013-111001/publico/2012_AdrianaCarvalhoCapuchinho_VCorr.pdf)  
Acesso em: 23/01/2021.

entrevista resumiu a problemática: “Talvez eu seja gêmeos” (perhaps i’m twins). (2012, p. 17).

É como se em *Performances*, Friel mesclasse seus impulsos criativos com fatores externos similares, sem recorrer aos seus laços familiares ou às suas memórias, vivências e biografia, ainda que minimamente, para compor um texto. Os aspectos biográficos do compositor Leos Janáček parecem ter atendido especificamente todos os requisitos para as perspectivas de criação do autor.

Uma vez que memória é uma característica frequentemente encontrada na dramaturgia de Friel, enquanto artifício cênico, qual memória tem mais latência? As do autor em sua particularidade criativa ou as de um músico que atravessam um autor e tem parte de sua biografia manipulada e homenageada numa outra obra arte, o teatro? Qual é a memória de um público expectador ou de um público leitor e ouvinte quando se fala em Brian Friel e Leos Janáček? Como se dá a sonoridade a um Leos Janáček? O que diferencia uma memória? A resposta para todas essas perguntas talvez tenha respaldo em processos criativos, de tradução, leitura e recepção.

Utilizada como dispositivo dramático, a memória, nos textos de Friel se ramifica e se funde com a ficção e tem alcances simbióticos. A mistura de vivências e fatos verídicos às criações projetam as memórias como recriações do real em tons ficcionais. De acordo com Maria Isabel Rios de Carvalho Viana<sup>95</sup>, em estudo analítico do uso da memória na escrita dramática de Brian Friel e suas aplicabilidades num contexto teatral e cinematográfico, o processo de escrita tem suas particularidades:

Ao representar a memória no palco, Friel desvela o processo de montagem do tempo. [...] Reunindo biografemas<sup>96</sup> seus e ficcionalizando seu relato de vida, Friel constrói [algumas de] suas peças ressaltando o caráter ficcional e inventivo da memória. Pode-se dizer que ele escreve uma autoficção, [...] se posiciona entre o relato de si e sua transformação em um relato ficcional, em um processo criativo que implica a desrealização da vida e sua transformação em uma realidade ficcional. (2019, p. 29-30).

<sup>95</sup> VIANA, Maria Isabel Rios de Carvalho. **A memória em movimento: *Dancing at Lughnasa* no teatro e no cinema.** Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019.

**Disponível em:**

[https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/noticias\\_desc.jsf?lc=pt\\_BR&id=307&noticia=17497092](https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/noticias_desc.jsf?lc=pt_BR&id=307&noticia=17497092)

Acesso em: 23/01/2021.

<sup>96</sup> Segundo a autora: “Os biografemas podem ser entendidos como traços, detalhes, fragmentos de vida e de experiência ou ainda, características que se referem ao autor e que são selecionadas como um recorte para compor sua obra”. (2019, p. 22).

A importância da memória nas peças de Friel sintoniza com repetição, resgate e recriação. Recriar talvez seja aqui sinônimo de lembrar, e lembrança tem imagem e a imagem é um tipo de linguagem. Em *Performances*, Friel desloca o uso da memória para a figura de Janáček, num exercício de sair de si e abarcar o outro com interesses similares aos seus para poder criar.

A imagem, por vezes, pode ser considerada um recurso fidedigno de representação da realidade, imagens sonoras (o som das partituras), imagens visuais (fotografias), imagens gráficas (a caligrafia dos manuscritos das cartas, as notas musicais nas partituras). É a imagem que denota a existência de artefatos palpáveis que elevam a recuperação das importâncias que julgamos valiosa por uma perspectiva de interesses pontuais, e aqui me refiro às obras de arte (literária, dramatúrgica, cênica, musical).

Ao traçar paralelos na vida dos dois, autor e compositor, alguns dados vão ao encontro de curiosidades e felizes coincidências. Friel nasce em Janeiro de 1929, meses depois da morte de Janáček, em Agosto de 1928. Quando escreveu *Performances* Friel estava exatamente com a mesma idade (74 anos) que Janáček quando compôs o Segundo Quarteto de Cordas. A estreia de *Performances* no *Gate Theatre* em Dublin aconteceu em Setembro de 2003, um mês após data de aniversário de morte do compositor.

Com a escrita de *Performances*, num momento símbolo na dramaturgia de um cânone irlandês, vejo Brian Friel imerso em Leos Janáček, Leos Janáček ressoando em Brian Friel. Escrita e música, escrita de música, teatro e erudição, apreciação e representação. A morte como recurso de interlocução, o som como dialeto, a realidade e a memória como instrumentos do possível.

Arte sonorateatroimageticavisual de inspiração, bastante intrigante e simbiótica interartisticamente.



## CODA

A tradução interlingual inédita feita por Domingos Nunez foi o impulso inicial de todo esse trabalho, sem sua existência eu não teria acesso a um texto singular de Brian Friel em língua portuguesa. Ela foi utilizada como referência nessa investigação, sujeita a análises e comparações com a proposta de reformulação dramaturgica apresentada anteriormente. A tradução dessa peça de Friel é o objeto de estudo dessa pesquisa, ela parte daí. Ou seja, a tradução realizada por Nunez é a espinha dorsal, o coração desse trabalho, e seu real ponto de partida.

Mencionar a tradução está mais no sentido de complementaridade que de análise e comparação com a (re)tradução nesse intercâmbio de linguagens que proponho: a tradução de *Performances* como objeto de observação e ponto de partida referencial que suscita recriações num projeto interartes.

Recriação é característica presente nos processos criativos e de tradução em si mesmo. Utilizada por Domingos Nunez ao traduzir Brian Friel, e elemento identificado na escrita desse dramaturgo com a manipulação dos aspectos biográficos da vida de Leos Janáček, a recriação (vida de Janáček) é resultante em criação (*Performances*). Uma vez que Janáček também se utiliza do processo tradutório para compor as *intimate letters*, já que as mesmas são baseadas em afeto e a música do quarteto é inspirada na relação íntima, afetiva e epistolar do compositor com Kamila Stosslová durante onze anos (1917-1928) em mais de 700 cartas.

É possível apontar a música como resultante de um processo criativo amparado na recriação, inspirado no real, na emoção e nos sentimentos materializados num artefato palpável, as cartas e posteriormente as partituras. Nesse ponto, discutir as motivações da composição de Janáček se assemelha com a tentativa de intuir suas inspirações a partir do conteúdo descrito nas cartas, legítimas na transposição musical.

O público ouvinte do quarteto, conhecedor da história por trás dele, infere subjetivamente seu conteúdo. Para aqueles que a desconhecem, talvez ela chegue como uma bela e rebuscada música de um compositor singular. E ainda, possivelmente, sua recepção cutuque os admiradores desse estilo musical e os motive a investigações sobre sua composição. De todo modo, seu impacto é efetivo, não havendo como negar sua inventividade e inovação, não só em termos musicais, sua validação tem origem também nos acontecimentos que circulam o seu curto período de composição.

Esse processo – de criação, (re)tradução – está no trabalho de Janáček, as partituras do “Segundo Quarteto de Cordas” são o produto, e as cartas o documento de um processo criativo. Logo, os aspectos biográficos utilizados nas investigações de Friel para o texto dramático de *Performances*, mantêm as características artísticas do compositor, junto dos aspectos vistos nos outros trabalhos de Friel, ao mesmo tempo em que também os eleva ao lugar do ineditismo – o paroxismo linguístico e a obsessão em discutir linguagem(s) como instrumento confiável de representação do real. Friel insere música nas palavras, Janáček compõe música a partir das palavras.

#### **JANÁČEK NO JARDIM – Brno, 1910.**



**Fonte:** <https://www.leosjanacek.eu/en/life/>

Acesso: 01/03/2020.

Assim como Janáček, na tranquilidade de um jardim, olho para o externo, para as imagens ao meu entorno, acompanhado do inanimado que tem vibração, componho, escrevo e performo. Olho na direção de um alguém estático que me observa e com quem dialogo. Como então traduzir a imagem que me olha? O que pode surgir nesse encontro? Traduzir o outro também é sentir, e nesse processo é possível descrever e falar dos sentimentos que nos habitam.

Comentar o processo tradutório e criativo – pessoal e subjetivo da tradução e reformulação do texto – performando em três eixos: pesquisador, dramaturgo e encenador, me impuseram decisões determinantes para que o caminho dessa pesquisa alcançasse uma discussão pertinente dos estudos da tradução sem deixar de lado meus interesses interdisciplinares com a escrita dramática e o teatro em si. Desde o início do projeto, experimentos, testes e um possível ensaio de encenação estavam no cronograma e faziam parte da discussão teórica a que me proponho: intercambiar linguagens num experimento interartes onde a tradução esteja inserida, uma vez que o objeto de pesquisa é uma obra teatral traduzida.

As *Performances* de investigação, na junção da escrita acadêmica com o desenvolvimento gradativo da escrita artística, resultam em experimentos. Os experimentos pretendidos foram interrompidos devido às condições de restrição sanitária a que fomos impostos, o que foi determinante para que essas investigações mais práticas fossem também repensadas e um dos objetivos adaptado.

A ideia da concepção de um vídeo imagético – um esboço do que poderia vir a ser a encenação - junto de um vídeo sonoro com o desenho dos timbres de voz – a imagem sonora – com a leitura da peça tiveram que ser adiados para pesquisas futuras. Como uma espécie de desdobramento viável da continuação dessa pesquisa, que num olhar cronológico talvez faça sentido manter o espaçamento de décadas de trabalhos que envolvem o texto. Explico: *Peformances* foi escrita em 2003, a tradução inédita em português-Brasil publicada em 2013, e a primeira montagem, nos moldes que proponho e também seu ineditismo no país, em 2023. Nesse meio tempo, haveria um espaço maior para preparação e produção de um espetáculo que demanda testes com aparatos técnicos e tecnológicos bastante específicos, onde certamente ajustes e outras adaptações serão necessários, bem como preparo e escolha de elenco e do quarteto de cordas, encontros regulares e presenciais, ensaios frequentes e por fim data de estreia. De todo modo existe a pretensão de tornar a execução desse projeto em cena.

A importância de um processo criativo interartes promove uma abertura de horizontes em termos de estudos acadêmicos vinculados à criatividade e a escrita de dramaturgias, do teatro e das teorias da tradução. Semelhante à prática tradutória, só que sem as línguas, as letras e as publicações impressas. Um trabalho nesses moldes, com essa proposta teórica pensando no prático, pode contribuir com estudos similares e de

interdisciplinaridade. Nesse sentido, novamente cito Monica Tavares e Julio Plaza<sup>97</sup> a respeito da tradução em intersemiose:

Várias são as formas de recodificação. A transferência de um sistema de pensamento para outro, de um campo do saber para outro, é um dos mais importantes, instigantes e frutíferos métodos heurísticos. Na recodificação, parte-se de algo já codificado; o método consiste em recodificar algo já criado e comporta, por isso mesmo, a noção de metacriação (criação a partir de) ou representação da representação; equivale à linguagem e suas mudanças com a decorrente transformação. A "intertextualidade" (Bakhtine) é outra forma de denominação deste procedimento e significa a relação de um texto com outro. Este conceito é extensivo a qualquer prática semiótica: pode-se falar em intervisualidade, intermusicalidade, etc. Um texto envolve sempre uma relação ou é produto de outros textos. (1998, p. 195).

O aparato e o resultado aqui são outros, envolvem o texto, mas trata-se da tradução de linguagens que, juntas, estão seguramente inseridas nos terrenos da experiência, paralela à vivência da leitura de uma obra traduzida, tenha ela características literárias ou técnicas e mais acadêmicas. A escrita tem alcances onde a classificação nem sempre é assertiva.

Por muito tempo me questioneei: O que me motiva nesse trabalho? O que esse texto move em mim? E a resposta – não definitiva – sempre esbarra noutra questão: O que afeta? A música e o texto têm o potencial elevado exponencialmente quando unidos, uma vez que já são bastante potentes e intensos se fruídos separadamente. O fato é que há um movimento, há uma pulsão neles que me chama a querer explorar a expansão da escrita dramaturgica, a função da música na construção da cena, a descoberta das ações ocultas que o texto carrega em si mesmo, o tempo das ações na dramaturgia, e os modos como pode ser aplicada num espaço cênico, até dialogar fluidamente com esse mesmo espaço cênico. Pois para cada texto existe um espaço, um guia, uma direção bastante própria e subjetiva, que imprime identidade, assinatura, uma linguagem, uma performance. Para Paul Zumthor<sup>98</sup>:

O termo e a ideia de performance tendem a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda "literatura" não é fundamentalmente teatro? [...] Em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário,

<sup>97</sup> PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos**: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

<sup>98</sup> ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu editora, 2018. p. 19-32.

mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática? (2018, p. 19-32).

Ideia que endossa o movimento de um texto. E os textos performam, seja com o conteúdo neles impresso, seja com a ideia de criação atrelada a eles ou ainda com a compreensão e modos de leitura quando em contato com um leitor-espectador. Uma prática individual com abrangência coletiva.

Visões de mundo impressas em processos artísticos exigem uma metodologia clara e respeito às individualidades no ato da criação, ainda mais em se tratando de processos artísticos interartes, nesse intercambiar de símbolos, signos e vertentes, e o signo é uma matriz de inteligência. Em Friel a escrita pode ser vista como uma partitura, em Janáček, a partitura pode ser vista como indicação e em ambas haver o questionamento da linguagem – verbal e musical - articulada como um meio fidedigno e confiável de representação mimética do real. Em ambos, a memória é determinante e acompanha os processos de criação e interpretação performáveis.

Levar esse conjunto de composições para o teatro requer ilustrar a cena. Elevar som e imagem requer compreender a musicalidade como um conjunto de fenômenos. A expressividade do som acompanha o texto dado pelo ator - mesmo sendo ele um recurso de apoio para o som e para a imagem como eu proponho aqui – notas musicais e melodias justapostas às noções de percepção para então pensar essa cena como um lugar de experiência. O que está ao meu alcance enquanto encenador e dramaturgo para fazer isso acontecer? Parte da resposta está no encontro polifônico dessa proposta, e música é texto em contexto, e eis então a forte e marcante presença das *Intimate letters* favorecendo a construção da dramaturgia pelo som.

Espaço visual, espaço sonoro, imagem visual, imagem sonora estruturam a poética sonora, que por sua vez é envolvida por uma trama de sonoridade. A voz humana, ruídos, silêncios e alternâncias estão presentes em prol de um movimento rítmico com efeito estético tão essenciais não só no teatro mas nas artes que interagem com aparatos sonoros e imagéticos para concepção de obras de arte.

Durante o período de imersão nesse trabalho tive encontros com minhas limitações: no manejo de *softwares* desconhecidos (plataforma de criação de *storyboards*) onde tive que também adaptar as necessidades que o trabalho pedia frente aos recursos um tanto limitados que a própria plataforma oferecia. A dificuldade de separar e formatar o texto artístico, literário do acadêmico sem que perdesse a clareza

ou afetasse a compreensão, além do receio da perda de identidade, de alma e presença, da perda da minha voz performando como pesquisador.

A tentativa, por vezes falha de projetar as teorias na prática, referendar os pensamentos, ideias, impulsos criativos e poesia com as citações, sinapses e a propagação mútua dos estudos e teorias da tradução com teatro e dramaturgia, foram desafiantes. Tinha diante de mim um estudo híbrido com um objeto também híbrido resultando num experimento miscigenado e composto.

Apesar de não ser propriamente um tradutor de línguas, o trabalho de tradutor, nas consultas e leituras sobre Janáček, Friel, *Performances* no texto de partida, no texto chegada, no cotejo dos arquivos de tradução cedidos com a obra publicada, colaboraram para a construção e ajustes no corpo do texto da reformulação da dramaturgia, pensando também na sua imagem textual impressa na página. Sobre a relação de escrita e tradução, Henri Meschonnic<sup>99</sup> afirma:

Traduzir só é traduzir quando é um laboratório de escrita. De outro modo é decalque. Uma tarefa executada. Pelo signo. E talvez mesmo que não possamos escolher o que se escreve, realmente não escolhemos o que traduzir. O que se chega a traduzir-escrever. [...] O tradutor não se situa mais na relação entre escrever e traduzir. Ele só faz traduzir da língua, da literatura, do sentido. Este estará sempre a refazer-se. (2010, p. 269-270).

Escrever-traduzir é não interromper-se e não interromper o fluxo de criação-difusão. O ato de refazer-se, reinventar-se requer coragem e disponibilidade para o letramento. Escrever é uma escolha, e a escrita é a tradução do que se vê, do que se sente, do que chega ao corpo pelos sentidos. E mesmo que tenhamos a liberdade de escolha, há o que não pode ser dimensionado, estruturado ou enquadrado como escrita, tradução e percepção. Escrever-traduzir é um mecanismo interligado.

Durante o desenvolvimento desse trabalho, encontrar equivalências no ato tradutório da fusão de linguagens, era imprescindível para que o som da sinfonia, a imagem do quarteto, das fotografias, cartas e partituras estivessem também presentes em cena. Esse conjunto todo formatou a minha versão, a tradução pelos meus filtros e olhares sobre essa obra.

---

<sup>99</sup> MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerichl. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 269-270.

Onde existem autoevidências, existem supressões, onde existe memória há sobreposição de tempos, é a releitura de sonoridades e textualidades para a composição da performance. Apresentá-la me coloca num lugar de reminiscências, da poética da presença com a voz em tom ajustável do dramaturgo que me habita, inebriada pela luz de um projetor onde a letra se torna palavra e encontra seu texto. Essa mesma luz ilumina as letras interrogáveis que juntas me gritam: DE-LIRA!

E a luz dessas letras é a última luz que se apaga, como o fechar das páginas de um livro. Sou então um leitor do meu próprio devaneio.

## LIBRETOS E NOTAS EXECUTADAS

ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues (Coord.); Fernando Fragozo; Alice Serra; Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AUBERT, Francis Henrik. **As (in)Fidelidades da tradução**: servidões e autonomia do tradutor. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

AUMONT, J. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papyrus, 1993.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Annablume, 2004.

BASTOS, Beatriz Kopschitz. Apresentação. In: FRIEL, Brian. **O fantástico reparador de feridas**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013.

BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea. In: **VIS** - revista do programa de pós-graduação em Arte, Brasília, v.9, n.2, 2010.

BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. Um teatro contemporâneo como laboratório da fantasia social: alguns apontamentos acerca do teatro chamado pós-dramático. **Urdimento**: revista de estudos sobre teatro na América Latina, Florianópolis, v.1, n.9, p.129-134, dez. 2007.

BENJAMIN, Walter. **A Tarefa do Tradutor**. Escritos sobre mito e linguagem. Tradução de: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

BERMAN, Antoine. A retradução como espaço da tradução. Tradução de: Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène Catherine Torres. In: **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 37, nº 2, p. 261-268, mai-ago 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261> Acesso em: 12/02/2019.

BERNAL, Óscar Cornago. O corpo invisível: teatro e tecnologias da imagem. Tradução de André Carreira. **Urdimento**: revista de estudos sobre teatro na América Latina, Florianópolis, v.11, n.11, p.177-190, dez. 2008.

BIRKENHAUER, Theresia. O tempo do texto no teatro. Tradução de Stephan Baumgärtel. In: **Cena**. No. 11; Porto Alegre: UFRGS, 2012, p.1-15.

BIRKENHAUER, Theresia. Entre fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea. Tradução de Stephan Baumgärtel. **Urdimento**: revista de estudos sobre teatro na América Latina, Florianópolis, v.18, p. 181-188, 2012.

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

CAPUCHINHO, Adriana Carvalho. **Liminaridade, sacrifício e reciprocidade**: uma abordagem do ritual em três peças de Brian Friel. Tese (Doutorado em estudos



- linguísticos e literários). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo USP. São Paulo, 2012.
- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições texto e grafia, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DORT, Bernard. A representação emancipada. Tradução de Rafaella Uhiara. In: **Sala preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, jun 2013.
- ELAM, Keir. **The semiotics of theatre and drama**. London: Routledge, 1980.
- FERNANDES, Alinne Balduino P. **Between words and silences: translating for the stage and the enlargement of paradigms**. In: Scientia Traductionis, n.7, 2010.
- FISH, Satanley. *Is there a text in this class?* Tradução de Rafael Eugenio Hoyos Andrade. In: **Alfa Revista de linguística**. O texto: leitura e tradução. Universidade Estadual Paulista UNESP. São Paulo, v. 36, 1992.
- FRIEL, Brian. **Dançando em Lúnassa**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013.
- FRIEL, Brian. **O fantástico reparador de feridas**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013.
- FRIEL, Brian. **Filadélfia, lá vou eu!** Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013.
- FRIEL, Brian. **Performances**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, 2013.
- FRIO, Fernanda. As fronteiras entre tradução e adaptação: da equivalência dinâmica de Nida à *tradaptação* de Garneau. In: **TradTerm**, USP São Paulo, v. 22, Dezembro, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/issue/view/5504>  
Acesso em: 22/04/2020.
- GALWAY, James; MANN, William. **A música no tempo**. Tradução de Alexandre Soares e Maria estela Heider Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GAMBIER, Yves. Adaptation: une ambiguïté à interroger. Meta: **Translator's Journal**, vol. 37, nº 3, 1992, p. 421-425.  
Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1992-v37-n3-meta337/002802ar/>  
Acesso em: 22/04/2020.
- HADDAD, Rosalie Rahal. **Performances and the String Quartet n. 2** – Intimate Letters, in ABEI Journal n. 9. São Paulo: Humanitas, 2007.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

INGARDEN, R; [et. al.] **O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática.** Tradução de Luiz Arthur Nunes, Regina Zilberman. Porto Alegre: Globo, 1977.

JAMESON, Frederic: Transformations of the Image. In: **The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-98.** Verso, Nueva York, 1988.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.

KUNDERA, Milan. **Um encontro.** Tradução de Teresa Bulhões. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

LAMAS, Miguel Murúa. Objeto e espaço: estudo sobre a dramaturgia da imagem. In: **Revista aSPAs.** São Paulo, vol. 2, n.1, dez. 2012, p. 38-43

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

LEHMANN, Hans-Thies. Motivos para desejar uma arte da não-compreensão. Tradução de Stephan Baumgärtel. **Urdimento:** revista de estudos sobre teatro na América Latina, Florianópolis, v.1, n.9, p.141-152, dez. 2007.

LEONARDELLI, Patricia; FERRACINI, Renato. Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica. **Urdimento:** revista de estudos sobre teatro na América Latina, Florianópolis, n. 20, p. 151-158, set. 2013.

MEDEIROS, Sérgio. O monodrama de Schoenberg e o “quadro vivo” de Beckett. In: **Eutomia revista de Literatura e Linguística,** Recife, v.1 n. 20, Dez. 2017. pp.172-179.

Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/234806>  
Acesso em: 22/06/2020.

MELLO, Clélia. **O cinema em cena:** uma aproximação hipertextual à encenação de Peter Greenaway. Tese (Doutorado em Ciências da comunicação) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** 3. ed. Tradução de Donald A. Landes. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** 3. ed. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

MITCHELL, W. J. T. **What do pictures want? : the lives and loves of images.** Chicago: University of Chicago Press, 2005.

NUNEZ, Domingos. **Entrevista tradução e teatro**. [out. 2019]. [Entrevista cedida a] Tobias Nunnes. São Paulo, 2019. 1 arquivo MP3 (75 min). [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita e reorganizada em doze páginas e ainda não publicada].

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. 2. ed. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEGUINELLI, Andrea. Tradução do teatro enquanto colaboração: um caso em questão no drama contemporâneo. Tradução de: Andreza Sara Caetano de Avelar Moreira. In: **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 35 n.1, 2015.

Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35n1p252>.

Acesso em: 14/03/2019.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

QUEIRÓS, Luis Miguel de. Morreu Brian Friel, o Tchekhov irlandês. **Público** ípsilon toda a cultura, 02 Out. 2015.

Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/10/02/culturaipsilon/noticia/morreu-brian-friel-o-tchekhov-irlandes-1709933>

Acesso em: 11/04/2019.

REUTERS Agência Britânica e internacional de notícias. Premiado dramaturgo irlandês Brian Friel morre aos 86 anos. Caderno Ilustrada **Folha de São Paulo**, 02 Out. 2015.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1689370-premiado-dramaturgo-irlandes-brian-friel-morre-aos-86-anos.shtml>

Acesso em: 03/11/2018.

ROCHE, Anthony. The worlds of Brian Friel. In: **Irish University Review: a journal of irish studies**. Special issue – Brian Friel, Dublin, v. 29, n. 1, 1999.

RODDY, Michael. Premiado dramaturgo irlandês Brian Friel morre aos 86 anos.

**Reuters** Agência Britânica e internacional de notícias, 02 Out. 2015.

Disponível em: <https://br.reuters.com/article/idBRKCN0RW1HB20151002>

Acesso em: 03/11/2018.

SÁNCHEZ, José A. **Dramaturgia de la imagen**. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de de Castilla La Manch, 1994.

SÁNCHEZ, José A. De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación. In: **Estudis Escènics Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona**. Núm 32. Barcelona, 2007.

- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 2012.
- SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SOUZA, Pedro de. De como se perder na tradução. In: **Sobre discurso e tradução.** Tubarão: Copiart. Florianópolis: PGET/UFSC, 2014.
- STAM, Robert. **Bakhtin:** da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- STEINER, George. **Depois de babel:** questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno:** [1880-1950]. Tradução de Luís Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TYRRELL, John. **Intimate Letters:** Leos Janáček to Kamila Stösslová. London: Faber and Faber, 1994.
- TYRRELL, John. **Intimate Letters:** Leos Janáček to Kamila Stösslová. New Jersey: Princeton University Press, 2014.
- VEDANA, Viviane. Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos. In.: **Ciberlegenda** Revista eletrônica do programa de pós-graduação em comunicação. v. 1 n. 24 (2011): *Sonoridades no Cinema e no Audiovisual*, Niterói, 2011.  
Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36852/21426>  
Acesso em: 28/01/2021.
- VIANA, Maria Isabel Rios de Carvalho. **A memória em movimento:** *Dancing at Lughnasa* no teatro e no cinema. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

## NOTAS CIFRADAS

### ***Janáček's life:***

<https://www.leosjanacek.eu/en/life/>

<http://www.janacekluhacovice.cz/historie-vyznani.php?lang=en>

### ***Janáček's music:***

<http://www.tresbohemes.com/2017/03/moravian-muse-inspired-music/>

### ***Janáček's unrequited love:***

<https://www.bathrecitals.com/2016/08/22/janaceks-unrequited-love/>

### ***Janáček's memorial house:***

<https://www.leosjanacek.eu/en/memorial-house/>

### **Cartas íntimas:**

<https://miltonribeiro.ars.blog.br/tag/cartas-intimas/>

### **Termos musicais:**

<https://pt.slideshare.net/giniasilva/dicionario-de-termos-musicais>

<http://www.obrascaticas.com/livros/Liturgia/DICIONARIO%20MUSICAL%20-%20FREI%20PEDRO%20SINZIG.pdf>

### **Partituras do Segundo Quarteto de Cordas - *Intimate letters:***

<https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=91466>

## APÊNDICE

Sobre Brian Friel, processo de tradução para teatro e dramaturgia irlandesa, Domingos Nunez me concedeu, em sua casa, uma entrevista informal gravada em áudio na tarde do dia 17/10/2019 em São Paulo/SP. A entrevista foi transcrita e teve seu conteúdo reorganizado em doze páginas. Nessa entrevista, Nunez também comenta sobre a direção artística da Cia. Ludens, tradução literária e o trabalho que envolve a tradução para teatro, tendo como língua de partida o inglês. O tradutor e a Ludens têm o propósito de apresentar, por meio das traduções, obras de dramaturgos irlandeses importantes, ainda pouco difundidas em língua portuguesa no Brasil.

Um recorte bastante pontual e específico dessa entrevista, cujas questões estão relacionadas ao processo de tradução e escolha das obras para publicação da coleção Brian Friel pela editora Hedra está transcrito logo abaixo. O título provisório dado à entrevista pretende abarcar o conteúdo de tudo o que foi conversado, na intenção de publicá-la na íntegra muito em breve, como suplemento de estudos. Mais do que uma entrevista, a conversa com o tradutor Domingos Nunez foi mais abrangente do que os trechos que apresento aqui, e é material complementar às discussões, não só em concordância, com o que foi apresentado e argumentado nesse trabalho.

### **TRADUÇÃO E TEATRO: UM DIÁLOGO DE PERCEPÇÕES E MODOS DE EXPRESSÃO EM DIFERENTES MEIOS**

**Tobias Nunnes:** Domingos, com relação às traduções das peças teatrais de autores irlandeses, para citar as traduções inéditas das obras de Bernard Shaw, Marie Jones, Tom Murphy, e destaque para a Coleção Brian Friel com quatro peças também inéditas, e com a qual você foi finalista do prêmio Jabuti para tradução literária, eu te pergunto: Levando em conta o processo tradutório, as negociações, as possíveis adaptações e a autonomia do tradutor ao transpor uma obra de uma língua para outra, falando especificamente da tradução para teatro – como foi seu processo de trabalho tradutório de quatro obras de um mesmo autor? A chegada e/ou escolha dos textos é feita já almejando montagem com a Cia. Ludens?

**Domingos Nunez:** De modo geral, antes de iniciar a tradução, eu leio a obra toda do autor, o máximo possível, e parto daí. No caso do Friel, especificamente, foram peças traduzidas em momentos muito diferentes, acho que num escopo de tempo, certamente

com mais de uma década entre uma e outra. Não foi algo do tipo “vou sentar e fazer a tradução dessas quatro peças específicas”. Não. Fui fazendo por motivos distintos e reunindo algum material que já tinha traduzido.

A primeira peça que traduzi foi “Filadélfia lá vou eu!” (1964), inicialmente planejada para um projeto de montagem de estreia, quando a Cia. Ludens nasceu lá em 2003. Era para realmente ter sido o texto da primeira montagem da Cia., mas nunca aconteceu por muitas razões de ordem técnica, prática, de produção, enfim... E também porque fui perdendo interesse de fazer baseado na ideia inicial do projeto que foi se adaptando.

Do Friel, posso comentar aqui, há outra peça que eu ainda gostaria muito de traduzir na vida, chamada *Living quarters* (1977) porque gosto muito da peça. É uma releitura de Hipólito (de Eurípides) com as questões de legitimidade da linguagem, que em minha opinião, é o que mais interessa ao Friel num processo criativo.

No meio desses textos todos, como “Filadélfia” não deu certo, a tradução de “Dançando em Lúnassa” (1990) foi resgatada por questões mais práticas e oportunas. Eu queria mesmo montar o “Filadélfia”, mas não aconteceu por falta de recursos, eu lamentei e seguimos adiante...

Foi então, que nesse meio tempo, um grupo de estudos, majoritariamente formado por mulheres atrizes, foi se solidificando. Não sei dizer como exatamente, e pensei, existe uma peça do Friel com mulheres no elenco e acho que cabe bem, podemos montar. Uma das atrizes da EAD (Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo - USP) na época namorava um ator australiano do elenco de “Lúnassa” da montagem feita na Austrália, e tentamos um intercâmbio de ideias, mas não aconteceu por interpretações diferentes diante dos direcionamentos para este trabalho.

Quando traduzi a peça, eu estava em Dublin, concluindo o meu doutorado, então, “Lúnassa” foi em parte um resgate de um material que já existia para ser trabalhado na primeira montagem de estreia da Cia. Ludens em 2004. “O fantástico reparador de feridas” (1979) foi outro trabalho com término de tradução e que foi montado (em 2009) por fatores muito circunstanciais. A Cia. ainda estava no começo e não tínhamos um grande aporte de produção, tampouco muitos recursos financeiros para futuros trabalhos. Surgiu o edital do 15º Festival da Cultura inglesa, que oferecia recursos que

abarcavam uma produção pequena: elenco, texto, técnica... “O Reparador” se encaixou, foi selecionado, teve tradução revisada e por fim foi montado.

*Performances* (2003), para a publicação da coleção, proposta em conjunto com a Beatriz (Kopschitz Bastos - produtora executiva da Cia. Ludens e organizadora da coleção), foi o único trabalho, digamos assim, mais oportunista, e o quarto texto pensado para integrar a coleção com os quatro volumes. Eu tenho certa obsessão pelo número quatro, não sei por quê!

**TN:** Focando na coleção Brian Friel, (publicada pela editora Hedra em 2013), diante da extensa produção do autor, quais foram os critérios para a escolha das obras que compõem a caixa com a coleção, visto que ela abrange diferentes momentos da escrita de Friel?

**DN:** Ah! Sim... Quando a publicação saiu, a Cia. já tinha realizado alguns trabalhos e outras publicações. *Performances*, para falarmos do texto que interessa pro teu trabalho, foi um texto que entrou pelo escopo de tempo...

Quer dizer, para a escolha das peças que formariam a coleção o panorama foi: “Filadélfia” que foi uma das primeiras, escrita na década de 1960, “Lúnassa” que foi um grande sucesso – talvez o maior do autor; “O Fantástico reparador de feridas”, escrita ali na transição para os anos 1980, e é mais próxima do “Lúnassa”, embora eu tenha traduzido “O Reparador” bem depois. E aí como quarto volume, sugeri que escolhêssemos uma peça atual, uma das mais recentes. E naquele momento de definições para publicação, acho que a mais atual era de fato “*Performances*”, além das traduções e releituras que Friel havia feito dos textos de Tchékhov que nesse momento não eram interessantes de se traduzir.

Olhando para obra toda do Friel, e é possível que só tenha umas duas ou três peças dele que eu nunca tenha lido, acho que como leitor eu cumpri bem um papel, diante de uma obra enorme, mais de trinta peças.

Toda essa costura acadêmica, maiores reflexões sobre as escolhas do conjunto é feita a *posteriori*, depois de a coleção já ter sido lançada. E eu acho que todo acadêmico é meio assim, não parte de um pressuposto exato. Ou seja, para esse caso: “vamos analisar o Friel num determinado tempo e espaço e com isso escolher as obras”. Não. Não houve nenhum critério mais acadêmico, de estudo fechado, com objetivos estritamente



específicos e delimitados. Aconteceu de modo muito circunstancial, em parte pelo gosto e claro, noutra parte, pela reflexão da produção de Friel em diferentes décadas. E um autor que já havíamos montado em duas ocasiões, então havia um interesse nisso também...

*Performances* é a última a ser traduzida justamente para fechar o conjunto das quatro peças e por ser uma peça escrita já nos anos 2000, uma das últimas, que mostra um Friel maduro. Nesse momento já existia o estudo base de que em Friel, tudo é linguagem, a pesquisa dele é com linguagem, e é em *Performances* que essa pesquisa tem o ponto máximo, um paroxismo extremo e evidente.

Enfim fechamos o conjunto (de obras), que diz muito sobre tudo o que Friel veio fazendo em termos criativos numa obra coerente. E é um autor que permaneceu coerente até o fim da vida (faleceu em 2015). E *Performances* não é o último trabalho, depois ele ainda escreveria *The Home place* (2005), que é uma repetição de todas as investigações nos trabalhos anteriores com algum aprimoramento, e, acho eu, que uma releitura de *Translations*, peça escrita lá em 1980, colocada numa recontextualização de um mesmo tema. É uma peça que dialoga com outra, sejam quais forem os motivos dele escolher esse caminho. Talvez caiba aí uma investigação mais detalhada sobre isso, se interessar. Porque não é processo de reescrita, não é ineditismo, não é originalidade... Considerando, logicamente, todas as interpretações que você der para todos esses termos.

Diria ainda que a leitura das peças de Friel na língua de partida auxiliam no processo de compreensão do essencial no trabalho dele, sem os filtros das traduções das línguas de chegada. Veja bem, eu disse auxiliam...

**TN:** Além das peças que traduziu, existem outras traduções não publicadas das peças de Friel: *The Lovers* (1967); *Molly Sweeney* (1996) e *Translations* (1980). Elas foram, em algum momento, consideradas para integrar a coleção Brian Friel, embora tivessem sido traduzidas por outras pessoas?

**DN:** Sim! Originalmente a publicação da coleção tinha mesmo sido pensada para reunir as peças do Friel traduzidas para o português do Brasil. *Translations* era objeto de pesquisa de mestrado de um aluno (Alexandre Sampaio) do Peter (James Harris), e *Molly Sweeney* na versão do João Bethencourt, tradutor com quem nunca tive um

contato direto, que inclusive já havia sido montada duas vezes aqui em São Paulo, não me lembro do ano exatamente. Mas num viés mais conceitual, a Beatriz (Kopschitz Bastos) e eu chegamos a um impasse de como justificar na introdução da publicação, o que seria a união discrepante, de quatro traduções minhas e as outras de tradutores diferentes. Por quê? Qual o sentido? Só porque são inéditas e são as peças que ganharam versão em português no Brasil? Sem contar que cada uma foi traduzida num contexto diferente e num espaço de tempo também diferente. E aí? Não fazia muito sentido... E a outra questão, não menos importante foi a de envolver pessoas que não estivessem diretamente vinculadas à Ludens, uma vez que a ideia da publicação era também levar à frente o nome da Cia. e intensificar a apresentação do trabalho que já estávamos fazendo. Por fim, foi então que fechamos com o conjunto das quatro peças traduzidas por mim. A Hedra comprou a ideia e a publicação saiu.

No trecho que virá a seguir, a conversa adentra mais especificamente sobre as maneiras de se apresentar a tradução de um texto teatral (literatura e encenação) e o trabalho ramificado da tradução para teatro nos termos de muitas vezes ser feito já projetando sua execução num espaço cênico. É um trecho da entrevista que considero importante pela pertinência dos pontos discussão lançados, de tal modo que julgo oportuna sua menção para diálogo com as investigações feitas durante o período dessa pesquisa:

**TN:** Ainda a respeito de Brian Friel, do texto *Performances* especificamente, de que modo você vê uma montagem para essa obra? E sobre essa performatividade presente no título e no plural, é possível, a partir dela, estabelecer um paralelo com aspectos biográficos na narrativa e a escolha da figura real do compositor Leos Janáček como personagem, com uma discussão específica sobre linguagem e realidade? Visto que é uma das obras que se destaca dentro da produção teatral de Friel, pois foge em alguma medida, dos temas e discussões habituais se comparada com as demais, não?

**DN:** *Performances* em especial, foi uma das peças que traduzi sem pensar muito numa montagem. Foi mais no sentido de traduzir um trabalho recente (na época) e um texto do autor que fosse inédito no português do Brasil. Mais no sentido de estudo mesmo, de apresentar a obra em termos acadêmicos, editoriais e nos ciclos de leituras dramáticas da Ludens para quem ficasse interessado. E você ficou interessado... A questão maior é: como, só com quatro peças entender a preocupação do autor com linguagem? Friel está

sempre questionando a linguagem como instrumento confiável de representação. É basicamente isso, em linhas gerais, pra resumir objetivamente o que entendo do Friel. A linguagem não é confiável. Ela não representa. E em *Performances* surge a questão: a música pode ser uma linguagem confiável?

Do ponto de vista dramático, em minha opinião, não é uma boa peça, porque não é bem resolvida, e porque a palavra tem continuidade como um instrumento não confiável que não dá conta de fazer balanços com a música. Isso em minha opinião, reforço. Mas eu também não entendo de música exatamente... Então...

E Friel ainda coloca os músicos falando... Quer dizer... É bastante compreensível aonde ele quer chegar, e linguagem é o que ele domina de fato. Então, tendo lido tudo o que li, concluo e sinto que ele domina a linguagem falada, escrita, de significante e significado, do ponto de vista linguístico, e é um apreciador de música erudita, e naquele momento alguém entregou a ele as tais “cartas íntimas”, com o argumento de que elas inspiraram Janáček na composição do Segundo Quarteto de Cordas e ali ele viu como uma oportunidade de novamente questionar: isso é confiável? O próprio Janáček, na peça, vai dizer que não, mas diz pela linguagem falada, não pela música. E você como expectador só vai saber que ele duvida da linguagem nesses termos porque ele falou e não porque você ouviu a música. Entende? Estou dizendo... Você não poderia afirmar isso se ele não tivesse falado pela linguagem verbal. Por isso que eu acho que esse equilíbrio entre os tipos de linguagem não existe, porque continua sendo linguagem escrita, verborrágica com uma ótima, belíssima música, que é linda... Janáček em um dos seus melhores momentos.

**TN:** No minha pesquisa eu comento especificamente sobre linguagem e realidade, porque é uma obra de destaque na produção do Friel, por fugir dos temas e questões mais habituais vistos nos outros trabalhos...

**DN:** Não, não acho que fuja completamente... São perspectivas...

**TN:** E é essa a questão, como você, enquanto tradutor, enxerga essas diferenças nos temas debatidos nos trabalhos anteriores?

**DN:** Mas tema? Defina tema?

**TN:** Das questões políticas, sociais... Se comparado a “Lúnassa”, por exemplo...

**DN:** Ah! Então do que você está falando é do pano de fundo... O pano de fundo da obra é o que está em questão, é isso?

**TN:** Sim!

**DN:** Em essência, novamente, em minha opinião, Friel discute a mesma coisa na obra inteira, sem exceções. Que é a questão da linguagem como instrumento confiável de representação, seja pelo viés político, seja social seja ainda na conversa que ele levanta com o Janáček. Em *Performances* o que ele tira é o pano de fundo político, social e desloca a ambientação, porque ele vai parar na Morávia (território tcheco), que não tem nada a ver com os irlandeses. Ele se afasta disso, pela primeira vez. Talvez por isso você se refira à fuga e distanciamento de questões habituais debatidas nas outras peças que antecederam *Performances*.

**TN:** São essas as diferenças que me chamam a atenção... Como artista, leitor e pesquisador...

**DN:** Mas lembre de que isso não é tema, a palavra não é o tema da obra. Se for interessante pro teu trabalho, teria que adentrar nesses meandros acadêmicos e definir melhor isso... Isso de análise temática se for o caso, pra embasar melhor o que você está falando. Mas eu acho que não é do ponto de vista temático, mas de deslocamento da ambientação e do pano de fundo, para discutir uma mesma questão. Porque aparece esse pano de fundo lá atrás também... Veja... No “Filadélfia”, essa questão da imigração como elemento social vem muito forte... No “Reparador” também... O que é aquilo? Um sujeito que viaja pela Irlanda... Mas assim, você infere muito do que não é discutido. Como a imigração propriamente não é discutida no “Filadélfia”, você infere isso pela situação descrita ali, pela linguagem, pelo sujeito que conversa consigo mesmo e fala abertamente dos seus conflitos emocionais. Não se fala em momento algum de imigração e você só entende que é isso...

**T:** Então... É possível afirmar que em Friel, a linguagem é um recurso de inferência?

**D:** O tempo inteiro! No “Lúnassa” a mesma coisa... Ele discute a modernização, a era do rádio, o período da revolução industrial daquela cidadezinha no interior da Irlanda que está se modernizando... Localizada num fim de mundo... Quer dizer... E... Em *Performances* ele não aborda, não tem nenhum pano de fundo exatamente social nem exatamente irlandês...

**TN:** A musicalidade presente em *Performances* é um fator que pode ser visto como um complemento para fruição da obra? Uma vez que envolve um personagem real, manuscritos de cartas pessoais e partitura musical que se fundem com aspectos biográficos. Em sua opinião, a ligação entre a música das *Intimate letters* e o enredo que Friel pretende discutir avançam num diálogo com o conceito de performatividade?

**DN:** Realmente não sei, acho que está mais para um ponto de resolução com o espectador ou leitor da obra... Algo que, no caso de uma montagem, os estudos da recepção talvez deem conta. Sobre o conceito de performatividade e a relação com a obra, eu deixo para as tuas investigações acadêmicas ancoradas num bom referencial teórico e conceitual sobre o termo. Agora que ele pode ter a ver com o título da peça, isso sim... Acho que a resposta para essa pergunta é você quem tem que dar! A pesquisa é sua, eu sou só uma ponte... E como última coisa, te diria, você pode reduzir toda a questão de *Performances* em performances de linguagem, modos de interpretação. Está tudo no campo da linguagem! Friel é linguagem!

**TN:** Acho muito curioso Friel decidir por aspectos biográficos e históricos, os manuscritos das cartas e a música do quarteto, e indicar na rubrica de abertura da peça que o personagem de Janáček está morto em cena...

**DN:** Essa descrição automaticamente levanta a questão: será possível, enquanto linguagem, que isso de fato aconteça? O que podemos discutir aqui? É linguagem...

**TN:** Sem mencionar ainda o feito inédito de o Friel ter uma figura real como personagem. E aqui, me parece que ele inova em mais de um quesito seu trabalho dramaturgico ao escrever essa obra, é também por isso que gosto muito do texto. É um texto que me motiva a ocupar o lugar de encenador e explorar as visualidades, que também me interessam na posição de dramaturgo, para uma possível montagem nos quesitos que quero discutir e investigar...

**DN:** Mas devo te dizer que embora inove e se destaque esse texto não é o melhor do Friel. Mesmo sendo um texto maduro, diferente...

**TN:** Mais um motivo para me deixar mais interessado! Na estreia da peça em 2003, segundo o que levantei, as críticas são todas negativas.

**DN:** É... Não foi um trabalho bem recebido... É esquisito né?! Um híbrido teatro-concerto, nem todo mundo recebe bem. E se você prevê montagem, te asseguro: você vai precisar de um bom grupo de músicos! Na Irlanda as peças são montadas levando muito em consideração o modo como foram escritas... Aqui, na sua versão, talvez o barato seja outro e vá para outro lugar, um lugar de experiência me parece...

**TN:** Exatamente! Por se tratar de uma proposta mais visual e imagética, que enalteça os recursos dramaturgicos trabalhados por Friel, traduzidos por você e eu agora os transformando também por meio de recursos cênicos, na prática possivelmente...

### **PERFORMAR**



Fonte: arquivo do autor, 2021.

Em um dos trechos da entrevista Domingos Nunez afirma: “Friel está sempre questionando a linguagem como instrumento confiável de representação. É basicamente isso, em linhas gerais, pra resumir objetivamente o que entendo do Friel. A linguagem não é confiável, ela não representa. E em *Performances* surge a questão: a música pode ser uma linguagem confiável? Do ponto de vista dramático, em minha opinião, não é uma boa peça, porque não é bem resolvida, e porque a palavra tem continuidade como um instrumento não confiável que não dá conta de fazer balanços com a música”.

Sobre essa afirmação, eu como pesquisador discordo do tradutor e estudioso da obra do autor quanto ao apreço pela peça. Diferentemente de Domingos, gosto da obra em seu todo, e acho válidas e muito pontentes as escolhas de Friel para o desenvolvimento da discussão da legitimidade da linguagem por meio de um texto dramático permeado por metáforas musicais. É essa também a discussão que eu, no lugar de pesquisador tenho com o tradutor. Embora Domingos aponte o desequilíbrio da palavra perante a linguagem musical no texto de Friel, para mim, ambas as linguagens, verbal e musical são legítimas e se complementam na narrativa, na discussão entre os personagens, independente de eixo dramático bem resolvido ou não.

No entanto, é possível que a linguagem verbal não alcance níveis de representação fidedigna da realidade, nem tampouco alcance um diálogo equilibrado com a linguagem musical, porém Friel, no texto, consegue articular a interrelação entre os dois meios: verbal e musical, sem necessariamente defender qual tem um melhor desempenho na prática. Representativamente, elas (as linguagens) podem ser identificadas nas falas de Janáček e Aneska. Ele defensor da linguagem musical, ela da verbal; ele amparado na música, ela nas letras, nos manuscritos epistolares.

O embate dos argumentos resulta num hibridismo apontado para o material que, igualmente híbrido, potencializa os discursos sobre processos de criação e interpretação, e por si mesmo performa. As *Performances* são amplificadas e dominam o texto: estão em Janáček, em Aneska, na execução das partituras, nos músicos e nas cartas - manuscritos e partituras. Quer dizer, em termos de reflexão, essa performatividade dialoga com processos de criação e interpretação, e cada elemento do *leitmotiv* tem um papel determinante de contribuição nesse fluir de linguagens, cabendo ao público espectador também dar sua impressão acerca de qual das linguagens tem maior capacidade de expressar as autenticidades e ambiguidades do mundo real ou então refletir sobre a dúvida, pensando sobre o papel e desempenho dos meios de expressão na comunicabilidade.

Na transcrição da conversa com o tradutor, é possível estabelecer um paralelo da relação de Janáček com Aneska na peça. Domingos defende que a linguagem verbal não dá conta de representar o real. Tende a defender a linguagem musical, mesmo não sendo um especialista na área, ao passo que eu acredito que ambas as linguagens possam coexistir num nível de favorecimentos para os modos de expressão, embora tenda a seguir mais ou menos o posicionamento de Aneska, defendido em sua tese, com exceção da obsessão que tem pela obra de Janáček em questão. Meu modo de fruir é também, divergente de boa parte das afirmações categóricas e um tanto pedantes da estudante.

Nesse sentido, meu posicionamento conflita o de Aneska, porque me considero um bom ouvinte e um interessado em explorar intercâmbios artísticos e seus atributos, sem defesa de uma ideia mais radical ou obsessiva diante de algumas constatações em nível de pesquisa acadêmica. O interesse maior, e nesse ponto eu e Domingos chegamos a um denominador comum, está na dramaturgia como ponto inicial de investigação da estrutura da escrita dramática e suas diferenças quando traduzida. Ou seja, uma escrita que tem sua origem nas letras e na página, e é levada da página ao palco, da ideia para o espaço cênico. Nas palavras de Bernard Dort<sup>100</sup>: “O texto dramático propriamente dito se vê, duplicado, sustentado ou suplantado por um novo texto: o texto cênico” (2013, p.48), e aqui há o encontro de duas linguagens (textual e cênica) dentro de um processo tradutório inerente ao fazer teatral.

A intersemiose está atrelada à tradução, independentemente de sua fonte: um texto traduzido ou um texto que tem sua partida já na língua de chegada. A respeito da tradução, modos de escrita dos textos teatrais e reflexões acerca da representação mimética ou sígnica, Dort<sup>101</sup> pondera:

Desenvolveu [-se] uma nova reflexão teórica sobre o teatro. A representação passou a não ser mais considerada como uma tradução do texto ou como uma inscrição deste em uma realidade cênica regida pela tradição ou pela imitação. A noção de montagem foi substituída, como dissemos, pela de escrita cênica. Recorreu-se ao conceito de signo. [...] a representação era considerada como um conjunto, ou mesmo um sistema de signos (ou uma reunião de diversos sistemas de signos) que convinha inventariar. Certamente, tais análises permitiram entender melhor o fato teatral e colocaram de lado a intimidação

<sup>100</sup> DORT, Bernard. A representação emancipada. Tradução de Rafaella Uhiara. In: **Sala preta** v. 13, n. 1, jun 2013, p. 47-55.

<sup>101</sup> Ibidem 100.



pelo texto, que era a regra de todos os estudos universitários em teatro, reabilitando a cena. Estas análises também reestabeleceram uma relação de intercâmbio, de reflexão mútua entre teoria e prática. (2013, p. 50).

Nem só de confiança no potencial representativo da linguagem se faz uma cena, do mesmo modo que nem todo bom texto dramático precisa de uma resolução bem desenvolvida. *Performances* é um bom objeto de estudo e análise, uma peça que se desdobra e prova de que o teatro e seu meio são um terreno bastante prolífico para desenvolvimento de novas experimentações, riscos e associações. Propor uma transgressão nos questionamentos de teatralidade, sentido e significação por meio da cena, no espaço da cena e com quem propõe, projeta e executa essa cena, ainda que sem a pretensão de esgotar discussões sobre o assunto, gera movimento, revela intenções e fazeres artísticos múltiplos. Um campo promissor para interdisciplinaridades e intercâmbio entre áreas de estudo.

---

